

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



**“La versatilidad como una actitud frente a la vida”. Estudio de los casos de la
Compañía Danza PUCP y la Compañía D1**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL
DE LICENCIADA EN DANZA**

AUTORA

Puelles Jara, Hania Johana

ASESORA

Ginocchio Castro, Lucia

Lima, 2019

RESUMEN

La diversidad de los bailarines en el Perú es tan amplia como la diversidad de estilos de danza que existen en el mundo. La búsqueda por ser un bailarín versátil en la actualidad trae consigo la dificultad de comprender qué se entiende por ser un bailarín ideal, específicamente para los bailarines o profesionales de la danza. Así pues, la presente investigación tuvo como propósito entender el ideal de dos compañías de danza peruanas, Danza PUCP y D1, sabiendo que ambas compañías tienen distintos enfoques y visiones sobre la danza contemporánea. Para recoger la información, se entrevistó a miembros de ambas compañías. A partir de ello, se pudo entender los perfiles de bailarines buscados por las dos compañías y concluir que, a pesar de que ambas desarrollan estilos y productos estéticamente distintos, la búsqueda de su ideal es similar y la búsqueda de este ideal en el bailarín tiene que ver con el desarrollo del mercado laboral en el Perú.

Palabras Clave: Danza, Habilidades, Capacidades, Ideal del bailarín, Compañías de danza, Mercado laboral.

ABSTRACT

The diversity of dancers in Peru is so wide as the diversity of dance styles that exist all over the world. Being a versatile dancer nowadays comes with the difficulty of understanding what is to be an ideal dancer, specifically talking about dancers or dance professionals. Therefore, this research aims to understand the ideal of two Peruvian dance companies, Danza PUCP and D1 dance, considering that both companies have different focuses and understandings about contemporary dance. To collect this information, members of the two companies were interviewed. It was possible to understand the profiles of the dancers that these two companies look for, even though both of them develop different styles and aesthetic discourses, they search for a similar ideal of a dancer and this is related to the development of the labor market for dancers in Peru.

Keywords: Dance, Abilities, Capacities, Dancer's ideal, Dance Companies, Labor market.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por siempre alentarme a lograr todo lo que me proponga, por escucharme, guiarme y darme fuerzas para continuar con mis metas y sueños.

A cada persona que en algún momento me dio palabras de aliento y ha estado junto a mi, gracias por la paciencia.

A Lucía, por guiarme en todo el proceso de investigación.

A los participantes de esta investigación, sin ellos no hubiera sido posible, y muy aparte de la investigación, cada uno me inspira.

A mis profesores de Danza a lo largo de todos estos años, gracias por guiarme y motivarme, sin ustedes no tendría el conocimiento que tengo hoy en día, muchos de ustedes no solo han sido maestros para mí, sino amigos y guías en mi camino con artista.

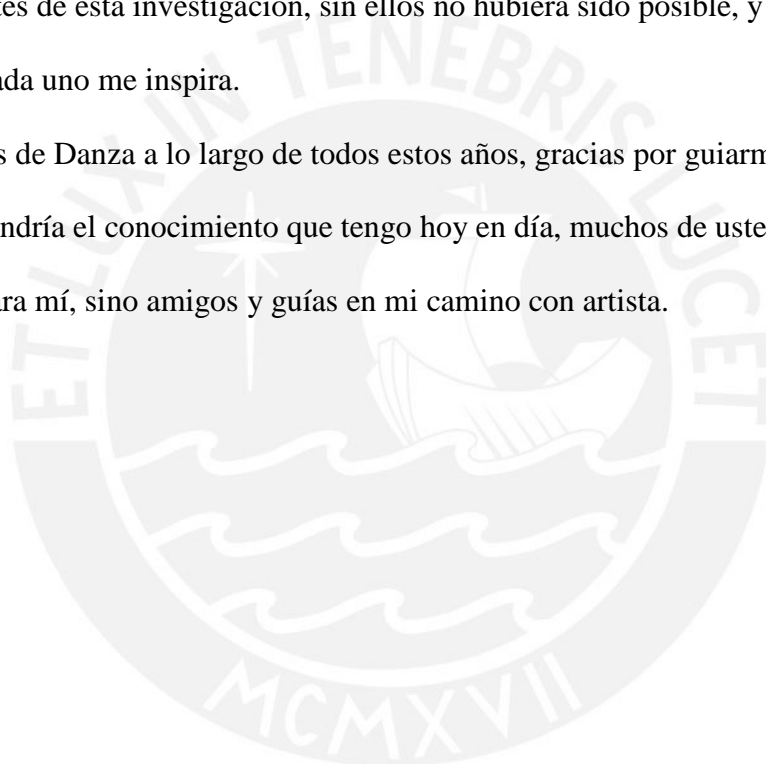


Tabla de contenido

Tabla de contenido	4
INTRODUCCIÓN	5
ESTADO DEL ARTE	9
1.1 La interdisciplina: Danza contemporánea, hip hop e hibridación.....	9
1.1.1 <i>Danza contemporánea</i>	9
1.1.2 <i>Hip hop</i>	14
1.1.3 <i>Hibridación</i>	17
1.2 La influencia del mercado laboral y la búsqueda de la versatilidad.....	22
1.3 Habilidades físicas para un bailarín	29
1.4 Planteamiento de la investigación.....	35
<i>Objetivo</i>	35
<i>Preguntas de investigación</i>	35
METODOLOGÍA	37
2.1 Participantes.....	37
2.2 Presentación de compañías	38
2.2.1 <i>Compañía D1</i>	38
2.2.2 <i>Compañía Danza PUCP</i>	41
2.3 Técnica de recolección de información.....	43
2.4 Procedimiento	43
RESULTADOS Y DISCUSIÓN	45
3.1 Selección de bailarines. Compañía D1	45
3.2 Selección de bailarines. Compañía Danza PUCP	48
3.3 Sobre el trabajo de las compañías y sus procesos creativos.....	49
3.4 Características del bailarín.....	54
3.5 Ideal del bailarín	57
3.6 ¿Ha cambiado la percepción acerca del ideal del bailarín?.....	61
3.7 Versatilidad en danza	65
CONCLUSIONES	76
BIBLIOGRAFÍA	82

INTRODUCCIÓN

Mi formación como gimnasta durante muchos años me ha permitido desarrollar habilidades y capacidades que una persona que no se dedica al deporte no desarrolla normalmente. Algunas de estas capacidades físicas son la fuerza, potencia, coordinación, resistencia, rapidez, constancia y disciplina. Con la gimnasia he logrado trabajar la potencia de elementos y ejercicios, aplicando principalmente la fuerza y resistencia para mejorar mi rendimiento como deportista, sin descuidar el trabajo de la sutileza del movimiento. Esto me ha enseñado a tener mayor control de ciertos músculos y, por lo tanto, movimientos, para los cuales es necesario tener presente las acciones de extender y de flexionar, de acuerdo con la necesidad de distintos movimientos.

Con las capacidades mencionadas, he tomado conciencia de algunas partes de mi cuerpo que, mediante diversos ejercicios, aprendí a controlar. Esto ha facilitado mi aprendizaje en danza, ya que tengo una manera eficaz de ejecutar ciertos movimientos o técnicas. Al descubrir distintos estilos dentro del ámbito dancístico, entendí que esta es “utilizada para el desarrollo físico, aprendizaje y perfeccionamiento de destrezas y habilidades corporales, como búsqueda de la armonía del cuerpo y las formas de buena compostura, soltura y relajación” (Fuentes, 2006, p.25). Aprendí que este campo es diverso y demanda mucho entrenamiento y compromiso para poder desarrollar habilidades y técnicas.

