

 Universidad del Atlántico	CÓDIGO: FOR-DO-109
	VERSIÓN: 0
	FECHA: 03/06/2020
<b>AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA, LA REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL, Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO</b>	

Puerto Colombia, **FECHA**

Señores

**DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECAS**

Universidad del Atlántico

Cuidad

**Asunto: Autorización Trabajo de Grado**

Cordial saludo,

Yo, **SHANTAL DAYANA BUENAHORA VIERA**, identificado(a) con **C.C. No. 1010081188** de BARRANQUILLA, autor(a) del trabajo de grado titulado EN-CAJA-DOS presentado y aprobado en el año **2023** como requisito para optar al título Profesional de **DANZA.**; autorizo al Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico para que, con fines académicos, la producción académica, literaria, intelectual de la Universidad del Atlántico sea divulgada a nivel nacional e internacional a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Los usuarios del Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico pueden consultar el contenido de este trabajo de grado en la página Web institucional, en el Repositorio Digital y en las redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Universidad del Atlántico.
- Permitir consulta, reproducción y citación a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea en formato CD-ROM o digital desde Internet, Intranet, etc., y en general para cualquier formato conocido o por conocer.

Esto de conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables.

Atentamente,



**SHANTAL DAYANA BUENAHORA VIERA**  
**C.C. No. 1010081188** de BARRANQUILLA

**DECLARACIÓN DE AUSENCIA DE PLAGIO EN TRABAJO ACADÉMICO PARA GRADO**

*Este documento debe ser diligenciado de manera clara y completa, sin tachaduras o enmendaduras y las firmas consignadas deben corresponder al (los) autor (es) identificado en el mismo.*

Puerto Colombia, **1 DE NOVIEMBRE**

Una vez obtenido el visto bueno del director del trabajo y los evaluadores, presento al **Departamento de Bibliotecas** el resultado académico de mi formación profesional o posgradual. Asimismo, declaro y entiendo lo siguiente:

- El trabajo académico es original y se realizó sin violar o usurpar derechos de autor de terceros, en consecuencia, la obra es de mi exclusiva autoría y detento la titularidad sobre la misma.
- Asumo total responsabilidad por el contenido del trabajo académico.
- Eximo a la Universidad del Atlántico, quien actúa como un tercero de buena fe, contra cualquier daño o perjuicio originado en la reclamación de los derechos de este documento, por parte de terceros.
- Las fuentes citadas han sido debidamente referenciadas en el mismo.
- El (los) autor (es) declara (n) que conoce (n) lo consignado en el trabajo académico debido a que contribuyeron en su elaboración y aprobaron esta versión adjunta.

Título del trabajo académico:	EN- CAJA- DOS
Programa académico:	DANZA

Firma de Autor 1:	SHANTAL BUENAHORA						
Nombres y Apellidos:	SHANTAL DAYANA BUENAHORA VIERA						
Documento de Identificación:	CC	X	CE		PA	Número:	1010081188
Nacionalidad:	COLOMBIANA				Lugar de residencia:	BARRANQUILLA	
Dirección de residencia:	CALLE 48C # 16 SUR 27						
Teléfono:	3031753			Celular:3043116727		3012953713	

**FORMULARIO DESCRIPTIVO DEL TRABAJO DE GRADO**

<b>TÍTULO COMPLETO DEL TRABAJO DE GRADO</b>	<b>EN-CAJA-DOS.</b>
<b>AUTOR(A) (ES)</b>	<b>SHANTAL DAYANA BUENAHORA VIERA</b>
<b>DIRECTOR (A)</b>	<b>YANNY PATRICIA MANOTAS RINCON</b>
<b>CO-DIRECTOR (A)</b>	<b>NO APLICA.</b>
<b>JURADOS</b>	<b>MARIA LUCIA ACOSTA Y TANIA IGLESIAS</b>
<b>TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TITULO DE</b>	<b>PROFESIONAL EN DANZA</b>
<b>PROGRAMA</b>	<b>DANZA</b>
<b>PREGRADO / POSTGRADO</b>	<b>PREGRADO</b>
<b>FACULTAD</b>	<b>BELLAS ARTES</b>
<b>SEDE INSTITUCIONAL</b>	<b>CIUDADELA UNIVERSITARIA.</b>
<b>AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO</b>	<b>2023</b>
<b>NÚMERO DE PÁGINAS</b>	<b>69.</b>
<b>TIPO DE ILUSTRACIONES</b>	<b>Ilustraciones, Retratos, Tablas, Planos, Fotografías</b>
<b>MATERIAL ANEXO (VÍDEO, AUDIO, MULTIMEDIA O PRODUCCIÓN ELECTRÓNICA)</b>	<b>NO APLICA</b>
<b>PREMIO O RECONOCIMIENTO</b>	<b>No Aplica</b>



**EN-CAJA-DOS**

**SHANTAL DAYANA BUENAHORA VIERA**  
**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TITULO DE PROFESIONAL EN DANZA**

**PROGRAMA DE DANZA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO**  
**PUERTO COLOMBIA**  
**2023**



**TITULO DEL TRABAJO DE GRADO**

**SHANTAL DAYANA BUENAHORA VIERA**

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TITULO DE PROFESIONAL EN DANZA**

**YANNY PATRICIA MANOTAS RINCON**

**MAGISTER EN COMPOSICION COREOGRAFICA**

**PROGRAMA DE DANZA**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO**

**PUERTO COLOMBIA**

**2023**



**DEDICATORIA**

Dedico este proyecto a mi madre y mi padre por el total apoyo incondicional que recibí al estudiar la carrera danza profesional y a todo el proceso que conllevó a que este proyecto haya salido adelante; Por creer en mi talento desde los 7 años de edad impulsándome para participar en todos los eventos culturales a raíz de la pasión y el respeto inmenso que le tengo hacia la Danza.



## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco infinitamente a todos los maestros que han hecho parte de mi formación y creación de este proceso, en especial a la maestra Ivett Galofre por creer en mí y en mi proyecto, por darle un camino en el cual iniciar este trabajo, guiarme y aconsejarme desde un principio; a la maestra Yanny Manotas por asesorarme en la creación de mi puesta en escena y búsqueda para nutrir mi trabajo escrito, de igual manera a los maestros Wilfran Barrios y Carolina Caballero por ayudarme en la construcción y avance de mi proyecto tanto escrito como en la creación de la escena. A mis compañeros Kelly Florez, Dayna Montes, Ciro Sánchez y Hellen torres por alentarme, apoyarme, aconsejarme y finalizar conmigo este viaje de 8 semestres en la Universidad del Atlántico.



**NOTA DE ACEPTACIÓN**

**EVALUACIÓN**

**FIRMA DEL JURADO**

---

**FIRMA DEL JURADO**

**FIRMA DEL DIRECTOR**

## Resumen

**En-Caja-Dos** es un proyecto de investigación creación que evidencia una crítica social sobre estándares preestablecidos por la danza clásica, generando una inconformidad en aquellos bailarines que no poseen un cuerpo “aceptable” para la danza clásica, atando unas cadenas para aquellas personas que no cumplen con este estándar. Para el presente trabajo se utilizó una metodología de investigación basada en las artes (IBA), que busca motivar a encontrar un estilo propio dentro de la danza en un concepto teórico-práctico. Es objetivo del presente trabajo cómo las artes se amoldan a las condiciones individuales de cada persona, tanto en el aspecto físico como en la percepción subjetiva; que parte de la experiencia vivida por la autora en los primeros años de universidad, víctima de complejos internos originados por comentarios externos, logrando superar su problema mediante la estrategia de diálogos corporales, a partir de una búsqueda interna de aceptación del mismo. Como resultado se logró una puesta en escena con diferentes elementos dramáticos que simbolizan la creación de esta obra.

**Palabras claves:** *Cuerpo, Danza, Estereotipo, Bellas Artes, Conflicto Interno, Aceptación.*

## **Abstract**

En-Caja-Dos is a research and creation project that demonstrates a social criticism of pre-established standards for classical dance, generating dissatisfaction in those dancers who do not have an “acceptable” body for classical dance, tying chains for those people who do not meet this standard. For this work, an arts-based research methodology (IBA) was used, which seeks to motivate people to find their own style within dance in a theoretical-practical concept. The objective of this work is how the arts adapt to the individual conditions of each person, both in the physical aspect and in the subjective perception. It is based on the experience lived by the author in the first years of university, specialty of Fine Arts, victim of complexes originated in external comments about and that manages to overcome its problem through the strategy of bodily dialogues, based on an internal search for acceptance of the same. As a result, a staging was achieved with different dramaturgical elements that symbolize the creation of this work.

**Keywords:** Body, Dance, Stereotype, Fine Arts, Internal Conflict, Acceptance.

## ÍNDICE GENERAL

	<b>Página</b>
ESCRITO POÉTICO	12
INTRODUCCIÓN	14
CAPITULO I- ESTADO DEL ARTE	21
CAPITULO II- MARCO TEÓRICO	26
2.1 Cuerpo de la Resistencia	27
2.2 Cuerpo Social	28
2.3 Cuerpo Psicosomático	30
2.4. Los Estereotipos	32
2.5. Danza	32
2.6. Sociedad	33
2.7. Conflicto Interno	33
2.8. Aceptación	35
2.9. Cuadro Comparativo sobre Hibridación y Apropiación del Arte	35
CAPITULO III- MARCO METODOLÓGICO	36
3.1. Fase I: Recolección de Datos	37
3.1.1. La Columna Rota	37

3.1.2. Dialogo	38
Fase II: Fase Exploratoria	40
3.2.1 Cualidades de Movimiento	40
3.2.2 Del video a la puesta en escena	41
3.2.3 El Surrealismo inmerso en la obra	42
3.3. Fase III: Propuesta escénica	43
3.3.1 Escena I: El Cuerpo Anatómico	43
3.3.2 Escena II: El Cuerpo Social	44
3.3.3. Escena III: El Cuerpo Psicosomático	45
<b>CAPITULO IV- RESULTADOS</b>	<b>47</b>
4.1. Vestuario	48
4.2. Iluminación	48
4.3. Música	49
4.4. Escenografía	50
<b>CAPITULO V- ANEXOS</b>	<b>48</b>
5.1 Laboratorios de Creación y Exploración	48
5.1.1 Bitácoras	48
<b>CONCLUSIÓN</b>	<b>58</b>
<b>RECOMENDACIONES</b>	<b>60</b>

REFERENCIAS	61
-------------	----

## ÍNDICE DE FIGURAS

	<b>Página</b>
Figura 1: Obra La columna rota, artista: Frida Kahlo	36
Figura 2: Laboratorio de Creación y Exploración del Elemento	37
Figura 3: Bailarina con Cabeza de Caja	41
Figura 4: Collage y/o Imágenes Motivacionales	49
Figura 5: Mapa Conceptual de la Obra “En- Caja –Dos”	52
Anexos:	
Figura 6 : Cuadro de la Dramaturgia	63
Figura 7: Cuadro Clímax de la Obra	64
Figura 8: Plano de escenografía: Storyboard	66
Figura 9: Plano de Luces	67
Figura 10: Cuadro de Convención	66
Figura 11: Cuadro de Pacheo y Cuadro de Cue	67
Figura 12: Primeros Bocetos de Iluminación	67
Figura 13: Boceto de Vestuario	68

## Escrito Poético

*Me cuesta escribir y expresar lo que siento porque siempre he tratado de reprimir todas esas emociones que me hacen sentir inferior, que me destruyen como una flecha ardiente que atraviesa cada parte de mi ser, que me quema y me provoca escalofríos del miedo al qué dirán y que cada vez más me hacen sentir insegura de mí misma.*

*Tengo miedo de decepcionar*

*Tengo miedo de fallar*

*Tengo miedo de perder*

*Tengo miedo del tiempo*

*Tengo miedo del rechazo*

*Tengo miedo de encajar*

*...De encajar en algo que no me haga sentir feliz y segura por el hecho de expresarnos en una sociedad que te esclaviza los pensamientos y emociones a su antojo como aquel papel arrugado y arrojado a la basura; la basura de los perdedores sin caminos ni objetivos por su falta de decisión. No poder seguir adelante por aquello de la incertidumbre que corre por las venas día a día, eso que me ocasiona escalofríos, que me reprime y me hace sentir que no soy nada.*