Así pues, decidí empezar mi formación como bailarina. Comencé mi entrenamiento en danza contemporánea, y ha sido difícil para mí y muchos otros bailarines que vienen de practicar un deporte como la gimnasia, entender e integrar los principios que desarrollan las distintas técnicas en danza contemporánea, la cual se basa en “la externalización de la experiencia personal auténtica” (Meza, 2010, p.26). Si bien mi cuerpo estaba entrenado para

ejecutar los movimientos con fuerza y precisión, frecuentemente lo hacía de manera poco consciente, debido a que en mi entrenamiento como gimnasta aprendí repitiendo movimientos, a diferencia del enfoque de la danza que pude experimentar más adelante en la universidad, que puso énfasis a la educación somática como complemento de la danza, es así que empecé a concientizar de mejor manera mi lenguaje corporal, ya que la educación somática se encarga de trabajar en el enfoque creativo de cada persona para desarrollar mejor la conciencia corporal, ya sea dándole un enfoque anatómico, sensorial, etc, explorando desde el pensamiento, sentimientos y/o experiencias, con la finalidad de trabajar mente-cuerpo.

Mi encuentro con las danzas urbanas se dio unos meses después de empezar a estudiar danza contemporánea en la PUCP. Comencé a tomar clases libres en la escuela D1. Muchos de sus profesores se formaron como bailarines en esta misma escuela. Por ese motivo, se puede decir que esta comunidad comparte un pensamiento y un entendimiento común de la danza, a pesar de no contar con un perfil de egreso o competencias.

Empecé con estilos urbanos los cuales “son un conjunto de estilos que poseen movimientos detallados fuertes, rápidos, coreográficos, simétricos o asimétricos de brazos, piernas, cabeza y hombros, sincronizados, que van acompañados de expresiones faciales” (Abanto, 2018, p.29), algunos ritmos pertenecientes a este estilo son: “Locking, Vogue, Wacking/Punking, Up Rocking, Popping, Scare Crow, Animation, King Tut, Waving, Boogalooing, B. Boying, Hip Hop Freestyle, House Dance, entre otros” (Abanto, 2018, p.30), de los cuales yo empecé con house, hip hop y street jazz.

Estos estilos me han permitido entender mi cuerpo desde otra propuesta de movimiento, mediante distintos ejercicios con los cuales también he desarrollado mi memoria

y rapidez. Durante estos años, mis profesores y en general mi círculo social me han aconsejado entrenarme en diversos estilos, ya que aprender desde otro lugar/movimiento significa desarrollar más mi danza.

Mi interés por el aprendizaje de la danza contemporánea y las danzas urbanas ha hecho que me cuestione cómo es visto hoy en día un bailarín profesional, qué es importante para mejorar su danza y de qué manera lo logra. Asimismo, me cuestiono cómo comprender e investigar el perfil de los bailarines actuales y cómo la demanda en el campo laboral para bailarines hace que una persona necesite de entrenamiento extra en distintos estilos para darle significado al concepto de *bailarín versátil*.

Esta investigación se propone entender las distintas concepciones que podría tener cada bailarín o compañía acerca de la versatilidad y su importancia o no para un bailarín. A su vez, interpreta cómo el campo laboral influye de cierta manera en la búsqueda por ser un bailarín ideal, adoptando muchas veces la característica de ser versátil, y del desarrollo en cuanto a las habilidades físicas.

Dicho esto, la motivación que da lugar a la presente investigación parte de mi propia idea de versatilidad como un ideal para el bailarín, es decir, de las posibilidades infinitas que tengo de combinar distintos entrenamientos a favor de mi ejecución como bailarina contemporánea. Esto es, la adaptabilidad que puede alcanzar el cuerpo de un bailarín para ejecutar de distintas maneras las propuestas que se le presenten, haciendo uso de las herramientas adquiridas previamente.

Por ello, la presente investigación cuestiona la problemática de lo que se entiende por ser un bailarín ideal, sabiendo que el mercado laboral actual exige que los bailarines sean

capaces de adaptarse a diversas propuestas. Así, se revisa si ser versátil es la única manera de cumplir con este requisito.

De esta manera, este documento se divide en tres partes. La primera desarrolla un marco teórico sobre la interdisciplina, donde se desarrollan los conceptos e historia de la danza contemporánea, el hip hop y la hibridación. También se analiza el mercado laboral y la búsqueda de la versatilidad, con énfasis en la relevancia de la versatilidad en la parte laboral y cómo es entendida por algunos profesionales de la danza. Seguidamente se describen las habilidades físicas, ya que las condiciones físicas para los bailarines son “su instrumento, su medio de expresión artística, es todo su cuerpo (física y fisiológicamente). La danza precisa de todos los aspectos de la condición física. Una buena condición física es clave a la hora de reducir el riesgo de lesiones, mejorar la interpretación y garantizar una larga carrera como bailarín” (IADMS, 2001, p.1).

Finalmente, esta primera parte describe el planteamiento de la investigación.

La segunda parte da cuenta de la metodología utilizada. Asimismo, se describe a los participantes y la presentación de las compañías investigadas, la técnica de recolección de información, y el procedimiento realizado. Finalmente, la tercera sección desarrolla los resultados y discusión de las entrevistas realizadas a los participantes, con algunos conceptos teóricos. Se hace un análisis a partir de los casos presentados, lo cual permite tener dos percepciones de cómo se aborda este tema en cada compañía y para cada bailarín, tomando en cuenta que ambas tienen realidades distintas.

ESTADO DEL ARTE

1.1 La interdisciplina: Danza contemporánea, hip hop e hibridación

En esta investigación se estudian los casos de dos compañías de danza, la Compañía Danza PUCP, la cual tiene un entrenamiento enfocado en la danza contemporánea, y la Compañía D1, que busca fusionar diversos estilos, principalmente el hip hop con el folclore y otros. Es de vital importancia investigar estas dinámicas de trabajo y como se ha ido desarrollando la danza hasta la actualidad.

1.1.1 Danza contemporánea

Si vamos a hablar de danza contemporánea, debemos tener una breve descripción de cómo empezó la danza. Así pues, creemos que “la historia de la danza es la historia de la propia humanidad” (Calvo y León, 2011, p.3). Es la más antigua de todas las artes y, como lo mencionan Calvo y León (2011, p.2), en las civilizaciones antiguas, las tribus utilizaban la danza como medio de expresión del cuerpo, que era utilizado como manifestación de los afectos vividos en común. La danza entonces tenía un lenguaje social y religioso, el cual se podía observar durante rituales, escenas de caza, etc. Por ello, en las antiguas pinturas podemos observar dibujos de danzantes que se asocian a este tipo de actividades, lo cual nos revela la importancia de lo que fue la danza en sus inicios, esa danza primitiva. Si nos fijamos en las antiguas civilizaciones, podremos ver que la danza ha estado presente en casi todo lugar y, como se mencionó antes, se le ha utilizado para distintos fines. Así, consideramos que la danza “es un proceso investigativo, ya que ha abandonado su tarea de inventar historias ajenas a la dramaturgia honesta del ser humano y se ocupa de observar e interpretar la vida en sus propios escenarios” (Mallarino, 2008, p.3).

La danza contemporánea y su desarrollo, es una de las manifestaciones artísticas importantes del siglo XX (Louppe, 2011, p.15) y es relevante para la danza en general. Como lo menciona Maxwell (2015), opinar sobre danza contemporánea es entrar en terreno ambiguo; existen diversos aportes teóricos (obras, diálogos, libros, etc) que han intentado identificarla y cuestionarla. Ha llegado a tener distintas comprensiones, en muchas de ellas, se menciona y se destaca el contexto histórico y social donde empezó, los conceptos filosóficos, las influencias, ideologías, las categorías estéticas, personajes, entre otros (p.17).

Como todo en la humanidad, con el pasar de los años la danza ha ido evolucionando. Han aparecido personajes importantes para la historia de la danza, de los cuales no se hará una profunda revisión porque no es el fin de esta investigación, pero sí se resalta que, gracias a muchos bailarines de distintas épocas, la danza logró tener una enorme diversidad en cuanto a técnicas y demás.

Louppe (2011) menciona sobre la danza contemporánea que “la única y verdadera danza, es la de cada uno: las técnicas contemporáneas, por muy sofisticadas y de lenta integración que pueden llegar a ser, son ante todo instrumentos de conocimiento que llevan al bailarín a esta singularidad” (p.46).

A su vez, la danza contemporánea es asumida para esta propuesta “como un sistema de relaciones de significados con un vocabulario cinético-expresivo singular y una lógica de organización individual (discurso corporal), que poco a poco hace visible lo inefable y crea metáforas visuales que interrogan al mundo, proponiendo nuevos valores, nuevas estéticas, nuevas alternativas que develan los sentires de cada uno de sus intérpretes” (Mallarino, 2008, p.3).

Mujica (2012, p.10) menciona que, a pesar de las técnicas y estilos de uso cotidiano, aún no existe un entendimiento claro de lo que esta expresión designa, y esto no tiene que ver con la ignorancia del conocimiento o el mal uso de la palabra. Más bien, se considera que la danza contemporánea tiene que ver con lo que aún no se comprende.

Es importante resaltar esta variedad de comprensiones sobre la danza contemporánea, las cuales proporcionan ideas que no necesariamente sean correctas ante nuestro conocimiento y que muchas veces pueden sonar contrarias e irrelevantes, pero de cierto modo, tener distintas percepciones aporta a nuestro pensamiento y reflexión del movimiento en la danza, en la danza contemporánea.

De esta manera, continuando con las comprensiones o definiciones que existen, se entiende también que “la técnica de la danza contemporánea es la fusión de destreza física, un estilo a través de formas determinadas y propuestas de movimientos personales para obtener mayor expresividad. Fluye la exactitud dramática y se alimenta de diferentes técnicas como algunos estilos de danzas españolas, clásicas, modernas y la actuación dramática” (Supervisión Escolar zona Veracruz s/f, p. 117). El entrenamiento de estas técnicas es comúnmente utilizado en bailarines profesionales de danza clásica y contemporánea. No es de carácter obligatorio, pero son técnicas que permiten el mejoramiento y consciencia a nivel corporal.

El bailarín de danza contemporánea hace uso de diversas técnicas para entrenar y educar su corporalidad, y así adquirir más léxico para su movimiento. Algunas técnicas desarrolladas y que son parte fundamental en el entrenamiento de un bailarín contemporáneo son: “el Contact Improvisation, el Método Feldenkrais, Acrobacia, Danza aérea, el Modern

Jazz, Cunningham, Danza Contemporánea, el Flying Low, Release, Graham y Limón” (Mallarino 2008, pp.4-5).

Estamos de acuerdo con la propuesta de Mallarino (2008), quien define así el entrenamiento técnico del bailarín:

La formación técnica requiere del desarrollo de la sintaxis del movimiento (forma de organizar coherentemente las palabras corporales, la coreografía), la gramática del movimiento (verbos, sustantivos, adjetivos y adverbios de movimiento), la ortografía del movimiento (acentos, énfasis, detenciones, cadencias), la semántica del movimiento (sentido y significado del gesto corporal, la dramaturgia) y la pragmática del movimiento (uso del lenguaje corporal). La formación técnica se refiere al entrenamiento corporal necesario para adquirir las herramientas básicas, fundamentales, que posibilitan la definición de un discurso corporal, entendido no solamente como la adquisición de un patrón sistematizado de movimiento, sino como la definición de un lenguaje corporal, a través del cual el artista bailarín constituye su forma particular de interacción y diálogo con la sociedad para evidenciar el carácter y la naturaleza de su rol en el ámbito de manifestación de las características propias de su cultura y del momento histórico en que vive (p.3).

En el Perú, la historia de la danza como una disciplina artística está documentada y registrada desde algunos siglos atrás. “La danza clásica o ballet se registra desde fines del siglo XVIII... comienza a difundirse y documentarse ampliamente en diarios y revistas a través de artículos y reseñas que en aquella época eran publicados” (Paredes, 2017, p. 20). Agrega Paredes que durante el periodo entre 1942 y 1967 “se incrementa la importancia respecto a las propuestas de los intelectuales indigenistas, quienes están interesados en la reivindicación del estatuto folklórico. Si bien en este periodo los estudios de la danza clásica

y moderna se truncan, la práctica de dichas disciplinas adquiere mayor actividad en parte porque el Estado se convierte en un su más interesado difusor” (Paredes, 2017, p.26).

La danza comenzó a desarrollarse en el Perú inicialmente como se cita en el Ministerio de Educación, con el ballet, con la llegada de Anna Pavlova, quien logró popularizar esta técnica, y posteriormente la danza moderna, con el Ballet Moderno de Cámara (Ministerio de Educación del Perú, 2007, p.25). Se “destaca el papel de las embajadas por ser las más interesadas en crear intercambios y convenios que involucraran a la danza clásica. Eran asiduas las visitas de grandes luminarias del mundo de la danza y con quienes diversos bailarines, en formación, compartieron escenario” (Paredes 2017, p.21).

De la misma manera, a lo largo de la década de 1980, se produjeron distintas agrupaciones conformadas por bailarines que eran del mismo lugar; uno de los grupos característicos de esta etapa fue Íntegro, fundado por Óscar Natters, Lili Zeni, Maureen Llewelyn Jones y Roberto Ángeles. Más adelante, los miembros de la agrupación se separaron y formaron sus propias agrupaciones: Lili Zeni con Terpsicore y Maureen Llewelyn Jones con Danza Lima. Durante la década de 1990 se sumaron al movimiento de danza diversos coreógrafos provenientes no solo de Perú, sino personas que se habían tenido una formación en el extranjero, como son: Rossana Peñaloza, Pachi Valle Riestra y Mirella Carbone con la escuela Pata de Cabra, Patricia Awapara con Espacio Danza, Morella Petrozzi de Danza Viva, entre otras (Ministerio de Educación del Perú, 2007, p.25).

En la entrevista realizada a la bailarina Gina Natteri (Paredes, 2017), directora de la Escuela Nacional Superior de Ballet del Perú, la entrevistada menciona que el panorama ha cambiado en estos últimos años, por ejemplo, “la carrera de danza clásica ya se ha profesionalizado y tiene un rango universitario, por lo cual ya no es extraño ver a chicos de

distintas clases sociales matriculándose en universidades o escuelas para formarse como bailarines” (Paredes, 2017, p.26).

En la actualidad, la danza contemporánea sigue desarrollándose en distintos lugares del país. El interés de las personas hacia esta rama del arte aumenta cada día, por lo cual, su desarrollo también se ha dado en universidades, escuelas y/o festivales que organiza el Consejo Nacional de Danza, como también otras instituciones (Ministerio de Educación del Perú, 2007, p.25).

Así pues, por ejemplo, la danza contemporánea ya es aceptada como una carrera profesional en la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde la Facultad de Artes Escénicas – Danza, ofrece una formación profesional para bailarines como intérpretes, coreógrafos e investigadores de la danza, con un entrenamiento técnico y reflexivo de danza contemporánea (PUCP s/f).

1.1.2 Hip hop

El hip hop es uno de los géneros menos estudiados de la danza. Para situarnos en lo que ocurre hoy en día, se hará un recuento de cómo ha sido influenciado desde el entorno global. La cultura del hip hop surge en los años 1970 durante la época de pobreza del barrio neoyorquino del Bronx. A su vez, “a lo largo de la década de los años setenta, la expansión de la cultura hip-hop alcanza dimensiones mundiales. Esto, ayudado por los procesos de globalización de las tecnologías comunicacionales o medios de comunicación masiva” (Moraga y Solorzano, 2005, p.82).