*En la vida todos somos excelentemente buenos y especiales en una profesión, supongo que Dios nos dio un propósito a cada uno en este mundo. Pero, ¿Y si no se logra encontrar esachispa?*

*¿Si estamos indecisos por miedo a no ser aceptados?*

*Siempre he pensado que el miedo es ese monstruo debajo de nuestra cama que no nos deja dormir, que no nos deja pensar, meditar, porque está ahí asechando en espera a atacar y destruir nuestro sueño. “Ese sueño al que todos queremos llegar”*

*Me hiere el alma y el corazón cada comentario vil y destructivo que dejamos aceptar por medio de nuestra mente, eso fluye como río bravo que se lleva todo a su camino rasgando cada uno fibra de las emociones y sentimientos que corren del corazón y el alma; me duele y desgarrar que ellos hablen de mí, que se burlen a mis espaldas, ustedes, si ustedes, no saben la pesadumbre y el dolor que se padece por oír su bazofia de pensamientos que no me dejan crecer e ir más allá con mis habilidades.*

*Estoy harta que lancen comentarios como “¡NO PERTENECES AQUÍ!”, “¡ESTAS MUY GORDA!”, “¡DEBERIAS VERTE EN UN ESPEJO!”; ¿Es que acaso tengo que encajar?, ¿Ser igual?, ¿Ser igual a ustedes?, ¿Ser igual a los demás para poder encajar entre ellos y ser parte de su comunidad?, ¿Es que acaso sociedad es encajar con los demás?*

*Por favor no me encajen, no me corten las alas de seguir mi sueño. No solo yo paso por esta situación, si tú también que estas escuchando o leyendo esto y te has sentido rechazado, sin rumbo, angustiado y desesperado por no ser aceptado, no te quedes callado, manifiéstate ante ellos y demostremos que si existen otras maneras para cerrarles la boca. No dejemos ni permitamos ser o estar encajados.*

## INTRODUCCIÓN

El título de la obra En-Caja-Dos, surge metafóricamente de las limitaciones que ha tenido la autora por tratar de ajustarse a parámetros establecidos por medio de estereotipos físicos. Esto ha generado conflictos internos, trayendo consigo inseguridad y miedo a no querer aceptar el propio cuerpo como es; en otras palabras, no se trata de encerrarse y encajarse a lo que la sociedad pretende imponer, desde su sesgada percepción de la persona, tanto psicológica como emocional y físicamente.

Con este proyecto, cuyo resultado será una puesta en escena, se profundiza sobre aquellos miedos e inseguridades vividos a diario, generando una catarsis en pro de un autoconocimiento y aceptación del propio cuerpo, cohibido y oprimido, incapaz de responder a esa presión social que no permite ser totalmente libre.

En el pasado, se solía ser una chica tímida e insegura de sí misma tanto en lo físico como en lo emocional. Me juzgaba y era injusta conmigo misma, me llenaba la cabeza de pensamientos diciendo que no era capaz de lograr ninguna meta, que no era lo suficientemente fuerte para afrontar una situación o demostrar que era capaz de alcanzar mis sueños. Todos esos pensamientos me convirtieron en esa persona incapaz y llena de miedos, trataba siempre de aparentar algo que no era; de aparentar fuerza, seguridad, autoconfianza a los demás, y sin darme cuenta todo esto me ocasionaba mucho daño.

Es necesario recalcar que al entrar a la universidad ya llevaba todas esas inseguridades; empezando por mi cuerpo; luchaba diariamente por saber qué ropa usar y llevar para cada clase en especial. Además de eso, las opiniones desfavorables de algunas personas de mi contexto social en cuanto a mi apariencia física me cohibían y me hacían odiarlo cada vez más. No

obstante, logré sobreponerme gradualmente a tal situación y, a lo largo de mi formación como profesional de la danza, he transitado satisfactoriamente por distintas técnicas de baile, como la danza contemporánea, danzas tradicionales, danza clásica, y posteriormente me encontré con el flamenco, una danza de mucha fuerza y gestualidad llegando incluso a lo histriónico. Durante mi tránsito con el flamenco logre con cada zapateo, cada movimiento de braceo, floreo, compás y palmas a descubrir mis habilidades, capacidades, logró impactarme y llenar mis expectativas lo que me llevo a encontrarme conmigo misma y saber quién soy en la danza.

Ahora es posible admitir que desde el inicio de este proceso en la universidad todo cambió gracias a esta danza que permitió ser consciente de lo que se puede llegar a hacer con plenas capacidades, demostrando que nadie ni nada puede encajarme, y que siempre es posible fijar los propios límites.

Este trabajo de grado bajo la modalidad de investigación creación busca, en términos generales evidenciar, mediante una propuesta escénica y un escrito académico los resultados de reflexiones sobre el cuerpo y la crítica social que éste asume ante los estereotipos físicos preestablecidos por la sociedad y aquellos normalizados dentro de la comunidad de la danza. Por esta razón, se decidió crear una puesta en escena basada en el lenguaje audiovisual, entendiéndose como tal la fusión de tiempo, sonido y movimientos, en donde se explorarán elementos de danza contemporánea con matices flamencos, inspirada en la corriente artística del surrealismo. Ese propósito general sólo era posible mediante la creación de una escena y un discurso que, derribando los preconceptos y los falsos paradigmas, permitiera a las personas entender que la validez de los argumentos propios depende de manera directa de la convicción y certeza propias sobre lo que se cree, piensa, desea y más aún, lo que se emprende.

Las preguntas que motivaron la auto exigencia durante todo este proceso de investigación, son aquellas que hacen reflexionar y pensar sobre el yo, qué y cómo es el cuerpo, qué son los estereotipos, y qué es encajar dentro de estos. Con mayor relevancia, se cuestiona si el propio cuerpo debería someterse y/o apropiarse de los estereotipos que la danza asocia e impone de acuerdo a sus técnicas académicas estrictas, en otros términos, las técnicas de la danza clásica, como el ballet; dejando a un lado las habilidades y posibilidades que un cuerpo posee, de manera natural.

Desde la perspectiva de la investigación es posible decir que el cuerpo es una materia densa, un instrumento con el que es posible contactar afectos más íntimos. El cuerpo sufre, es alegre, es pesado, es liviano, es temeroso, es fuerte, es encorvado, es recto, es voluptuoso, es frágil, es delgado, es doloroso, es macizo, es frío, es caliente. Como lo confirma Nancy (2007), quien menciona el concepto de cuerpo como "... un alma lisa o arrugada, grasa o magra, lampiña o peluda, un alma con chichones o heridas, un alma que danza o se hunde, un alma callosa, húmeda, caída al suelo..." (p. 20), ampliando así lo anteriormente expuesto sobre el sentir del cuerpo, mostrando que éste puede ser muchas cosas.

Siguiendo el pensamiento de Nancy (2007), es posible decir que se concuerda con la importancia de aquello que habita en el cuerpo y complemento, que el cuerpo induce a pensar y reflexionar sobre aquellas características que éste posee desde el nacimiento, desarrollando en cada etapa de la vida los diferentes sentidos que ayudan a percibir el entorno, permitiendo conectar con eso que la propia interioridad, para poder comunicar y expresar los sentimientos presentes, siendo de una manera particular hasta el día de la muerte.

De las propuestas de Nancy, es fácil comprender que la diversidad de la condición del cuerpo es una ventaja, puesto que esa misma diversidad permite multiplicidad de soluciones a los

problemas de cada persona. En el entorno hay distintas posibilidades y, en el caso particular de este trabajo, el ballet se erigió como la ideal, puesto que permitía el ejercicio físico adecuado como estrategia de demostración de capacidades que permitió elevar la autoestima y la convicción de que las limitaciones, en la mayoría de los casos, son insignificantes ante la gama de posibilidades y de potencialidades de que dispone la persona. El concepto de belleza es subjetivo, personal de cada individuo, dependiendo de sus propias condiciones anímicas, emocionales y del casi nunca identificado ideal que anida en cada uno y que pocos se atreven a identificar y a aceptar.

Para Platón (c. 427-347 a. C.) la belleza es una idea independiente de las cosas bellas, siendo una manifestación de la belleza verdadera, que se encuentra en el alma humana y a la cual se accede únicamente a través del conocimiento. Para efectos de este trabajo, se considera como bello todo lo que permite la satisfacción artística de un ideal. En relación con el cuerpo humano, es de señalar que:

El *Body Art* es una manifestación que se desarrolló entre 1960 y 1970, donde el cuerpo ya no se representa o imita, sino que él mismo se recrea, a veces de forma violenta, con la finalidad de acceder a una autenticidad que únicamente se logra en vida, para lo cual se necesita la presencia del espectador que lo entienda y lo confirme a través de las sensaciones que genera en éste, ya sea a través de la pintura, la fotografía o el performance. (Rodríguez,,sf).

Como resultado de este proceso de investigación surge la propuesta escénica llamada “En-Caja-Dos”, la cual se desarrollará en tres escenas denominadas: el cuerpo de la resistencia, el cuerpo social y el cuerpo psicosomático.

En la primera escena, se encuentra un cuerpo lleno de inseguridades, miedos, indeciso de sí mismo, de no saber si haber escogido la danza como proyecto de vida fue una buena opción.

La segunda escena, representa los estereotipos que ha impuesto la sociedad y que buscan imponer moldes de supuestas perfecciones en la apariencia física que debe poseer un bailarín.

La última escena, plasma un cuerpo que tiene la capacidad de expresar las emociones que han sido reprimidas en el inicio de la propuesta escénica, llegando a una catarsis, entendida esta como la acción estética del arte sobre el hombre y aceptación del cuerpo como ese instrumento que posee de manera innata la habilidad de moverse y transmitir.

Por otra parte, para argumentar la obra “En- Caja-Dos”, se tomaron referentes diferentes artistas, libros y obras de danza que se relacionan con la propuesta escénica del proyecto.

En primer lugar, el origen e inspiración para la creación de esta obra fue “La Columna Rota” de la autora Frida Kahlo, en la que la mencionada autora expone un cuerpo totalmente herido por un doloroso pasado; además, otro referente importante que contenido en el proyecto es Israel Galván, ya que su experiencia de vida en la danza se asemeja mucho con la experiencia de la autora de este trabajo; es de destacar de su trabajo la deconstrucción o propuesta de nueva estructura del flamenco, como un nuevo estilo.

En cuanto al marco teórico, se toman como referentes teorías que tienen que ver con el cuerpo, el molde del cuerpo; en este caso se hablaría de cuerpo de la resistencia, cuerpo social cuerpo psicosomático, los estereotipos, los cuales pueden o no beneficiar al bailarín; la danza como un arte basado en la expresión física; la sociedad como una agrupación de personas que comparten una misma cultura, el conflicto interno que tiene que ver con la guerra entre cuerpo, la mente, el espíritu; y por último, la aceptación que a nivel psicológico es aprender a convivir con

los propios errores, deponiendo en muchos casos la voluntad o intención de superarlos, en un esfuerzo que nos torna más humanos.. Según Wooden (1995) “Un error es útil si haces cuatro cosas con él: reconocerlo, admitirlo, aprender de él y olvidarlo.”; en el presente caso, no sería olvidarlo sino reforzarlo para ser mejor.

En relación con la metodología, este trabajo se desarrolla bajo el método de Investigación Basada en las Artes (IBA), recolectando datos y transitando por diferentes fases exploratorias donde se tomaron decisiones ... que utiliza elementos de la experiencia de las artes creativas, incluyendo hacer arte por parte del investigador; este modelo se nutre de la influencia de los enfoques construccionistas y fenomenológicos, ambos enfocados hacia el significado y la experiencia, abriendo la investigación a otras formas de conocimiento que tiene en cuenta lo biográfico y la experiencia del investigador

En el marco metodológico se describe a profundidad todo el proceso de investigación explorado, el cual se dividió en dos fases: recolección de metadatos y fases exploratorias; en ellas se describe cómo fue el proceso de toma de decisiones para llevar a cabo un conducto coherente hacia el logro de los objetivos.

Finalmente, se plantean algunas conclusiones y recomendaciones sobre el trabajo realizado, para futuros investigadores que aborden esta temática, con trabajos de ampliación o de complementación del contenido de este proyecto. (Paniagua, 2008).