De acuerdo con Williams (1999), para ciertos investigadores de la historia del hip-hop, la forma más verdadera de esta cultura existió de 1973 a 1979, antes de que el hip-hop fuera “comercializado” en forma de grabaciones. Fue durante este período cuando, al sur del Bronx, aparecieron los cuatro elementos del hip-hop (graffiti, breakin', DJing, y MCing). Estos movimientos artísticos estaban vinculados, compartiendo el mismo espacio urbano, con artistas a menudo interactuando con más de uno de estos elementos (p.137).

Según Schloss (2012) los cuatro bailes tradicionales del hip-hop son rock, b-boying / b-girling, lock y popping. Cada estilo se ha ido transmitiendo a diversos países a través de la informalidad del aprendizaje. Estas formas de baile tienen varias cualidades en común, que incluyen una orientación muy competitiva, un conjunto de principios estéticos abstractos, un énfasis en la improvisación y un nivel relativamente alto de dificultad que requiere un compromiso sustancial de quien practica estos estilos (p.2).

De igual modo, el hip hop se inspira en diversas danzas que no necesariamente han aparecido en el mismo lugar donde se creó el hip hop, como la capoeira o el tap. En sus inicios, el hip hop era una forma de baile interpretada por primera vez solo por hombres, pero puede ser bailado igualmente bien por bailarines masculinos y femeninos. Ahora hay más bailarinas femeninas, incluso en el break dance. También subrayan que la característica más importante de la cultura hip hop es la creatividad. No se considera tan fuerte solo para imitar un movimiento. Considera que está bien aprender un nuevo movimiento por imitación, pero que es necesario cambiarlo para que sea algo especial, al cual se haya influenciado (Engel, 2006, p.355).

Asimismo, consideramos que, corporalmente, el hip hop ofrece un rango extendido en casi todos los elementos de movimiento: fuerza-tiempo-flujo-espacio, duro-sutil, lento-medio-rápido, directo-flexible, separado-fluido, controlado-libre. Esto da una impresión general de un estilo de movimiento que es rítmico, vigoroso, mecánico, y sin embargo muy vivo. El rango de fuerza y potencia de la calidad del movimiento es extremadamente amplio, mientras que el rango de velocidad es menos extremo (Engel, 2006, p.36).

A su vez, concordamos en que el hip hop, es un fenómeno cultural que llegó al Perú en los años 90 mediante la exhibición de películas producidas en Estados Unidos que mostraban cómo era esta cultura (Kogan 2017, p.4).

Aunque la danza del hip hop ha sido poco estudiada en el Perú, existen algunas investigaciones sobre este género, como la tesis de Diana Jackeline Safra Medina, *Listos para dar batalla: el cuerpo como aprendizaje y posibilidad en un grupo de jóvenes varones de Ángeles DI* (2016), o el documental *Vida Hip Hop, Historia Callejera* (2017), dirigido por Tito del Valle, donde se relata la historia de este género en el Perú desde la década de 1980 hasta la actualidad.

En el Perú, Ávila (2011) menciona que a fines de 1998 la difusión de distintos movimientos del hip hop promovió el respeto y entretenimiento de jóvenes que podrían haber sido parte de pandillas y, a su vez, los alejó del consumo y comercialización de drogas. Asimismo, menciona que a partir del año 2000 se inicia su consumo masivo propulsado por su difusión a través de nuevos soportes y el uso de internet. Sumado a ello, “en Lima, se empiezan a llevar a cabo diversos eventos que, de una u otra manera, promueven el hip hop para la consecución de determinados fines, lo que da como resultado que las expresiones

culturales estén puestas al servicio de la comunidad, en tanto sean empleadas como recursos (económicos, sociales o políticos)” (Ávila, 2011, p.141).

No obstante, es un género muy difundido y popular entre la población. “Entendemos entonces por cultura urbana hip-hop, al conjunto de recursos representados en expresiones artísticas y significaciones contestatarias que toman lugar en el espacio urbano” (Moraga y Solorzano, 2005, p.89). A su vez, creemos que el hip hop se ha utilizado en muchos lugares como medio para buscar la transformación social, como demuestra la tesis de Daniela Andrea Trujillo Arrieta, quien desarrolla esta investigación en Bogotá (2016). En Lima también se ha optado por utilizar el arte para buscar los mismos beneficios en la escuela D1, que se define a sí misma como una “asociación cultural sin fines de lucro, orientada a la transformación social y a la promoción cultural, convirtiéndose en uno de los principales referentes exitosos en el uso de las artes como herramienta de transformación social en nuestro país” (Asociación Cultural D1, s/f). Por otro lado, se sabe que, en Estados Unidos, el hip hop además de ser una expresión cultural ha sido utilizado también en espacios marginales con fines pedagógicos (Parmar, 2010, p.89).

1.1.3 Hibridación

Esta sección pone en cuestión si lo que conocemos dentro del arte y en la danza es algo original/nuevo o, con el pasar de los años, convierte un estilo o practica en una hibridación. Así pues, creemos que

en la actualidad las prácticas artísticas se encuentran atravesadas cada vez en mayor medida por el concepto de hibridación. La aceptación de este nuevo modo de entender los procesos creativos permite pensar las técnicas de cada una de las disciplinas artísticas no como

sistemas herméticos, sino como un conjunto de herramientas permeables para la producción artística. Este cruzamiento disciplinar ha cambiado no solo los procesos creativos de artistas ya insertos en el mercado sino también las producciones que los estudiantes de artes visuales realizan en el transcurso de sus carreras (Stivala s/f, 1).

Según la Real Academia Española (2019), híbrido(da) es propio “de un animal o de un vegetal: Procreado por dos individuos de distinta especie”. Este término, añadimos, viene de la “biología, o más bien extrapolado de esa disciplina, para señalar fenómenos en los que la promiscuidad de las especies genera nuevos productos” (Villalobos y Ortega, 2010, p.34).

Actualmente, “los procesos surgidos por las relaciones entre las culturas denominados como hibridación y transculturación están ganando terreno en el campo de las investigaciones en las ciencias sociales, las humanidades y las artes” (Villalobos y Ortega, 2010, p.34). En la danza contemporánea, se ve a lo híbrido como “un cuerpo contemporáneo que se halla en la hibridez, entendida como un producto homogéneo, un nuevo entendimiento de la danza que propone gran diversidad de propuestas estéticas, políticas y escénicas” (Mujica, 2012, p.7).

La hibridación en la danza contemporánea se está utilizando como medio de exploración, que se puede aplicar no solo a los bailarines profesionales, sino a cualquier persona interesada en el movimiento, como lo menciona la IDOCDE (International Documentation of Contemporary Dance Education, 2015), proyecto que está diseñado para desarrollar y documentar las mejores prácticas de la educación de danza contemporánea, para mejorar el trabajo en red entre los educadores y para aumentar la visibilidad de la danza. En uno de sus documentos hacen referencia a la hibridación de la danza contemporánea, Gabriela Suarez, profesora y coreógrafa, hace énfasis en mejorar el modelo de una clase de danza, implementando diversas disciplinas como yoga, danzas folclóricas, etc, Por ejemplo, a

través de la construcción de este modelo híbrido de clase de baile, se busca que el entrenamiento de baile sea funcional, desde el punto de vista del acondicionamiento físico: muscular, integrador, relacionando la respiración y el flujo expresivo emocional, exploratorio, es decir que no esté restringido a una forma estructural de movimiento, y que se aplique a diferentes niveles de grupos profesionales, no profesionales y distintos tipos de cuerpo, por lo cual pone de ejemplo la danza contemporánea como un fenómeno de hibridación fundamental para la actualización disciplinaria.

Es importante señalar que

“El artista contemporáneo se distingue como sujeto creativo, inmerso en una serie de rasgos culturales ciertamente transgresores, tanto de las ideas artísticas como de su entorno y de su quehacer profesional, generando resultados abiertos y transformacionales, tanto en las ideas como en las formas artísticas. Los aportes formales y conceptuales que validan la noción de obra de arte contemporánea están sustentados en la mezcla de ideas o procedimientos para formar la unidad en la obra a partir de la gran diversidad de posibilidades de interconexión e interculturalidad con que puede trabajar el artista” (Villalobos y Ortega, 2010, p.38).