La vivencia personal ya mencionada constituye el punto de partida para el desarrollo de la investigación y propuesta artística. Se trata de hacer del arte una alternativa para quienes, injustamente, deben afrontar el efecto de prejuicios sociales, los cuales les inhiben en muchas ocasiones a buscar el desarrollo propio desde la percepción subjetiva de la vida y del rol que

cada persona desempeña en ella. Más que un proyecto, se construye un mensaje a esas personas cuyo potencial en muchas ocasiones permanece inédito, por el impacto del error perceptivo de personas que viven con libreto único, cerradas al encanto que da la variedad que a partir del arte ofrece la vida.

## CAPÍTULO 1- ESTADO DEL ARTE

Durante todo el proceso vivido en esta investigación creación, se han encontrado varios referentes como libros, artículos, revistas, pinturas, videos, entre otros, que han ayudado a soportar este proyecto. Para esto, se ha intentado delimitar y seleccionar la información, para así lograr mayor puntualidad sobre los temas y objetivos a alcanzar.

El primer referente apoyo de esta propuesta de investigación es la obra artística “La columna rota” de Frida Kahlo, una de las exponentes más importantes del movimiento surrealista. El cuadro es un autorretrato de Frida Kahlo con el aparato ortopédico de metal, mostrando en el interior de su cuerpo una columna jónica rota. El corsé de cuero mantiene su cuerpo erguido, transmitiendo la sensación de que, de quitárselo, todo se desmoronaría (Prado, 2021)

En efecto, al observar y detallar la obra, la autora representa a través de un corsé de metal su propio sufrimiento físico y emocional, por el dolor de haberse fracturado la columna en un grave accidente, producto del cual quedó un estado parapléjico por toda su vida. Lo anterior, aunado a una relación tormentosa, la llevaron a hacer una catarsis emocional en esta obra, la cual expresa a través de elementos surrealistas, tales como la columna en su pecho, que representa lo único que la sostenía y la mantenía en pie, acompañada de los múltiples clavos en la parte superior de su cuerpo representando el sufrimiento que lo invadía.

Lo anterior genera identificación y apoyo en esta obra, ya que en la primera escena es la connotación del cuerpo herido; la columna en el caso que se plantea, es la fortaleza en la danza y lo único que permite mantenerse en pie. Los múltiples clavos incrustados en el cuerpo, que en la propuesta escénica “En- Caja- Dos”, se muestran de manera audiovisual, representan un dolor

profundo por todas aquellas críticas y pensamientos negativos de quienes decían que no tenía talento, ni las condiciones físicas para la carrera escogida. De igual manera, se emplean otros elementos surrealistas, tales como, unas manos en mi espalda representando el constante peso que cargaba por la presión social, una enorme boca en la garganta representando los gritos ahogados que no pudieron salir y, por último, unos ojos en las manos, representando las miradas negativas y juzgadoras de la sociedad por cómo se veía cuerpo.

Por otro lado, bien vale citar a Alviar (2014) cuando expone en su libro:

En la danza misma, y más en los tiempos actuales, podemos encontrar un tipo de mujer que podría describirse como “bailarina” pero más allá de eso, encontramos mujeres, de todos los colores, pensares, mujeres que viven y sienten como todas las demás. Mujeres que pueden o no cumplir con los decretos estéticos para pertenecer o no a la sociedad, mujeres que no son consideradas perfectas, mujeres que con sus “imperfecciones” y sus maneras únicas de ser también sienten y se mueven. Mujeres que podrían tener una etiqueta personal si así lo desearan para mostrar u ocultar esas instrucciones para acercarse a ellas. (p. 357)

Con lo anterior, el autor hace referencia a todos los tipos de danza en donde hay unos parámetros previamente establecidos y que no permiten que la mujer se sienta segura y cómoda con su tipo de cuerpo; que es precisamente el propósito de esta investigación.

En este sentido, la visión que se tiene de cuerpo en la danza ha cambiado mucho desde la antigüedad hasta la época contemporánea en donde se ve ese cuerpo como un instrumento inmerso en arte. “El cuerpo de la danza es un cuerpo agujereado por el arte que, en su empuje

constante hacia su propia manifestación introduce la inquietud infinita acerca de la causa del arte.” (Nugent Rincón, 2013).

En otras palabras, el cuerpo, como sujeto del arte, se introduce en la problemática contemporánea desde el lugar de la vivencia, provocando esto un espacio de cuestionamiento y análisis que se mueve en un circuito sin fin entre la carne misma y el campo de lo simbólico.

En ese orden de ideas, la educación corporal entiende que “el cuerpo se construye en las prácticas simbólicas, a partir de su inclusión en el orden simbólico a través del lenguaje” (Crisorio y Escudero 2012: 1), lo que supone, en primer lugar, que el cuerpo no es natural ni esencial, sino histórico; sobre esa historia hay que indagar si se quiere hacer un análisis del cuerpo de la danza.

A este respecto, (Galván, 2022), afirma que en su experiencia como bailarín: "Yo soy una persona tímida, que no hablo muy bien, y el baile me ha servido para expresarme y ser libre (...)", El bailarín, entonces propone un nuevo estilo, deconstruyendo, así la técnica, hasta ese momento conocida: "ahora voy a bailar como quiera yo".

Se comparte lo planteado por el artista, intérprete y bailarín de origen español, quien demuestra a través de sus movimientos un lenguaje corporal expresivo propio, totalmente diferente a lo que representa el flamenco tradicional de la época, basado en fragmentaciones, mezclas y sumas de gestos; para él, esta es una forma de sentirse libre por el hecho de que toda su vida le fue inculcado por su familia con costumbres ortodoxas la figura del mejor bailarín de flamenco. “Si hubiera hecho caso a mi familia, a los críticos y expertos en esta tradición, no hubiese hecho nada (...)” pensamiento que se comparte porque, para mantener vivo el arte, hay que tomarse todo tipo de riesgos y libertades. (Galván, En movimiento, 2020).

Y sigue exponiendo el mismo autor:

Yo invito a la gente, cuando bailo, a que vea la intimidad mía, la soledad mía y no invitar a la gente con la típica cosa de un bailar español que tiene que ser guapo, fuerte, alto y como una especie de donjuán,

Siendo así, rompe con los estereotipos del flamenco, empleando un cuerpo encorvado y una mezcla de movimientos que para él son aún desconocidos.

La gente decía que flamenco no era, ni danza tampoco, me encontraba en tierra de nadie, pero era la búsqueda de un lenguaje mío, porque yo bailaba para mí. Y a mí no me duele que me digan que no es flamenco, porque yo sé que sí, es lo que he vivido de pequeño y lo tengo conmigo como una cadena anclada a mi (Galván, RTVE, 2022).

Lo anterior, lo manifiesta en sus diferentes obras entre ellas “*La Curva*” que es la continuación de “*La Edad de Oro*”, en donde enfrenta a un cantaor y un guitarrista. “Aquí voy hacia lo femenino, con dos mujeres una muy jonda y otra muy vanguardista, las dos juntas, es mi idea de mujer artista. (Galván, 2012) Esta obra responde a la inquietud del artista de unir el flamenco más profundo con la música contemporánea, lo que lo hace un creador imprescindible para el flamenco actual.” (NN, 2012).

En ese orden de ideas, cambió toda su perspectiva del baile y la técnica (Galván, s.f, como se cita en Caballero, s.f).

Se dejó atrás el perfeccionismo, la obsesión por el buen desenvolvimiento técnico. Ahora se es consciente de que sólo del disfrute propio es posible lograr el disfrute de los demás, ir a la búsqueda de emociones. Con un mínimo movimiento, con el más simple, se puede decir todo. No es que quiera bailar menos; es, simplemente, otra dimensión.

De igual forma se comparte con una de las mayores exponentes del arte del performance Marina Abramovic, cuando expresa en su obra “Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful”, cuando se pasa un peine y cepillo de metal por todo su cabello y rostro de manera enérgica y compulsiva, hasta casi llegar a un estado de trance, esto simboliza el dolor emocional y psicológico que puede sufrir un artista para demostrar belleza, frase que repite a lo largo de su performance: “*Art must be beautiful, Artist must be beautiful*”.

Para la autora:

No se trata de dolor físico, sino más bien sobre el estado mental que se puede alcanzar a través del dolor. el propósito de un dolor auto infligido es liberar el cuerpo y el alma de las restricciones impuestas por la cultura occidental y del miedo al dolor físico y la muerte. El arte escénico se puede utilizar para desafiar y traspasar los límites físicos y mentales. (Abramovic, s.f).

## CAPÍTULO 2- MARCO TEÓRICO

No ha sido fácil el camino recorrido por la mujer en el campo del arte. En la antigüedad, arte y mujer se relacionaban desde valoraciones que apuntaban a la detección de la belleza como justificación del arte, lo que conllevaba a que, si bien se abría un espacio a la mujer en la vida artística, ese espacio estaba delimitado y condicionado por la belleza de la escogida, lo que implicaba que no toda mujer, por propia iniciativa, podía ser parte de la expresión artística, a menos que llenara las expectativas del artista y de la comunidad en general. El concepto de “modelo” se generalizó en torno al mayor o menor grado de belleza convencional que aplicaba en la sociedad y que era tenido como filtro para el acceso femenino a la práctica artística.

Se entiende la ausencia de mujeres en el arte como una desigualdad de género estructural. Aun estando ellas presentes a lo largo del siglo XX en todas las artes latinoamericanas, se ha ignorado su capacidad de protagonismo social y, como consecuencia, su protagonismo en las artes. (Punzón, 2014).

Es esta una apreciación de la realidad que aún hoy persiste en la sociedad. Si bien es mucho lo que ha cambiado la sociedad en cuanto a la percepción de la mujer desde el marco de la igualdad de género, ésta siempre llevará la ventaja/desventaja de su apariencia física como requisito para el acceso a muchas actividades, entre ellas, el quehacer artístico.

Dentro de este capítulo se plantean las teorías y conceptos que han servido como soporte a esta investigación creación y que permiten ahondar en la temática abarcada. Desde la condición de bailarina en formación, se ha recorrido un camino de aprendizajes donde ha sido necesario enfrentar retos y superar obstáculos tanto físicos como psicológicos, lo que ha llevado a mejorar el conocimiento del propio cuerpo. Acorde con esto, es importante en el desarrollo de este

trabajo abordar el concepto de cuerpo desde varios puntos de vista como lo son: el cuerpo anatómico, el cuerpo psicosomático y el cuerpo social.

### **2.1. El Cuerpo de la Resistencia (Molde)**

Inicialmente vale rescatar estas palabras de la maestra Yanny Manotas (2021), “Hay que lograr comprender que no todos los seres humanos tenemos el mismo molde.” Con la anterior frase, se describe de manera personal el concepto de molde como una metáfora del cuerpo, entendiendo que el molde es un instrumento cuya función es darle forma a un objeto. Por lo tanto, desde que nacemos nuestro cuerpo es como una especie de masa, donde la sociedad poco a poco nos construye por medio de un molde que estructura los estereotipos de cómo debe verse un cuerpo ideal físicamente estético.

Para entender y profundizar lo anterior, se cita dialogo con Pérez y Gardey (2009) cuando mencionan:

Aunque todos los seres humanos contamos con los mismos miembros, es interesante resaltar que existen clasificaciones acerca de la forma de los cuerpos. Así, por ejemplo, se habla de los cuerpos rectangulares que son aquellos que tienen un tamaño de hombros idéntico al de la cintura, es decir, se trata de cuerpos rectos, sin curvas.

De la misma forma están también los cuerpos de forma de guitarra que son aquellos que se identifican por cinturas estrechas y hombros y caderas de idénticas medidas. Tampoco nos podemos olvidar de los cuerpos de forma de pera, llamados así porque, al igual que sucede con dicha fruta, tienen la parte superior menos ancha que la parte inferior. Es decir, las mujeres que tienen el cuerpo de pera son aquellas que poseen unas caderas muy anchas.

El cuerpo de forma ovalada, que se identifica por una cintura ancha, y el cuerpo de triángulo invertido son otras de las clasificaciones existentes para definir a los diversos tipos de cuerpos humanos. En concreto, el último citado se define por el hecho de que se trata de personas que cuentan con unas espaldas muy anchas y una cintura y caderas muy estrechas. Un perfecto ejemplo de este tipo de forma es el que tienen los nadadores.

De aquí se entiende que la forma corporal de la autora de este proyecto es la de pera, es decir, que las características físicas más predominantes son las caderas más anchas que los hombros y el pecho, con tendencia a acumular grasa en los muslos, con trasero pronunciado y cintura marcada. Estas características, no ayudan mucho con el equilibrio y la postura corporal en la danza, además de que no se considera “estético” visualmente.

## **2.2. Cuerpo social**

La noción mental del cuerpo es una idea construida desde lo social que se reconstruye constantemente, según parámetros sociales que se van incorporando a la subjetividad. Es el proceso del aprendizaje que se realiza bajo la inmersión social, tan absolutamente necesario para el desarrollo personal. (Blas, 2010).

Ciertamente, la idea de “cuerpo” no es concisa en el campo artístico; es más bien circunstancial, pero esto no ha sido reconocido plenamente, permitiendo que aún se manejen conceptos o calificativo que, partiendo de una subjetividad determinada, sean tomados como válidos e, incluso, como dogmáticos.

Isadora Duncan es un referente de forzosa inclusión en este trabajo. De ella se dice que “En su ímpetu entusiasta, Isadora arrastra consigo y subordina a su indómita voluntad a todos los que experimentan la necesidad de liberarse de las formas tradicionales de una expresión corporal

convencional”. (Baril, sf). Pero quizá el mérito inicial de Isadora radicó no sólo en identificar sus pensamientos, sus ideas, sino en darlas a conocer, sin temor a enfrentarse al mundo en el que los convencionalismos vigentes eran contrarios por completo a sus ideales. Con relación al cuerpo social, Isadora Duncan argumenta en 1927:

El movimiento y la cultura del cuerpo constituyen el objetivo de la gimnasia; para el bailarín no son más que medios. Y es que el cuerpo en sí mismo debe ser olvidado, porque no es más que un instrumento armonioso y bien adaptado cuyos movimientos expresan no sólo los movimientos del cuerpo, como en la gimnasia, sino también los pensamientos y sentimientos del alma (Duncan, 2003, p.117).

Se considera importante remitirse a estas palabras que definen claramente este proyecto, el aspecto físico no es tan importante como la forma en que se usa este cuerpo, creando movimientos, proyectando sensaciones y generando sentimientos. Por milenios, la sociedad ha considerado que un bailarín debe cumplir con ciertos parámetros físicos como ser muy delgado y atlético y ha olvidado que la danza clásica va más allá de lo físico, es un arte que desde siempre ha buscado crear espacios de recreación y transmitir la cultura de los pueblos.

Cabe anotar que existen, además de los signos lingüísticos, otros sistemas que el hombre ha desarrollado y utiliza para comunicarse, los cuales están íntimamente ligados con el trabajo corporal, sus conexiones psicológicas y la carga significativa que el movimiento puede emanar sobre la escena. Estas ciencias según Guillén (1994) son el paralenguaje, la kinésica y la proxémica.

En ese orden de ideas, Para Guillén (1994) tanto la kinésica como la proxémica están íntimamente relacionados y ambos son influenciados por las variantes de edad, sexo, normas

sociales, culturales, etc. Además, destaca entre algunas de sus funciones básicas: determinar el nivel de intimidad existente entre los interlocutores, e indicar la actitud personal de cada uno de ellos (p.225)

El bailarín se conecta con la sociedad y el propio cuerpo, el cual debe reflejar en cada gesto la intención que parte de una idea para ilustrarla. Así mismo, se considera el cuerpo como medio a través del cual se expresan emociones y sentimientos, para comunicar vivencias y que los espectadores se vean reflejados en esa interpretación.

### **2.3. Cuerpo Psicosomático**

Quizá uno de los aspectos ignorados en quienes analizan el arte expresado a través del cuerpo, es la relación interior-exterior de la persona, la cual halla en el movimiento un espacio liberador que le permite la libre expresión, así la misma no sea bien interpretada.

El movimiento y la acción forman parte sustancial y natural de la expresión del ser humano, en general la expresión corporal es considerada como un lenguaje no verbal mediante el cual el ser humano expresa mensajes a otro; sin embargo, esto se constituye a partir de las posibilidades verbales y no verbales empleadas sin importar la diferencia, pues en ambos casos su propósito es comunicar/expresar. (Mora, 2020).

Con respecto a este concepto, se cita a Nancy (2007) acerca del cuerpo, como una extensión del alma que permite digerir y experimentar cualquier emoción, para luego desprender y liberar los sentimientos más profundos e íntimos que ha cargado consigo mismo. “El cuerpo puede volverse hablante, pensante, soñante, imaginante. Todo el tiempo siente algo. Siente todo lo que es corporal. Siente las pieles y las piedras, los metales, las hierbas, las aguas y las llamas. No para de sentir” (p.12). Sin embargo, “la que siente es el alma. Y el alma siente, en primer

lugar, el cuerpo. De todas partes ella siente que él la contiene y la retiene. Si el cuerpo no la retuviera, se escaparía completamente” (Nancy, 2007, pp.15-16).

En otras palabras, Pérez y Merino (2009) definen el concepto de alma como la esencia que define la individualidad y la humanidad del ser humano; o lo que muchos llaman “soplovital” y “self” (El sí/ mismo), y también es sinónimo de individuo, persona o habitante; es lo que le da vida al cuerpo.

Con lo anterior, se considera pertinente para este trabajo la importancia de las emociones y sentimientos que naturalmente son emanadas por medio del alma y que según Palau (s.f) “el alma es nuestra personalidad, el intelecto que nos ayuda a pensar, las emociones, que nos dan sentimientos de alegría, tristeza, felicidad, odio, etc.”

En ese orden de ideas, en un contexto artístico, el cuerpo como emisor de emociones y sensaciones es capaz de producir movimientos de una forma sincrónica y rítmica, siguiendo unos patrones coreográficos que le brindan al espectador la oportunidad de percibir las mismas, estableciendo una conexión entre ellos y el bailarín. Al respecto, la autora define el concepto “actor santo” como “...ese bailarín que debe ser capaz de despojarse de todos los elementos superfluos, y con su pobreza material (cuerpo y energía), transformarla en riqueza escénica, sin artificios ni trampas para conquistar la mirada del otro.” (Cardona, 2000, como se citó en Aguilar, 2013)

En conclusión, el cuerpo psicosomático le brinda al cuerpo físico todas esas emociones y sentimientos para que éste pueda llevar a cabo una rutina de movimientos acordes con lo que se quiere expresar; ambos deben estar siempre conectados, como un equipo para realizar un trabajo excelente y que impacte de manera positiva a los que están a su alrededor.

## 2.4. Los Estereotipos

En el contexto de la danza se pueden encontrar diversos estereotipos que pueden o no beneficiar al bailarín, entre los que se encuentran:

El estereotipo del género: definido por López-Zafra (2008): “El estereotipo relacionado con el género también ha sido una estrategia de presión social para generar una construcción ideológica sociocultural que simplifica y clasifica la sociedad para poder tener el control de los individuos que la conforman”

Lo anterior teniendo en cuenta todas las dificultades que debieron enfrentar los hombres ante la exigencia de verse muy masculinos para poder encajar en una sociedad patriarcal, totalmente viril, que no daba lugar a hombres afeminados dentro de la danza clásica, porque debían mostrar fuerza; esto fue cambiando a lo largo de los años debido a las nuevas tendencias y géneros de danza como el break dance, hip hop entre otros.

Y es que, al hablar de baile, de forma instintiva se piensa en las mujeres. Es considerada como una actividad femenina y por esto no es raro pensar en el estigma de homosexualidad/feminidad que se le da a los bailarines (hombres) en la danza clásica o ballet, y esa caracterización no es sólo consecuencia del mayoritario número de mujeres sobre hombres, evidente en el mundo del baile, sino que trae un arraigo cultural y social que hace que se estigmatice a los bailarines clásicos de esa manera; conllevando a que existan más mujeres que hombres dedicados al baile. (Stepflix, 2020)

## 2.5. Danza

La danza es un arte basado en la expresión física, generalmente acompañada de música. Es una de las expresiones humanas más antiguas y tiene una finalidad artística, recreativa o

religiosa. También se la conoce como "lenguaje corporal" y utiliza una serie de movimientos corporales que acompañan rítmicamente a la música. (Euroinnova, 2023)

Para Pérez y Merino (2009):

La danza es la acción o manera de bailar. Se trata de la ejecución de movimientos al ritmo de la música que permite expresar sentimientos y emociones. Se estima que la danza fue una de las primeras manifestaciones artísticas de la historia de la humanidad.

## **2.6. Sociedad**

Según Aristóteles, en sentido restringido, es la agrupación constituida naturalmente sobre un territorio-nación por individuos humanos, que, participando de una misma cultura y de unas mismas instituciones sociales, interaccionan entre sí para el desarrollo de sus intereses comunes y la consecución de sus fines. (Herder, 2011)

Para Durkheim la sociedad es más que la suma de los individuos que la componen. La sociedad tiene una existencia propia que va más allá de la experiencia personal... porque existen, desde antes del nacimiento de cada individuo, formas reiteradas y consideradas correctas de comportamiento que se van transmitiendo de generación en generación. (Durkheim, s.f, citado en Falicov, 2002)

## **2.7. Conflicto Interno**

Los conflictos internos se producen cuando se tienen pensamientos que no son congruentes entre sí o cuando se disocia un pensamiento de nuestras creencias, incluso de nuestros comportamientos. (Martinez, 2022)

Los conflictos internos son similares a una guerra entre el cerebro, el cuerpo y el espíritu. Es casi como si la mente quisiera seguir ejecutando viejos guiones y hábitos mientras el espíritu está ansioso por crear nuevos. Sin conciencia, es probable que el cuerpo quede atrapado en medio de este acalorado intercambio. (Araujo, s.f)

## 2.8. Aceptación

En relación a la aceptación, la Real Academia Española define aceptar como: "Recibir voluntariamente y sin oposición lo que se da, se ofrece y encarga" y." aprobar, dar por bueno, acceder a algo y asumir resignadamente un sacrificio, molestia o privación"

Para la psicología, el concepto refiere a que una persona aprenda a vivir con sus errores; es decir, que acepte su pasado. De esta manera, podrá encarar el futuro con una nueva perspectiva y aprovechar las oportunidades que brinda la vida. (Gardey, 2009)

## 2.9. Cuadro Comparativo sobre Hibridación y Apropiación del Arte

Dentro de este laboratorio con la asesora Yanny Manotas se tuvo en cuenta para este trabajo los términos sobre hibridación y apropiación del arte; se realizó un cuadro comparativo para definir estos conceptos, soportándolos con autores con el fin de que sirvieran como base para sustentar este trabajo.

<b>Hibridación en el Arte</b>	<b>Apropiación del Arte</b>
La experimentación en el arte para buscar la propia identidad Lo híbrido ha sido, a lo largo de la historia del arte, fuente de experimentación e inspiración; desde las manifestaciones primitivas hasta con creadores como Picasso y Francis Bacon, este recurso ha sido utilizado como una búsqueda de la identidad propia. (Revista "Efe": Agencia Efe, México, 2018)	La apropiación es una directa multiplicación, copia o incorporación de una imagen por otro artista, quien representa dentro de un contexto diferente, alterando completamente su significado y cuestionando los conceptos de originalidad y autenticidad. "Los artistas 'apropiacionistas' no ofrecen una imagen, ni siquiera una imagen que

	represente la realidad, buscan el impacto por lo que expresan con sus obras.” (Revista Moove Magazine -2014- Altamirano S.)
--	---

Cuadro 1. Hibridación y apropiación del Arte. Creación propia.

### CAPÍTULO 3- MARCO METODOLÓGICO

Este trabajo se desarrolla bajo el modelo de investigación basada en la IBA, un método de indagación que utiliza elementos de la experiencia de las artes creativas, incluyendo el hacer arte por parte del investigador, como maneras de comprender el significado de lo que se hace cotidianamente, dentro de la práctica y de la enseñanza. (Hernandez, 2008). La investigación se desarrolla en tres fases, cada una de las cuales es descrita en su contexto y significación a lo largo del documento.