Entonces, las hibridaciones “corresponden a procesos interculturales con particularidades visibles en continuo cambio y transformación, son el lugar desde donde pueden comenzar nuevas búsquedas interiores y exteriores para reinventar las identidades y al mismo tiempo para expandirlas hacia otros lugares” (Villalobos y Ortega, 2010, p.45).

En la tesis de Lykke (2015) se menciona a Rowley y Pollock, quienes en el libro “Critical Perspectives in Contemporary Art: Hybridity, Hegemony, Historicism” desarrollan su capítulo “*Painting in a “Hybrid” Moment*”, el cual proporciona un bosquejo de dos formas

opuestas de responder a las influencias de otra disciplina: los híbridos parecen aceptar una pérdida de pureza, lo cual se vuelve en una especie de mutación. Haciendo una crítica de manera positiva, la hibridación podría verse como una necesidad y bienvenida fertilización cruzada; del lado negativo, sin embargo, es simplemente una especie de horrible mestizaje (Lykke, 2015, p.49).

Por ello, actualmente se ven distintas propuestas dentro del arte, ya que el artista va evaluando, estudiando y buscando distintas posibilidades, teniendo nuevas creaciones, proponiendo nuevos estilos, nuevos conceptos, etc. En la danza este término a veces es relacionado con la *fusión*, que no es más que la mezcla de dos o más estilos de danzas, con el fin de crear un producto diferente.

Como menciona Lykke (2015) esto no es nada nuevo: las superposiciones y las interacciones entre disciplinas son un fenómeno recurrente, que se ha ido dando a lo largo de la historia de las artes creativas (2015, p.1).

Así pues, Babin (2013) menciona que la danza y las artes visuales tienen una larga historia de puntos en común, que, a través de diversas fusiones, ha dado lugar a una serie de trabajos interdisciplinarios. aprovechando sus respectivos campos de especialización. Las colaboraciones interdisciplinarias brindan a artistas, bailarines y coreógrafos una oportunidad de reflexionar sobre diferentes formas de colaboración, lo cual les abre nuevos horizontes para sus prácticas. El papel de las nuevas tecnologías en el dominio de la danza ciertamente contribuye a la mezcla de géneros, mientras que el cuerpo, real o sugerido, se recurre tanto por su presencia en el escenario como por su parte en la construcción de imágenes (p.3).

En danza, se había visto hibridación en los trabajos de Pina Bausch. De acuerdo con Mujica, “La danza teatro fue el primer gran híbrido, o la primera vez que el lenguaje tradicionalmente dancístico, digamos técnico-coreográfico o ‘movimiento en sí mismo’, tomaba otros recursos, para ampliar la poética de la danza” (Mujica, 2012, p.22).

En la investigación de Govender (1994) acerca del interculturalismo y los bailes fusión de Sudáfrica e India, se propone que el término fusión generalmente se refiere a cualquier obra de arte que pueda resultar de la decisión del creador de presentar diferentes formas culturales juntas en una sola actuación. Por lo tanto, se puede afirmar que la interculturalidad en danza está vinculada a una visión del mundo. Esto incluye aspectos como la actitud mental que precede al desempeño, el proceso de desempeño y los escritos teóricos que acompañan y siguen a una performance (p.2).

A su vez, Govender (1994) destaca que la fusión o experimentación intercultural fue concretada principalmente en las conexiones entre el baile, la letra, la música y las culturas que se están representando. Finalmente, añade que según algunos críticos y puristas dentro de la comunidad india sudafricana, la interculturalidad y la fusión son aceptables siempre que el artefacto indio se mantenga puro. No debe ser cambiado de alguna manera para incluir cualquier otra cultura o idioma (pp.5-6).

En el Perú también se sabe que hablar sobre hibridación o fusión es un tema común en la actualidad. En una entrevista realizada para esta tesis, el director artístico M1, quien es un pionero del tap afroperuano y bailarín de danzas peruanas, menciona lo siguiente:

La fusión es un resultado. Para mí, fusión son las danzas que tienen fundamento y tienen bailes que se han ido estructurando y llegan más de cincuenta años después tal vez a establecer ciertos parámetros que te permiten delimitar y tener una estética definida de ese formato. Para llegar a eso, una danza ha tenido un cúmulo de influencias. Lo que se hace actualmente es un constante proceso de hibridación y de integrar o de comunicar o compartir. En una fusión, el bailarín debe haber tenido una gran formación en dos danzas y habilidades mentales, psicológicas, espirituales, históricas, investigativas, reflexivas, de todos esos. Si yo no le he dado esa prioridad, es muy difícil que lo que pase con tu cuerpo, empiece como a amalgamar las cosas. La fusión es algo donde hay una cosa que sale. Es mucho más fácil verlo en un bailarín, porque pienso que un bailarín va a tener la capacidad de plantear un tipo de fusión en algún momento, a partir de los conocimientos que haya tenido y el sacrificio que haya puesto en aprender cierto estilo (M1, entrevista1, 16 de octubre).

1.2 La influencia del mercado laboral y la búsqueda de la versatilidad

Debido a la expansión del mercado laboral en danza, se observan distintas opciones que los bailarines tienen para formarse en su entrenamiento como profesionales. Según Byczkowska-Owczarek (2019), cada conocimiento y experiencia de danza y de la vida cotidiana ayudan a la transformación y autoaprendizaje para la mejora y cuidado del cuerpo (p.371). Hay una diferente concepción de la danza en cada lugar, de cómo un bailarín debe estar preparado o cómo debería ser su formación durante el periodo de aprendizaje. Así, la manera como se aplique esta metodología le servirá al bailarín para desenvolverse de cierta manera en el mundo y con herramientas específicas. Un ejemplo es lo que hizo Maggie Black en la investigación para diseñar su propia metodología de enseñanza y corregir ciertos patrones de sus bailarines, y que mediante la atención a la alineación del cuerpo que ella propuso podían adquirir una mejor técnica (Zeller, 2009).

Otro ejemplo está en el estudio de Green (2005), donde se mencionan distintos enfoques en varios países sobre la metodología de danza en escuelas públicas y privadas. En Europa, por ejemplo, los grupos amateurs se forman en las escuelas privadas y aprenden distintos estilos. Otro ejemplo son las compañías de niños que hay en Jamaica, los cuales suelen tener presentaciones, pero bailan más como adultos y no como niños de su edad. Asimismo, se menciona que en Estados Unidos hay un problema similar pues se enfocan en la enseñanza de la técnica, pero no en los procesos ni principios coreográficos.

A nivel global, el campo laboral cada vez es más grande y la exigencia hacia los bailarines también. Como Rowe y Zeitner-Smith (2011) mencionan, trabajar como bailarín requiere entrar a un campo laboral de mucha competencia, y para conservar una carrera profesional se necesita de distintas habilidades (p.3). Por lo tanto, el desarrollo de habilidades corporales para justificar la demanda existente se entiende de distintas maneras, ya que muchos prefieren dedicarse a un solo estilo o técnica. Mientras tanto, otros han comprendido la necesidad de seguir aprendiendo.

En entrevista de Paredes (2017) a Gina Natteri, ella menciona que los bailarines de nuestro tiempo

Son versátiles porque están en diferentes géneros de danza, con una buena formación clásica, van a ayudar a que el nivel de esos géneros se eleve. Las escuelas preparan a los bailarines para que sean versátiles porque, en un mundo cambiante, ellos deben tener esa capacidad de explorar distintas formas, pero siempre respetando lo clásico, lo clásico no va a morir porque se respeta su esencia. Obviamente los bailarines clásicos han cambiado, antes no tenían las extensiones que tienen ahora o no hacían tantos giros, pero debemos tener cuidado en

preservar la tradición del ballet, no hay que confundir lo atlético con el arte. El arte tiene que durar, lo atlético es pasajero (Paredes 2017 p. 27).