Esta metodología de investigación IBA, utiliza procedimientos artísticos para dar cuenta de prácticas de experiencias que difícilmente se hacen visibles con otro tipo de investigaciones. IBA indaga sobre la creatividad y su interpretación, sugiriendo preguntas y desvelando lugares no explorados.

En ese orden de ideas, lo que se pretende al escoger este tipo de investigación es hacer una construcción reflexiva sobre la propia experiencia personal en la danza profesional, que contribuya a transformar la mentalidad de algunos miembros de la sociedad en cuanto a estereotipos que desde hace siglos se vienen imponiendo en este género de la danza clásica; de igual forma; lo que se pretende al llevar a escena este tipo de temas es que sea un ejemplo y una motivación para que otros bailarines puedan encontrar su propio estilo a partir de sus debilidades y convirtiéndolas en fortaleza, lo que favorecerá en gran manera el mundo de la danza.

Durante este proceso de investigación se exploraron las diferentes posibilidades corporales de la autora del proyecto. Partiendo desde un punto cero, en el laboratorio con énfasis en danzas españolas, se evidenció el autodescubrimiento y la aceptación personal que se fue

consolidando por medio de bitácoras y registros audiovisuales. Esta recolección de datos se desarrolló en dos fases:

### **3.1. Fase I: Recolección de Datos**

#### **3.1.1. La Columna Rota**

Con el fin de documentar mejor la experiencia propia con relación al tema propuesto, se tomó como primera referencia esta obra, ya que ello permite analizar los trasfondos y forma de vida de alguien que paso por esta situación. Esta pintura aporta a la experiencia personal de la autora del proyecto, en cuanto a la manera de ver la danza y conlleva a reflexionar sobre la posición propia frente a la misma.

Todo esto le provocó a mi mente un rechazo instantáneo hacia mi cuerpo, creyendo cualquier comentario referido por más doloroso y mezquino que fuese, llegando a un puntode aceptarlos y creer que eran ciertos, me convertí en lo que más temí, era débil, inferior, sin capacidades ni habilidades, sin entender que todo era invisible porque estaba en mi cabeza, que yo era la única culpable.



*Figura 1.: Obra la Columna Rota: Frida Kahlo*

En este orden de ideas, se pueden identificar en esta misma obra artefactos que la persona utiliza para su rutina y formas de vida, tal es el caso de un corsé de metal que simboliza lo que la sostiene y mantiene en pie; es una metáfora de la fortaleza y el equilibrio entre el cuerpo y la mente y que se ajusta claramente al tema tratado. Para Kahlo simboliza el arte como su arma de batalla, mientras para la autora de este proyecto es esa búsqueda de auto aceptación física para danzar, expresar y ser quien se es.

Nota: En la figura 1 podemos observar la obra de Frida Kahlo en la que se inspiró el desarrollo de este proyecto. La propuesta escénica de la obra En-Caja-Dos se plantea como un mapa relacional, que resume diferentes objetos, actividades, instituciones, personas que son relevantes, importantes y significativos para mi proceso y que contribuyeron a corroborar mi hipótesis sobre el tema planteado. Cabe destacar, que un mapa relacional dentro de la metodología (IBA) describe detalladamente cómo se relacionan entre sí las variables dentro de este trabajo.

### 3.1.2. Diálogo



*Figura 2: Laboratorio de Creación y Exploración del Elemento*

Nota: En la figura es posible observar varias imágenes sobre encuentro de exploración con la maestra Ivett Galofre que ayudaron enriquecer este proyecto.

Otra estrategia utilizada para estudiar mi rutina fue la recolección de fotografías y videos, en donde se ilustra el procedimiento sobre el quehacer diario durante un tiempo determinado; estas fueron posteriormente discutidas con los asesores para hacer correcciones sobre diferentes aspectos notados en ellos.

En esta primera etapa, comencé a encontrar una manera de comunicarme con mi cuerpo a través del diálogo interno. En un primer encuentro fue un poco complejo, pero logré recopilar registros audiovisuales de improvisación en movimiento, trabajando la escucha corporal desde las diversas cualidades que existen en el movimiento, partiendo desde la cualidad vibratoria, contenido y fragmentado.

En una segunda etapa, genero un diálogo con el primer referente de este trabajo Frida Kahlo y su obra la columna rota; en este encuentro se relacionó la historia de la obra con la experiencia vivencial de la autora, por medio de laboratorios de improvisación con la asesora Ivett Galofre en ese entonces. Dentro de esos laboratorios se pudo rescatar elementos de la corriente artística de la autora. Por medio de esta obra se aprendió que la visión de lo que se cree de la realidad es netamente subjetiva.

Es decir, la sociedad en la que se vive se está sujeto a creer siempre en lo que está y no ver lo que hay dentro de ello, razón por la que se coincide con Magritte (1929) cuando en su obra incita a romper esa lógica que la sociedad está acostumbrada a ver, darle una subjetividad y generar un cambio por medio del arte.

## **3.2. Fase II: Fase Exploratoria**

### **3.2.1. Cualidades de Movimiento**

En esta etapa profundicé sobre aquellas cualidades que podría representar en el proyecto. Para esto, debía tener en cuenta cuáles eran las emociones y el clímax que se veía en la obra desde la primera escena hasta el final. Durante los encuentros de exploración e investigación de la dramaturgia de la escena, logré rescatar tres cualidades con relación a las emociones, tales como, el miedo, inseguridad, ansiedad, rabia y angustia.

Desde la cualidad vibratoria de la que habla Laban (1928), se encuentra inmersa la emoción de miedo y ansiedad; dentro de la obra esta cualidad se ve reflejada en la primera escena, donde evidencio como me sentía llena de miedos por no encajar en la sociedad, generando al instante la incertidumbre de una ansiedad.

En un segundo momento, aparece la cualidad contenido, dentro de la obra el ambiente se torna tenso queriendo expresar la sensación de rabia y opresión esta cualidad es representada por movimientos muy contraídos, cerrados e intensos.

Por último, se encuentra la cualidad fragmentado representando la angustia y desesperación del personaje, esta cualidad hace referencia a esa inconformidad corporal que tengo por no encajar en ese estereotipo de perfección.

Durante ese proceso de exploración con el apoyo de mi asesora en ese entonces, logré diferenciar el cambio de la cualidad de movimiento que se veía reflejada en el cuerpo, es decir, de cómo inicia la vibratoria, seguida de la contenida cambiando a fragmentado.

Laban (1928) dividió la categoría de Esfuerzo en cuatro subcategorías: El flujo, peso, tiempo y espacio.

Estos cuatro elementos son conocidos como los factores de movilidad. Una persona se puede mover expresando distintas actitudes o cualidades respecto a cada uno de estos factores. Por ejemplo, una persona se puede mover en el espacio de una manera indirecta o directa. Se puede mover con una actitud liviana (relajada) o energética respecto a su peso. Su movimiento en el tiempo puede ser prolongado (de una manera sostenida o gradual) o súbito. El flujo en los movimientos puede tener cualidades que van desde lo más contenido hasta lo más suelto o libre.

### **3.2.2. Del video a la puesta en escena**

En esta etapa de mi trabajo, como mencioné arriba, opté desde un principio por llevar todo ese proceso a un formato audiovisual, utilizando elementos tales como la edición, efectos, juego de cámaras con distintos planos como medio, americano, general, entre otros. Durante ese proceso, se me hizo mucho más sencillo visualizar el estilo surrealista que quería reflejar en todas las escenas con ayuda de la iluminación y el juego en la edición. No obstante, al iniciar nuevamente la presencialidad restructuré la idea de convertir el proyecto ya no como un formato audiovisual sino como una puesta en escena. Con lo anterior, se tuvo en cuenta la ubicación de las cajas repartidas en todo el escenario, la creación de un plano de iluminación, de imagen, sonido entre otros elementos que componen la escena de la obra y ensayo con todos los elementos mencionados. *(Ver imagen 2 del espacio escénico, Pag 51 en Anexos)*

### 3.2.3. El surrealismo enmarcado en la obra

El surrealismo entra en mi propuesta de grado como un eje central de lo que quiero mostrar, ya que interpreta una realidad irracional y cambiante según las diversas perspectivas, en este caso, se utiliza como medio para intentar transformar la mentalidad de una sociedad.

Durante la obra, se puede observar a la intérprete dentro de un escenario no convencional adornado con cajas y en vez de visualizar a una persona normal, dentro de lo que cabe como



**Figura 3:** Bailarina con Cabeza de Caja

cuerpo normal (sin ninguna malformación congénita), se logra ver a la intérprete con cabeza de caja, denominando un mundo cuadrado, no hay nada más allá a lo que está acostumbrada y estigmatizada, este sería el sentido metafórico y surrealista.

*Nota: En esta imagen podemos observar un fragmento de la puesta en escena de la obra En-Caja-Dos.*

Dentro de los parámetros establecidos por mí, en el ejercicio escénico se observará una pieza de danza donde derivan diversos movimientos corporales que se verán reflejados con las técnicas de danza contemporánea, flamenca y elementos audiovisuales.

En un comienzo, la danza contemporánea para mí se convirtió en un lenguaje y un medio que me ha ayudado a contar todas las experiencias vividas durante esta etapa de mi vida. Esta herramienta compleja, pero a la vez flexible describe mi cuerpo, obteniendo como resultado un instrumento comunicador de todas mis emociones y sensaciones en compañía con la técnica flamenca que para mi trabajo es sinónimo de apabullante, fuerza y seguridad.

### **3.3 Fase III: Propuesta Escénica**

Como producto de los laboratorios de creación y teniendo en cuenta los objetivos propuestos para este trabajo, se concretan tres escenas en las que se dividirá el mismo para abordar la problemática de manera sistemática.

En primer lugar, se abordaron las distintas características del cuerpo, como una forma de explicar cómo influyen estos en el entorno de la danza; describiendo formas, aspectos sensoriales, aspectos psicológicos y emocionales, que han sido el común denominador desde la antigüedad.

#### **3.3.1. Escena I: El cuerpo Anatómico**

La escena inicia con un escenario inundado de cajas acompañado de poca iluminación en tonos ámbar. En una de las cajas se vislumbran unas manos saliendo poco a poco, el ambiente se torna de misterio e inquietud por saber qué es lo que quiere salir de allí, luego, comienzan a salir unos pies simbolizando que el objeto que está ahí quiere salir, se encuentra perdido.

Por consiguiente, el objeto sale por detrás e intenta trasladarse, pero su rostro no es visible por lo que sigue generando misterio sobre cuál es su identidad. El objeto/personaje se dirige a varias cajas con la intención de esconderse, no quiere ser visto, no quiere ser revelado.

De ahí, el personaje/objeto se dirige hacia otras cajas, el personaje comienza a asomar sus brazos alrededor de las cajas dándole al espectador una ilusión o simulación de que las cajas que lo mantienen escondido tienen vida. En efecto, al realizar una serie de movimientos la música comienza a intensificarse y es ahí donde el personaje intenta salir. Al ser descubierto éste se angustia y rápidamente sus movimientos son cerrados, contraídos, intentando expresar ese miedo pavoroso que le ocasionó salir a la luz.

A causa de lo anterior, el personaje comienza a dirigirse hacia el público en búsqueda de una respuesta o explicación de porqué se siente encerrado, limitado a movimientos, al no encontrar respuestas éste comienza a desesperarse al punto de caer.

Por otro lado, siguiendo la línea que venía trabajando sobre los tipos de cuerpo en la sociedad, abordo el aspecto social, más específicamente sobre los paradigmas que se han establecido en la danza sobre cómo debe ser el cuerpo de un bailarín.

### **3.3.2. Escena II: El cuerpo Social**

El personaje cae en el suelo y se comienzan a proyectar imágenes de un cuerpo herido, agujereado de clavos, ligados a sonidos de latidos de corazón que le ocasionan al instante contracciones de dolor. Es ahí, donde el personaje comienza a desesperarse, intenta levantarse, pero siente que su cuerpo y su estructura de caja le impidieran moverse, como si ésta lo dominara a su antojo.

El ambiente de la obra se torna atribulante cuando comienza aparecer sonidos irritantes, el personaje apenas logra levantarse, pero aun siente que es dominado; tal cual un ventrilocuo con su muñeco; comienza a realizar movimientos fragmentados dirigidos hacia el espectador simbolizando que quiere ser libre, quiere parar y detener su sufrimiento. Seguidamente, se dirige

hacia una estructura de dos torres de cajas e intenta entrar entre ellas, pero le es imposible porque sencillamente no encaja; el personaje se desespera por querer entrar en repetidas veces, pero se angustia hasta que vuelve a salir, se dirige al público y continúa su desesperación ligada a la angustia de no poder encajar en ningún lado. No obstante, el personaje se dirige corriendo para empujar todas las cajas cayendo éste sobre ellas.

En ese orden de ideas, se toca de manera especial el cuerpo psicosomático a manera de catarsis y auto aceptación; lo cual conlleva a generar estilos propios y a crear nuevas propuestas dentro del ámbito de la danza.

### **3.3.3. Escena III: El cuerpo Psicosomático**

El personaje intenta levantarse entre las múltiples cajas a su alrededor, al levantarse siente que es más ligero su movimiento, ya no siente que lo dominan, no hay cargas, no hay peso que lo soporte; se dirige al público, reconoce su cuerpo, reconoce sus manos, comienza a palpar su estómago, sus piernas, sus brazos a sentir cada fibra de su cuerpo; al llegar al tope de su estructura de caja comienza a tocarla y es ahí donde poco a poco comienza a quitársela, finalmente podemos apreciar su rostro, su identidad.

Desde ese momento, el personaje respira profundamente a su alrededor y se ubica la caja en su pecho, comienza a moverse con ella de lado a lado para luego lanzar la caja que lo había estado dominando, atando y encajando; Comienza a sonar una melodía de guitarra española, la luz se intensifica en esta escena en ese momento este personaje comienza a danzar, a sentirse que es libre de expresar ante el mundo sin ninguna atadura, a sentir cada extremidad con la que fue creado demostrando todas sus capacidades y habilidades, a encontrar esa búsqueda de aceptación

que tanto había anhelado, entendiendo que la única limitación y bloqueo que existe es la que creamos nosotros mismos en nuestra mente.

## CAPÍTULO 4- RESULTADOS

En-Caja-Dos fue concebido como un proyecto de investigación creación que evidencia una crítica social sobre estándares preestablecidos por la danza clásica. Este trabajo es una reflexión subjetiva sobre mi experiencia personal al ingresar a la carrera de danza profesional y que, trajo consigo innumerables cuestionamientos sobre si había elegido bien la carrera ya que no me sentía a gusto con mi cuerpo, debido a los paradigmas establecidos para los diferentes estilos de danza que se imparten dentro de la facultad.

El desarrollo del proceso se sujetó a la confección inicial de las distintas etapas, en las cuales se aplicaron estrategias y se asumieron acciones que posibilitaron el cumplimiento de lo programado, lo cual se vio plasmado en un resultado que fortaleció la convicción de que el arte no es simplemente una acción contemplativa del entorno sino una dinámica que, como parte del ser humano, puede contribuir al logro de objetivos, independientemente de su naturaleza.

El aporte de otros autores, a través de fotografías, videos y talleres de investigación creación y auto investigación vivencial II, III y IV. Dentro de los hallazgos recogidos están el que algunos autores y actores de la danza clásica se han cuestionado sobre esta misma problemática y han logrado crear estilos propios como es el caso de Israel Galván, quien al no sentirse cómodo con las técnicas que le enseñaron desde niño creó su propio estilo rompiendo con todo lo tradicional del flamenco haciéndose reconocido por su innovación.

En este trabajo no solo se tomaron como referentes obras destacadas, sino que para mayor impacto visual se tuvieron en cuenta aspectos dramáticos como el vestuario, música e iluminación.

#### **4.1. Vestuario**

Es importante anotar que el vestuario tuvo una evolución durante el desarrollo de las escenas, teniendo en cuenta lo que quería expresar a través de él; en un primer momento me encontraba vestida con un pantalón blanco ancho, mi torso totalmente desnudo cubierto de clavos acompañado de un body Paint, en la espalda llevaba unas manos abiertas que simbolizaban el peso que cargaba por las críticas, en mi estómago un agujero negro que simbolizaba el vacío emocional, en mi garganta una gran boca que simbolizaba los gritos ahogados de los cuales mencione anteriormente.

Posteriormente, en la segunda escena propuse una falda negra ancha, un chaleco vino tinto, zapatos de flamenco, cabello recogido y una pañoleta; estos elementos simbolizaban el descubrimiento de mi pasión por el flamenco, es aquí donde encuentro la fortaleza y el camino hacia lo que me distinguía.

Luego de haber pasado por todas las propuestas anteriores decidí finalmente llevar a escena un vestuario que fuera cómodo y que se enfocara en las líneas y movimientos del cuerpo; este vestuario consistía en ropa ligera, un top y un short licrado color beige que daba la sensación de desnudez y que demostraba de una u otra forma como me sentía frente al público; este tenía como elemento una caja con la que me cubría la cabeza durante la mitad de la obra. (*Ver imagen en anexos*)

#### **4.2. Iluminación**

La obra En –caja – dos inicia con un FADE- IN crescendo rodeada de muchas cajas de diferentes tamaños. En esta primera escena se utilizó una luz directa de tipo elipsoidal de tonos ámbar enfocando cada caja que se encuentra puesta en el suelo; el fondo de la escenografía es de

tono oscuro para darle contraste predominando con los tonos ámbar hacia a las cajas; el ambiente que se percibe en la escena es frío tornándose en algo exasperante. (ver imagen en anexos)

Consecuentemente, en la segunda escena, se proyecta de manera audiovisual, imágenes tipo flashbacks de mi cuerpo lleno de clavos, imágenes que tomé de mis primeras exploraciones; en cuanto a las luces de tipo elipsoidal se tornan a un color rojo vibrante ya que se intensifican las emociones de angustia y la rabia. (Ver plano de luces en Anexos)

En la tercera y última escena, se utilizó una luz de tipo fresnel ubicados en las esquinas superiores del escenario en tonos ámbar, en esta escena es importante esta iluminación ya que finalmente es donde me quito la cabeza de caja y me siento libre al danzar flamenco.

### **4.3 Música.**

En cuanto a la música de la obra En- Caja-Dos, tuve en cuenta que al manejar la corriente artística del surrealismo tenía que utilizar una música que representara solo sonidos. En la primera escena, utilice una de las canciones del soundtrack de la película *“El laberinto del fauno”*. Estos sonidos me dieron como resultado lo que quería que era plasmar cada detalle de cada movimiento para generarle una intención dramática durante la escena.

En la segunda escena también involucre sonidos, esta vez utilice sonidos de una máquina para escribir, pero con la intención de que para el espectador lo interpretara de manera subjetiva, estos sonidos los tomé con el objetivo de plasmar como mi cuerpo va siendo sometido por el peso de la sociedad; Las críticas que por medio de esos sonidos me generaban un impulso de emociones, recordando esos clavos que se fueron incrustando, como lo mencioné anteriormente sobre mis primeros laboratorios de creación sobre la columna rota.

En la última escena, al ser un momento de catarsis y aceptación del yo, decidí tomar la canción “*El mar de tu sentir*” del artista Vicente Amigo del álbum Poeta. Esta canción plasmaba perfectamente todo mi sentir hacia el flamenco y hacia mi realidad; que pasa de ser una mezcla entre lo sensible, lo sensual, lo histriónico y lo fuerte enmarcado durante toda la escena.

#### **4.4. Escenografía**

Con respecto a la escenografía siempre tuve en cuenta que quería representar muchas cajas de distintos tamaños, pero en un primer momento no sabía cómo darles una intención, no quería que fueran solo una escenografía de fondo, sino que pudiera interactuar de alguna y otra forma con cada una de ellas, porque para mí cada una simbolizaban mis propios pensamientos y limitaciones.

En ese orden de ideas, dentro de mis laboratorios logre experimentar todas las posibilidades que podía hacer con una caja; sentarme, meterme dentro de ella, salir, patearla, lanzarla y crear figuras como torres y zapatear sobre ellas.

Las cajas no solo me sirvieron como escenografía, sino que también como elemento hacia todos mis movimientos coreográficos. (Ver imagen 8 de escenografía en anexos)

## CONCLUSIÓN

Frente al objetivo general planteado en el presente proyecto concluyo, que fue muy significativo el proceso realizado antes, durante y después de la propuesta; se logró superar miedos, se enfrentó la problemática y se abordó la misma teniendo en cuenta lo que quería conseguir al finalizar este proyecto, conllevando a una situación en la que se logró la plena identificación entre lo necesario y lo posible, dinamizando así el proceso de desarrollo de las estrategias investigativas.

La experiencia vivida a partir de una situación problemática de la autora muestra cómo, realmente, el arte puede constituirse en una alternativa cuando existe voluntad y vocación para ello. Las bondades del arte se perciben sólo desde la apreciación de quien lo valora y se identifica con sus contenidos y propuestas y esto fue tenido en cuenta a lo largo del proceso, enmarcando cada paso investigativo en la búsqueda de los objetivos pero sin descuidar el aspecto artístico, entre otras cosas, porque tiene un valor sumamente importante para la autora del trabajo.

El desarrollo del trabajo fue, más que una terapia, un proceso de aprendizaje que permitió identificar las raíces del problema de partida de la investigación, su naturaleza, alternativas y, sobre todo, distintas perspectivas de contemplación, con lo cual se puso en evidencia que, como en muchos casos de la vida humana, las cosas y las situaciones que se viven se valoran a partir de la sensibilidad y decisión de la persona que experimenta esa situación problema. La interacción con otras compañeras y sobre todo con docentes, generó un nuevo enfoque en el que lo principal fue la inclinación vocacional, no la autocontemplación desde el prisma negativo que generaba sensaciones diversas, ninguna de ellas agradables.

El arte mostró cómo no es simple expresión física ni simplemente contemplativa. El arte, como ciencia humana, tiene componentes que, debidamente identificados y sabiamente aplicados, pueden conducir a la solución de situaciones que parecían imposibles de resolver y, sobre todo, a alcanzar objetivos que se consideraban fuera del alcance personal. Este trabajo es una muestra de cómo la decisión, debidamente direccionada y aplicada con disciplina, permite el hallazgo de soluciones, sea que se hallen relacionadas o no con el arte. Felizmente, en el caso objeto de estudio fue el arte y, sobre todo, el apego al mismo y a sus bondades, lo que permitió llegar a una situación feliz. Y, en tal sentido, es de resaltar la importancia de la orientación docente, que permitió asumir una postura correcta frente al problema investigado.

Todos los referentes que use para soportar mi propuesta me sirvieron de apoyo para expresar como inicié el proceso, como fui evolucionando durante el mismo y finalmente, como encuentro un espejo en el cual mirarme y observar las mismas situaciones que yo estaba pasando en ese momento y que fueron el detonante para que floreciera en mi esa pasión por mi profesión. De una u otra forma miro hacia atrás y puedo observar la evolución que he tenido a lo largo de estos cinco años de carrera y que me permitirán seguir avanzando hacia nuevos retos, porque este es solo el comienzo de mi vida como profesional en la danza.

***“La sencillez, la esencia y el virtuosismo es lo que hoy en día las industrias están buscando de un artista.”*** (Buenahora, 2022)

## RECOMENDACIONES

A los compañeros estudiantes de la Universidad, se les recomienda reflexionar sobre sus inclinaciones y, una vez seguros de ellas, luchar por su cristalización, al margen de conceptos contrarios, los cuales siempre van a existir porque hacen parte de la interrelación de los individuos de la comunidad.

A la Universidad, considerar la apertura de espacios en los que los estudiantes de la facultad de Bellas Artes puedan intercambiar ideas y experiencias, independientemente de la disciplina específica que cursen. El concepto de Bellas Artes es integrador y su efecto debe ser igual en la comunidad universitaria.

A quienes tienen ideas concretas y trabajan en su desarrollo, no dejarse influir por las opiniones contrarias o por la crítica negativa. El arte es un escenario en el que la crítica engrandece porque evidencia la captación de la atención de los demás, en tono a lo que se hace, dice, escribe o plasma en un lienzo. De hecho, la crítica, por negativa que sea, siempre será un referente para el buen artista.