Analizando esta cita, se sugiere que la versatilidad es aceptada como algo necesario para los bailarines de hoy. Para Natteri, las habilidades atléticas en danza no son necesariamente arte. Sin embargo, en un artículo de la International Association for Dance Medicine (IADMS por sus siglas en inglés) sobre el cuerpo de un bailarín, se menciona que un bailarín capaz de saltar más alto, equilibrarse más tiempo y crear ilusiones como flotar, puede no ser el mejor bailarín, pero tiene la ventaja de una mayor gama de herramientas con las cuales puede producir las imágenes deseadas para la coreografía. Y aunque hay un debate continuo sobre este tema, investigaciones recientes indican que un bailarín en mejor forma es un mejor bailarín (Irvine, Redding y Rafferty 2011, p.2).

Estos puntos de vista ejemplifican las distintas concepciones sobre el bailarín en la actualidad, especialmente sobre aquellos que son profesionales y buscan vivir de la danza. Cada uno tiene objetivos distintos, esto se ve desde el entrenamiento y proceso que llevan, pero hay que ser conscientes también del contexto en el que estamos, donde la demanda laboral le exige más habilidades o virtudes al bailarín.

Byczkowska-Owczarek (2019) menciona que, en cualquier género de baile, el cuerpo de un bailarín es su primera y, a veces, única herramienta de comunicación, y la primera por la cual se les juzga. Los bailarines incorporan ciertos conocimientos y experiencias de baile, aprenden a usar sus cuerpos y los transforman para tener la mejor herramienta posible. Usan sus cuerpos para construir sus identidades y construir su posición dentro del grupo (p.374).

Por otro lado, “tradicionalmente se ha sostenido, con toda probabilidad a causa de la rigidez del ballet clásico, que los bailarines necesitan más habilidades interpretativas y técnicas que creativas para interpretar las ideas del coreógrafo. Por consiguiente, el dominio técnico y el virtuosismo se han considerado generalmente como un factor determinante del valor artístico de la danza” (Kokkonen s/f, p.126).

Como señalan Mainwaring y Krasnow (2010), expandir y mejorar estrategias de aprendizaje permite desarrollar habilidades y autoestima. Así pues, los bailarines pueden ser retados a aprender un estilo de danza que no dominan o que los aleja de su zona de confort, lo cual les brinda ventajas en audiciones o performances, y puede aumentar la confianza (p.18).

Se piensa que el entrenamiento en distintos estilos le aporta al bailarín una herramienta que puede implementar de la manera que quiera en su danza, sea cual fuere el estilo que maneje. En danza, el poder dominar varios estilos te da una ventaja sobre otros bailarines, por ello, la versatilidad es sinónimo de más oportunidades.

De acuerdo con la Real Academia Española (RAE, 2019), la palabra versátil es entendida como alguien que es capaz de adaptarse con facilidad y rapidez a diversas funciones. De manera similar, según el diccionario de Cambridge, *versátil* es la capacidad de cambiar fácilmente de una actividad a otra, ajustarse a nuevas condiciones o (hablando de objetos) de poder usarse para distintos propósitos.

En palabras simples, podría decirse que en danza ser versátil es acondicionar el cuerpo para realizar distintos estilos de baile (movimiento). Rowe y Zeitner-Smith (2011), sugieren que aprender diversas técnicas de movimiento podría considerarse fundamental para una

buena preparación del bailarín profesional. Conocer distintas técnicas puede ayudar al bailarín a tener una mejor adaptabilidad para las diversas propuestas de danza (p.4).

Como términos similares y palabras destacadas que han sido mencionadas durante la entrevista de esta investigación, están la adaptación y la flexibilidad, las cuales ofrecen más información sobre el término, ya que hablar de versatilidad implica estar dispuesto a entender y analizar diversos conceptos e ideas de distintas personas y organizaciones, que aplican este término para el desarrollo de sus empresas u otras necesidades. Actualmente, hablando de danza, la versatilidad es una palabra muy usada y comprendida de diferentes maneras, como se podrá leer en los hallazgos de esta investigación. No hay una verdad o una definición exacta, pero hay acercamientos a distintas concepciones de personas que ven esto como una herramienta más para el desarrollo del bailarín.

Para empezar, comenzaremos recordando a Guzmán (2018) cuando dice que “hoy en día la adaptabilidad en el mundo es un proceso de adecuación donde un organismo se debe acomodar a las diferentes modificaciones que le suceden en el entorno, esta habilidad debe de crearse, al involucrarse en lo que le rodea y encajar en el contexto donde se encuentra” (p.1).

Otro artículo que apoya esta definición expone que “la competencia, adaptación y flexibilidad, caracteriza a aquellas personas que manifiestan su eficacia a la hora de trabajar en diferentes situaciones y con diversidad de personas y grupos, ante las exigencias que se plantean en el puesto de trabajo y ante las variadas actitudes y conductas de los compañeros” (Algama Desarrollo Empresarial s/f, p.3). Con lo cual, como afirma Guzmán (2018), “es el proceso en el cual el ser humano debe modificar el comportamiento, para acoplarse a nuevos

procesos, para desarrollar la capacidad, para acomodarse de forma eficiente y realizar las funciones sin que afecte las actividades” (p.7).

Como se menciona en el artículo de Adaptabilidad y Flexibilidad, haciendo referencia a la parte de adaptación a los cambios:

Las reglas del trabajo están cambiando. Ahora se nos juzga según nuevas normas, ya no importan solo la preparación y la experiencia, sino cómo nos manejamos con nosotros mismos y con los demás. La nueva tendencia da por sentado que tenemos suficiente capacidad intelectual y preparación técnica para desempeñarnos en el empleo; en cambio se concentra en ciertas cualidades personales, tales como la iniciativa y la empatía, la adaptabilidad y la persuasión (Algama Desarrollo Empresarial s/f 42).

Normalmente este tipo de competencias son necesarias en las organizaciones y empresas. Los trabajadores deben desarrollar ciertas capacidades para aportar al desarrollo de su trabajo.

Si bien es cierto la mayoría de las investigaciones que están aportando información hacen referencia a la adaptación y flexibilidad que los empleados deben tener para las empresas donde trabajan, revisar este enfoque es de suma importancia. Así una persona trabaje en una organización, empresa, compañía, etc., o se trate de un artista escénico, el tema actitudinal, está demostrado según estas fuentes, aumenta el desarrollo de una persona y mejora el desempeño de una manera exitosa en lo que sea que haga.

En un estudio sobre las competencias clave en el siglo XXI, se hace mención a la habilidad y la competencia:

La definición que realiza la Comisión Europea (2004) enfatiza que las competencias clave deben ser transferibles y aplicables a situaciones y contextos múltiples. También pueden ser utilizadas para lograr diversos objetivos, para resolver diferentes tipos de problemas y para llevar a cabo diferentes tipos de tareas. Las competencias clave son un prerrequisito para un rendimiento personal adecuado en la vida, en el trabajo y para un aprendizaje continuo (Martin 2016, p.21).

Por otro lado, “el marco europeo define las competencias clave para el aprendizaje como una combinación de conocimientos, capacidades y actitudes adecuadas al contexto” (Martín, 2016, p.21). Podría entonces la competencia tratarse de algo que implica ser versátil. Así pues, en un artículo de Karen Van Dam sobre la adaptabilidad de los empleados en los trabajos, se afirma que la competencia para adaptarse con éxito a un contexto de trabajo cambiante generalmente se conoce como “adaptabilidad individual”. Esta es ampliamente reconocida como una cualidad clave para el empleado actual ... (Van Dam 2009, p.123).

Van Dam (2009) afirma que la adaptabilidad individual “parece estar relacionada conceptualmente con el proceso de adaptación, que es el proceso evolutivo por el cual una población se adapta mejor a su hábitat. Se supone que la adaptación ayuda a los organismos a adaptarse a un entorno cambiante y / o exigente y, como tal, contribuye a la supervivencia de la especie” (p.125). Reafirmamos la definición de este concepto, la capacidad que se tiene de adaptarse a situaciones cambiantes. Entonces, podemos decir que estos estudios contribuyen a lo que sería la definición de versatilidad, desarrollándola a partir de otras palabras sinónimas o similares.

Los seres humanos hacemos cambios constantemente, a veces de manera no tan consciente, ya que el mundo avanza y cambia, y las personas debemos adaptarnos, así sea con cosas mínimas, a las cuales pocas veces le damos importancia, mientras no podamos controlar nuestro entorno, es importante poder adquirir esta habilidad.

1.3 Habilidades físicas para un bailarín

Otro punto relevante para la presente investigación es analizar cómo el desarrollo de habilidades físicas permite un mejor desempeño de los bailarines. Se concuerda con con Doreste y Massó (1989) en que “la creación de un bailarín profesional requiere un trabajo iniciado en la infancia, de intensidad y volumen considerables y potenciado de aptitudes físicas varias, como la fuerza muscular, resistencia, flexibilidad, sentido del equilibrio, agilidad, así como psíquicas, como la coordinación psicomotriz, sentido del ritmo musical, espíritu de autosuperación y otros” (p.2).

Del mismo modo, como lo mencionan, la capacidad de un bailarín para dominar una habilidad o técnica depende de muchos factores, como la habilidad física, la retroalimentación motora y kinestésica, y los procesos de aprendizaje. Asimismo, la práctica física y mental para mejorar las habilidades, el descanso fisiológico, el trabajo de la memoria motora, la adquisición de habilidades complejas, el conocimiento de resultados a través de mecanismos de retroalimentación externa apropiados y un entorno que facilita el aprendizaje y una sensación de alegría y de propósito (Mainwaring y Krasnow, 2019, p.374).

Por otra parte, la *International Association for Dance Medicine and Science* (IADMS por sus siglas en inglés, 2011), que ha desarrollado protocolos de observación para

caracterizar al bailarín apto físicamente (el cual tiene la capacidad de realizar las demandas físicas con un buen rendimiento) sugiere que, si los bailarines no le dan importancia a las condiciones físicas, este podría ser el factor que limite su desarrollo dentro de la danza. Consideran que los educadores en danza y los profesores deben desarrollar los conocimientos necesarios para la comprensión de las demandas fisiológicas en la danza, y para promover la integración del entrenamiento de las condiciones físicas ya sea en una clase o de forma personal en el bailarín.

Critien & Ollis (2006) destacan la importancia de las condiciones físicas. Hacen referencia al contexto de las audiciones en danza, donde quienes evalúan y califican usualmente perfilan a los estudiantes por sus atributos físicos y luego los califican de acuerdo con una serie de tareas que requieren una gama de habilidades, como las físicas, de control y recuperación, coordinación y agilidad, conciencia espacial, ritmo y musical (pp.3-4).

En un artículo de la IADMS se menciona que en los últimos años se han hecho diversas investigaciones acerca de la salud de los bailarines. Los resultados revelaron que muchos bailarines no están tan saludables o en forma como podrían estarlo. Hay una discrepancia en relación con el nivel de intensidad física durante el entrenamiento y ensayo, y el rendimiento. Esto significa que los métodos tradicionales en el entrenamiento no son tan eficaces para preparar a los bailarines para una performance que demande cierto grado de dificultad. Por ello, a raíz de estos estudios, y entendiendo las necesidades artísticas y deportivas de los bailarines (en los diversos géneros que manejen), ya no es permisible entrenar a los bailarines sin brindar una preparación fisiológica para poder cumplir con las demandas impuestas por los coreógrafos u otras entidades de trabajo (Irvine, Redding y Rafferty, 2011, p.1).

La IADMS revela que, si bien cada género de baile requiere diversas aptitudes físicas, algunas con más demanda a nivel corporal, en un programa de entrenamiento en danza es importante examinar todos los componentes de la aptitud física (Irvine, Redding y Rafferty, 2011, p.1). De acuerdo con este artículo, los componentes del estado físico son:

- Estado físico aeróbico, asociado con niveles moderados de actividad a largo plazo.
- Aptitud anaeróbica, asociada con actividad de alta intensidad, máxima y corta.
- Resistencia muscular, la capacidad de un músculo para producir movimiento continuo.
- Fuerza, la capacidad de un músculo para producir una fuerza máxima en una ocasión.
- Potencia, el aspecto explosivo (relacionado con la velocidad) de la fuerza.
- Flexibilidad, el rango de movimiento en una articulación en asociación con la flexibilidad de un músculo.
- Coordinación neuromuscular, asociada con el equilibrio, la agilidad, la coordinación y la habilidad.
- Composición corporal, la composición del peso corporal por porcentaje de músculo y grasa.
- Descanso, un período sin actividad, para permitir la recuperación y la regeneración.

A ese respecto, Byczkowska-Owczarek (2019) menciona que

para satisfacer las expectativas de fuerza física, resistencia y habilidad técnica, el bailarín tiene que hacer ejercicio durante varias horas casi todos los días¹. El término se refiere a todas las acciones de un bailarín y su pareja que están destinadas a prepararse físicamente para la

¹ Tales prácticas las denomina "afilarse la herramienta".

performance. Estos incluyen, por ejemplo, entrenamiento frecuente, participar en campamentos de baile, ejercicios de musculación, etc. Este trabajo no solo afecta la perspectiva en la que los bailarines perciben su propio cuerpo, sino que también moldea directamente el cuerpo, la dimensión biológica del baile. “Afilarse la herramienta” satisface los requisitos deportivos del baile de salón (p.387).

En un estudio sobre el desarrollo del talento en bailarines se menciona que el entrenar por largas horas bajo la dirección de personas calificadas y expertas en el área a desarrollar se asocia con el buen rendimiento que van adquiriendo los bailarines (Critien y Ollis 2006, p.17). Se entiende por rendimiento a las condiciones físicas que el bailarín va desarrollando. Así pues, los investigadores afirman que, “independientemente del nivel de ejecución, talento, forma de danza, género o edad, todos los bailarines deberían usar algunos o todos los elementos de la condición física en su práctica diaria” (Irvine, Redding y Rafferty, 2011, p.5).

Se sabe que cada escuela de danza, compañía y diferentes instituciones buscan distintas características en sus bailarines, por ejemplo, la School of American Ballet o l'École de Danse de l'Opéra de París:

en este tipo de escuelas, para ser considerado apto se precisa un certificado de buena salud, una buena condición auditiva y cardíaca, así como estar dentro de los criterios de peso y altura en función de la edad. Otros requisitos necesarios para acceder a la formación son poseer un sentido del movimiento (la inteligencia kinestésica que permite al alumno comprender cómo un movimiento se descompone y cómo reproducirlo nada más verlo), una verdadera musicalidad y ciertas capacidades físicas (flexibilidad, rotación externa de cadera, empeine). En función de la edad del candidato también se realiza una evaluación técnica (Sanahuja s/f, 53).

En nuestro contexto, se sabe que las instituciones relacionadas al ballet tienen este tipo de exigencias, y exigen ciertos requisitos para que los bailarines pertenezcan a una compañía o escuela. Betancourt (2010) asegura que “el campo social del ballet es un sistema social conflictivo donde se manifiesta gran competitividad y concurre el principio Darwiniano de selección natural en su aplicación social. Esto es debido a que en una escuela o compañía de ballet todos pueden hacer de todo, y todos compiten entre sí por participar en el espectáculo y ejecutar los roles artísticos protagónicos” (p. 372).