Por último, se recomienda a la facultad de bellas artes, especialmente al programa de danza profesional, motivar las buenas prácticas en cuanto a alimentación, ejercicios, acompañamiento psicológico para mejorar el estilo de vida de los integrantes del programa, ya que ello contribuye al bienestar físico y mental de quien pretende hacer arte, cualquiera sea su expresión.

## Referencias

- Abramovic, M. (s.f de s.f de s.f). *Chile\_Cultura*. Obtenido de <https://eligecultura.gob.cl/events/10116/>
- Aguilar, M. (2013). Danza y Dramaturgia sin dramaturgia nada se sostiene. *Revista Escena*, Volumen 72 (núm. 1), pp.75-82. <https://www.redalyc.org/pdf/5611/561158773011.pdf>
- Alviar, J. (2014). Mujeres, Etiqueta y Danza. En C. Sanabria y A. Ávila (Ed.), *Pensar con la Danza* (2014 ed., Vol. 1, pp 357-366). Editorial Editores Académicos, Ministerio de Cultura.
- Araujo, O. (s.f). *Exito y Superación Personal*.
- Baril, J. (sf). La danza moderna. Isadora Duncan. Disponible en: <https://issuu.com/wakayadanza/docs/199759429-la-danza-moderna/s/11316356>
- Blas Ortega, M. (2010). El cuerpo en el arte como noción social y de fragmento. *Revista de Filosofía* N° 46 (2012 - Segundo semestre) pp.: 659-666.
- Caballero, M. (s.f). Israel Galván: «El flamenco sólo puede ser libre». *Sevilla Word*.
- Deimaizére, T. (Dirección). (2013). *En movimiento* [Película].
- Euroinnova. (2023). *Euroinnova*. Obtenido de Internation Online Education.
- Galvan, I. (Dirección). (2020). *En Movimiento* [Película].
- Galván, I. (26 de enero de 2022). *RTVE*. Obtenido de Caminos del flamenco: <https://www.rtve.es/television/20220126/israel-galvan-bailaor-flamenco-quien-poveda-sevilla/2241986.shtml>
- Gardey, P. y. (4 de Febrero de 2009). *Definicion.de*.
- Herder. (2011). *Enciclopedia Herder*.
- Kabato, I. (s.f). *PsicoAdapta*. Obtenido de Centro de Psicología.
- Laban, R (1928). *Danza Canarias*. La revista de lo que se mueve en canarias.
- Magritte, R (1929). *Historia-arte*. La traición de las imágenes.
- Martinez, M. (29 de marzo de 2022). *Alto Jalón*. Obtenido de Periodico Digital.

- Mora Estupiñán, P. (2020). ¿Puede el movimiento y la expresión corporal servir como herramienta artística para prácticas de Psicoterapia?. Bogotá: Universidad El Bosque Facultad de Creación y Comunicación. Arte Dramático
- Nancy, J. (2007). 58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma. Editorial La Cebra.
- NN. (22 de Marzo de 2012). *Mercat de le flors casa de la dansa*. Obtenido de <https://mercatflors.cat/es/espectacle/la-curva/>
- Nugent Rincón, M. (Septiembre de 2013). *Repositorio Instucional de la UNP*. Obtenido de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52163>
- Palau, L. (s.f). *Disciplinas Libertadoras: Qué es el Alma*. Asociación Luis Palau. <http://www.luispalau.net/v2/articulos-disciplinas-continuar.aspx?id=56&cantidad=0>
- Paniagua Freyle, Rosa y Otros (2008). *Metodología de la investigación. Fundamentos para trabajos de posgrado*. Barranquilla: Uniautónoma.
- Pérez, J. y Gardey, A. (Publicado: 2009. Actualizado: 2021). *Definicion.de: Definición de cuerpo*. <https://definicion.de/cuerpo/>
- Pérez, J. y Merino, M. (2009). *Definicion.de: Definición de alma*. <https://definicion.de/alma/>
- Prado, A. (21 de Abril de 2021). *Un Profesor* . Obtenido de <https://www.unprofesor.com/ciencias-sociales/la-columna-rota-de-frida-comentario-y-analisis-4757.html>
- Punzón del Álamo, D. (2012). *El cuerpo como resistencia en las artes latinoamericanas del Siglo XX*. En: [https://www.academia.edu/7251381/El\\_cuerpo\\_como\\_resistencia\\_en\\_las\\_artes\\_latinoamericanas\\_del\\_siglo\\_XX](https://www.academia.edu/7251381/El_cuerpo_como_resistencia_en_las_artes_latinoamericanas_del_siglo_XX)
- Rodríguez Ortíz, R. (sf). *El cuerpo humano como objeto de arte*. Disponible en. <https://roxanarodriguezortiz.com/2009/08/31/el-cuerpo-como-objeto-de-arte/>

## ANEXOS

### Laboratorios de Creación y Exploración

#### Bitácoras

En este capítulo de anexos están incluidas detalladamente las bitácoras de todos los laboratorios de creación y exploración que tome como base para la realización de este trabajo de manera explícita y abarcan desde las imágenes motivacionales, preguntas motivadoras, escritos y demás.

#### Imágenes Motivacionales



Figura 4. Colección de imágenes

### **Escritos sobre mis exploraciones.**

“Estoy inconforme con mi cuerpo, lo que siento y lo que me produce todo lo que me van diciendo de que no lo puedo hacer; son como aquellos clavos incrustando y atravesando mi alma, llenando a mi ser de temor, dolor, inseguridad, desconfianza, vacío, ansiedad, impotencia, preocupación, desanimo, frustración, negatividad.”

“Voy a cobrarme a todos aquellos que me dijeron que no puedo hacer lo que me apasiona, los que me han puesto limites, barreras invisibles, laberintos sin salida. Quiero callarlos, callar ese ruido estridente y chirriable que bloquea la esencia de mi ser, lo que soy.”

"Hay un tipo de persona que no encaja, pero también están aquellas que se resisten a encajar" (en ese segundo grupo me encuentran a mí)

Los principios que me conforman como artista surgen de las limitaciones que he tenido por tratar de ajustarme a los parámetros corporales establecidos para las bailarinas: soy gorda, tengo caderas anchas, piernas gruesas, cuello corto y no encajo en el modelo convencional de una bailarina de danza clásica y contemporánea. Esto me ha generado conflictos, inseguridades y miedos.

Lo que quiero representar por medio de mi arte es darle entender a la sociedad actual que, aunque hemos sido creados por un mismo molde corporal/anatómico todos somos completamente diferentes tanto en nuestra forma de actuar, pensar y expresar. De igual manera, cuando llegemos a comprender que no siempre la técnica lo es todo, que más allá de eso está el sentir y la esencia interior, en ese momento entenderemos de que se pueden romper esos estereotipos y conocer en realidad quienes somos.

¿Hablo del cuerpo como Caribe?

Hablo del flamenco como una apropiación para decir que tengo o que siento dentro de mí para expresar. Yo no nazco con esa técnica, o la adquiero, lo que hago es una apropiación de ésta como medio para expresar lo que quiero mostrar.

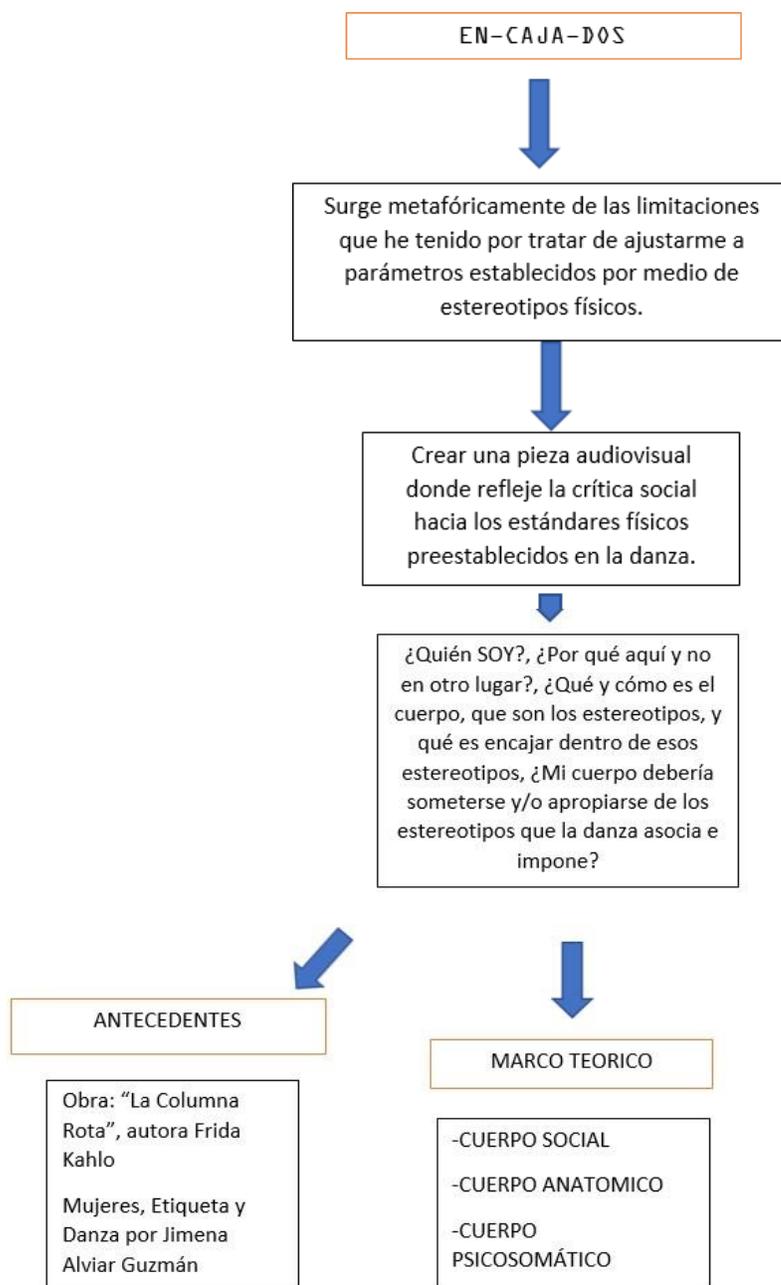
“No estoy inconforme con la técnica sino con mi cuerpo”

### **Preguntas Motivadoras**

<b>PREGUNTAS</b>
¿Por qué salgo al inicio de espaldas?
¿Los clavos y las heridas me hablan de un cuerpo herido?
¿Es un cuerpo roto o un cuerpo atormentado?
¿El tormento de Frida y mío puedo relacionarlo con la obra Cudeo cristiana?
¿Porque mis manos ven?, ¿Qué están viendo?
¿Qué emoción va increciendo? ¿Angustia, Ansiedad, Miedo?
¿Qué metáfora podría describir con esa emoción? Ej: cuando se encuentra con una persona que le gusta eso se interpreta como “mariposas en el estómago”
¿Qué cuerpos son perfectos y que no?

Cuadro 2. Preguntas motivadoras. Creación propia.

**Mapa Conceptual de la Obra:** Dentro de este laboratorio comencé a definir y a delimitar poco a poco mis objetivos, preguntas motivadoras, referentes y demás dentro de uno.



**Figura 5**

Figura 5. Mapa conceptual. Creación propia.

## Cuadro de dramaturgia de la obra

Durante los primeros laboratorios de exploración con la maestra Ivett Galofre logré organizar de una manera más concreta todos los elementos que conllevan a la dramaturgia de la obra En- Caja- Dos, utilizando un método por la artista y coreógrafa Marianela Boan.