A su vez, “la belleza escénica de la figura del bailarín de ballet se califica por la tenencia particular de un conjunto de características morfofuncionales —interrelacionadas e interdependientes— válidas exclusivamente para el canon del arte” (Betancourt, 2010, p.372). Entonces, se sugiere que el ballet como disciplina artística toma como prioridad en las condiciones físicas el virtuosismo que pueda tener un bailarín, como, por ejemplo, su rotación o flexibilidad, y es que “desde siempre en los conceptos de la danza clásica académica, se encuentra en primer lugar el cuerpo apto, dotado de posibilidades físicas, un cuerpo potable con el cual se podrán lograr los más exigidos movimientos pensados por algún creador” (Taccone, 2016,p.11).

Tal y cómo ha ido pasando con los diferentes estilos y técnicas en danza, en el ballet existen diferentes sistemas de entrenamiento, los cuales han cambiado, evolucionado, y han ido adoptando diversos nombres dependiendo de los países de origen (Taccone, 2016, p.6), por lo cual también es posible tener otras comprensiones o maneras de enseñanza, o puntos de vista de esta disciplina. Por ejemplo, como afirma Betancourt (2010), “no es lo que diga, piense, imagine o sienta el bailarín, es lo que es capaz de hacer y ser corporalmente, lo que le

otorga posicionamiento social, sentido, diferencia, pertenencia e identidad como miembro del campo del ballet” (p.372). Por otro lado, desde el punto de vista de Taccone (2016), se resalta la importancia de la sensibilidad en el bailarín, menciona que todo artista debe tenerlo, muy aparte de las posibilidades corporales que el cuerpo ofrezca (p.12).

Otro aspecto importante sobre las habilidades físicas es la prevención de lesiones. Cabe señalar que “en los últimos años, las coreografías son cada vez más exigentes desde el punto de vista físico y los bailarines se ven en la obligación de entrenar su cuerpo para poder trabajar con los diferentes coreógrafos y fusionar distintos estilos de danza” (Sanahuja, s/f, p.95).

Sanahuja sugiere que, debido a las continuas repeticiones de los movimientos y a las distintas exigencias (fuerza, flexibilidad, resistencia), junto a la actividad mental del entrenamiento, es importante para el bailarín aprender a cuidar de sí mismo, más aún si empieza a una temprana edad, para así poder reducir las posibilidades de lesión (Sanahuja, s/f, p.97). De igual modo, señala que los propios bailarines pueden actuar en su contra y facilitar una lesión a futuro, “los bailarines deberían comprometerse con su salud, manteniendo una dieta equilibrada y adecuada a la cantidad de ejercicio que realizan. Este es uno de los aspectos que presentan mayor dificultad, ya que varios estudios revelan que los bailarines tienden a una alimentación desordenada y a veces deficitaria” (Sanahuja, s/f, p.97).

Con lo expuesto anteriormente, se sugiere que “para lograr un desarrollo eficiente y óptimo de las habilidades de baile, se recomienda el trabajo de acondicionamiento más allá de la clase de técnica diaria. Los investigadores afirman que, independientemente del nivel de rendimiento, talento, forma de baile, género o edad, todos los bailarines deben usar algunos o

todos los elementos del estado físico durante su práctica diaria” (Irvine, Redding y Rafferty, 2011, p.4).

Se afirma lo anterior, ya que “la distribución de tiempo de descanso y de trabajo de los bailarines tampoco favorece la recuperación física y mental para poder trabajar en condiciones óptimas” (Sanahuja, s/f, p.96). Por estas razones, en la medida en que los bailarines adopten y mejoren hábitos saludables y de entrenamiento del cuerpo con lo expuesto anteriormente, reducirán el riesgo de lesiones.

1.4 Planteamiento de la investigación

Objetivo

Comprender los perfiles ideales de los bailarines de las dos compañías, entendiendo las concepciones de “versatilidad” de cada compañía y determinar cómo influye la idea de versatilidad en el trabajo, a nivel técnico y de creación, de ambas compañías.

Preguntas de investigación

¿Qué se entiende por bailarín ideal en el discurso de los integrantes de dos compañías peruanas de danza? ¿Qué se entiende por versatilidad del bailarín en el discurso de los integrantes de dos compañías peruanas de danza? ¿Cómo influyen estos conceptos en el trabajo, a nivel técnico y creativo en ambas compañías?

A partir de estas preguntas generales, se tiene las siguientes preguntas específicas:

- ¿Cuáles son las habilidades/capacidades físicas que las compañías de danza buscan en sus bailarines?
- ¿Cuán importante es la conciencia corporal y el desarrollo de ciertas capacidades físicas para la adaptación del cuerpo del bailarín a distintas propuestas en danza, en el discurso de estas compañías?
- ¿De qué manera la versatilidad del bailarín tiene un impacto a nivel creativo en la producción de ambas compañías?



METODOLOGÍA

2.1 Participantes

La presente investigación ha recopilado datos mediante entrevistas realizadas a las dos compañías mencionadas antes, Compañía Danza PUCP y Compañía D1. Este trabajo desarrolla una investigación sobre cómo se entiende la danza en el ámbito profesional en Lima, e incluye tanto información de los bailarines como de los directores de las compañías. En cuanto a material bibliográfico, se incluyen trabajos académicos, trabajos monográficos, artículos de revistas, tesis, entre otros insumos. Consideramos que esta investigación es relevante ya que aún no hay un estudio sobre lo que implica ser un bailarín profesional en nuestro contexto.

Creemos que las compañías elegidas tienen distintas visiones e ideales de los bailarines que las integran. Por un lado, Danza PUCP trabaja por el desarrollo de la danza contemporánea, y por el otro, D1 desarrolla la fusión y nuevas propuestas de la danza urbana, contemporánea y el folclore. Además, la compañía D1 tiene más de diez años trabajando, mientras que Danza PUCP inició sus labores en 2018. Recientemente ambas compañías han tenido una gira en Londres, donde presentaron sus respectivas obras. La compañía D1 presentó “IMAGINE PERÚ”, propuesta dirigida por Vania Masías y Antonio Vilchez, mientras que la compañía Danza PUCP presentó “LABERINTO” obra que ya se había presentado anteriormente en nuestro país, bajo la dirección de Lea Anderson (coreógrafa inglesa) y asistencia de Pachi Valle Riestra.

Debido a estas diferencias, la presente investigación busca determinar el ideal y aspiraciones de los bailarines profesionales de estas compañías, los distintos discursos que las atraviesan y el entendimiento de los perfiles que busca cada compañía.

Los hallazgos e información de estas investigaciones ayudan a complementar el marco teórico, junto a los resultados obtenidos de las distintas entrevistas que se realizaron a algunos miembros de las compañías, los cuales han sido entrenados en diferentes estilos y técnicas como ballet, danza contemporánea, jazz, hip hop, house, folclore, entre otros. Se busca hacer un diálogo entre la teoría y los hallazgos de las entrevistas.

A través de la descripción y comparación de las diferentes concepciones que tienen los entrevistados, se ofrece un análisis de amplitud en cuanto a la definición del tema principal que esta investigación aborda, que es el ideal del bailarín y la versatilidad. En la siguiente sección se describirá a los participantes, se explicarán los criterios de selección y se mencionarán las técnicas de recolección de información y el procedimiento que se llevó a cabo para el presente estudio.

2.2 Presentación de compañías

2.2.1 *Compañía D1*

Para entender mejor el contexto de la Compañía D1, es necesario conocer a D1 como Asociación Cultural. Primeramente, saber que D1 “es un movimiento cultural que promueve un modelo educativo centrado en la persona, usando las artes como herramienta de transformación individual y social” (Asociación Cultural D1, s/f). Esto se da mediante el desarrollo de estrategias de auto sostenibilidad a través de sus escuelas privadas de baile Escuela D1, proyectos y eventos corporativos de la Productora D1. El apoyo de empresas

privadas y fundaciones internacionales cercanas al eje social Ángeles D1, han permitido su consolidación y crecimiento. Así, crean espectáculos que transforman al público a través de las emociones, haciéndoles llegar el mensaje que se quiera dar (Asociación