La artista expone:

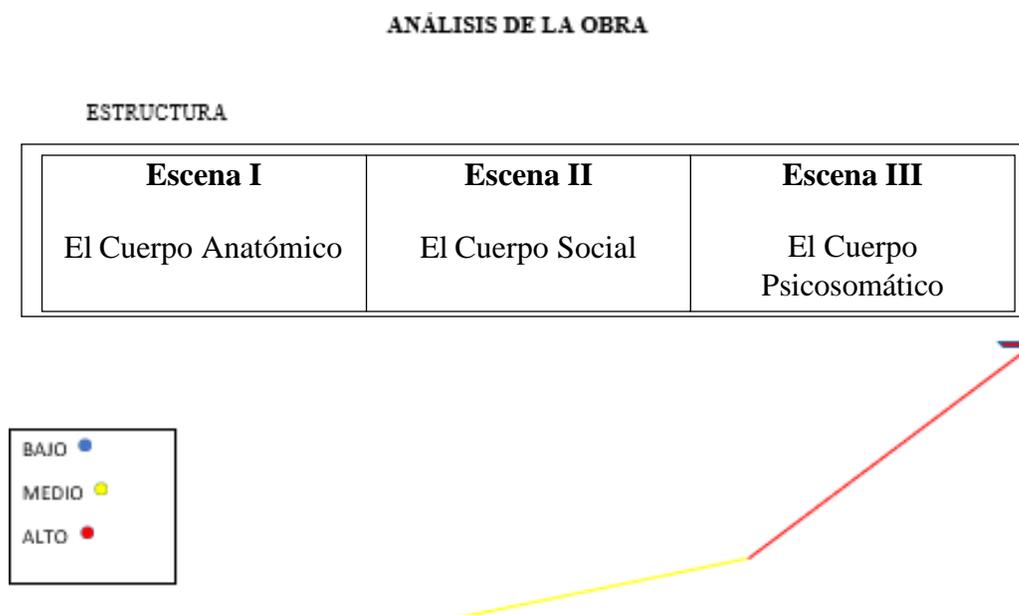
La capacidad de análisis dramático en un proceso de creación coreográfico determinado, me permite como creadora decantar los elementos que marcan los límites definitorios de una puesta en escena en particular desde que comienza la búsqueda de material, en el periodo de exploración, pasando por la construcción coreográfica, hasta la puesta en escena. (Boan, s.f.)

TRAMA CONCATENADA	CRÓLOGO - "RETROSPECCIÓN"	ESCENA I " EN - CAJA - DOS"
TRAMA SIMULTÁNEA		
FORMATO	SOLO	SOLO
ESPACIO	INTERIOR	INTERIOR
NATURALEZA MUERTA; VIVA (UTILERIA)	ESCENOGRAFIA	DIFERENTES TAMAÑOS
MÚSICA	VOZ EN OFF MEZCLADA CON EL TEMA MUSICAL: "LA SINDONE" DE KRISTJAN JARVI	INCIDENTAL: LABERINTO DEL FAUNO POR FEDERICO A
VOCABULARIO DE MOVIMIENTO Y ESPACIO	CONTRACCIÓN Y EXPLORACIÓN AL RITMO DE LA MÚSICA Y DE LA VOZ EN OFF	CONTRACCIÓN, MOVIMIENTOS VIBRATORIOS, SUBITOS Y FLUIDO
COLOR DE LA ESCENA	NEGRO	OCRE Y OSCURO
VESTUARIO	MANTA O TELA LICRADA ENVUELTA	TOP Y SHORT LICRADO AMBOS EN TONOS BEIGE
MAQUILLAJE	NEUTRO- NO SE MOSTRARA LOS OJOS NI	NEUTRO, SOLO POLVO
ILUMINACION	DRAMATICA EN FADE IN, SE VISLUMBRA PUNTO DE LUZ EN EL FONDO Y TERMINA EN FADE OUT	FADE IN, LUZ AMBAR Y AZUL EN CONTRASTE AL FONDO OSCURO Y
EMOCION QUE SE MANEJA	INCERTIDUMBRE- CUESTIÓN-DOLOR	MIEDO-INDESICION- ANGUSTIA- DESESPERO
TIEMPO DE LA ESCENA	2:16	4:49

Figura 6: Cuadro de la Dramaturgia

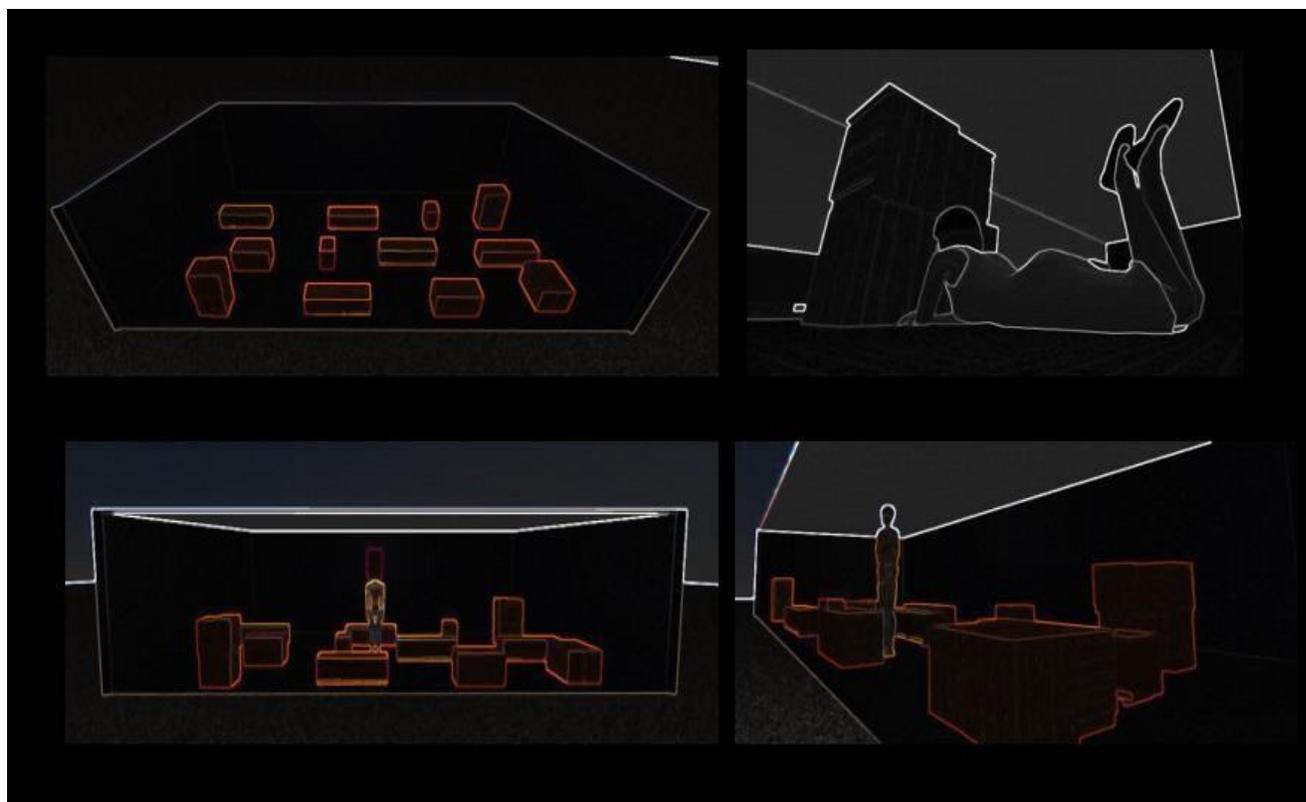
De igual manera, la artista creó un cuadro clímax donde pudiera definir y analizar el grado de la intensidad y emoción de la obra viviéndola por escenas y clasificándolas por rango desde nivel bajo, medio y alto.

*Figura 7: Cuadro Clímax de la Obra*



### **Planos de Escenografía: StoryBoard**

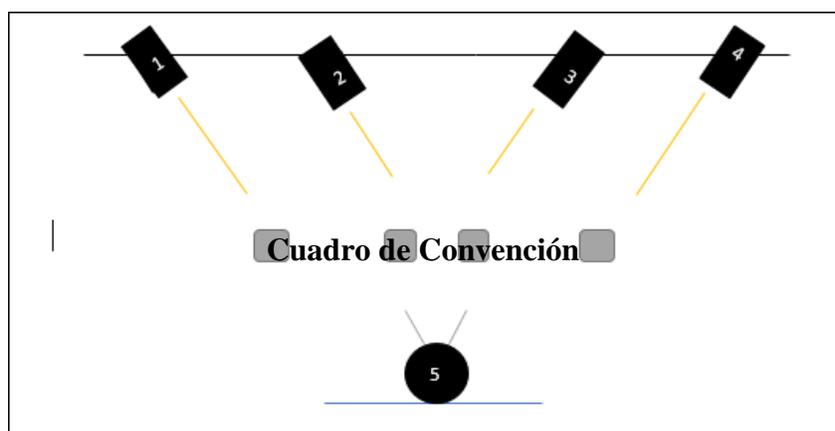
Como lo mencioné anteriormente en el marco metodológico este proyecto inició con una video danza, en ese orden de ideas, para poder diseñar o definir cómo iba a estar compuesta mi escenografía, debía describir gráficamente por medio de un Storyboard el espacio entre las cajas y el personaje de la obra.



*Figura 8: Plano de Escenografía, Storyboard*

### **Plano de luces de la Obra En-Caja-Dos**

Los cuadros mostrados a continuación pertenecen a los laboratorios de creación de iluminación de la materia Iluminación II a cargo del profesor Jorge Quiñonez, donde se muestran bocetos y cuadros todo el guion técnico en cuanto a la iluminación de la obra.



*Figura 9: Plano de Luces de la Obra*

El cuadro de convención define todos los elementos de iluminación y objetos en el espacio de la escena organizada de manera cartográfica.

### CUADRO DE PACHEO

CIRCUITO	CH
1	1
2	1
3	2
4	3
5	4

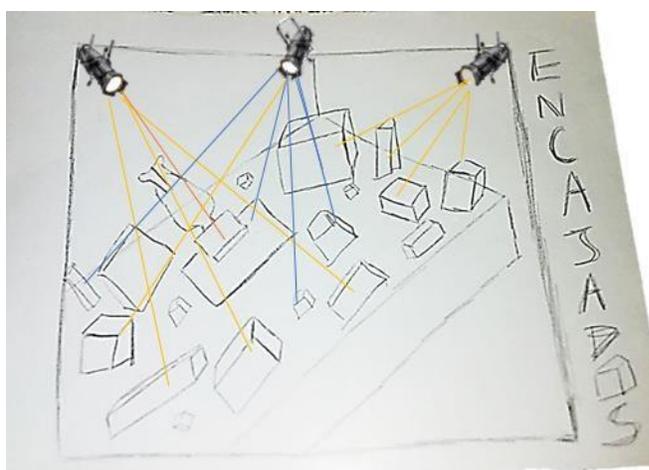
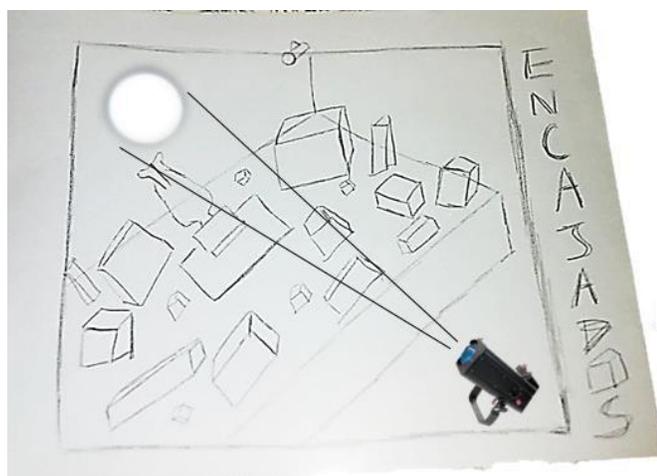
### CUADRO DE CUE

ESCENA	CUE	CH	%	S
EN - CAJA - DOS	1	Fade in	10%	5
	2	1	40%	10
	3	2	40%	0
	4	3	45%	0
	5	black out		

**Figura 11**

En el Cuadro de Pacheo simbolizan todos los circuitos de la iluminación que se utilizará y el CH, que significa el canal por el que conectará la iluminación.

En el segundo cuadro llamado cuadro de Cue, se explica con más detalle la entrada y salida de los canales, el porcentaje de aumento de luz que se necesita y demás.



## Vestuario

Durante los laboratorios de creación fui explorando las distintas maneras de como mostrar mi cuerpo donde solo se enfocarán las líneas y movimientos y de igual manera se enfocará la cabeza de caja, por tal razón, llegué a la conclusión de realizar dibujos y bocetos de la obra En-Caja-Dos.

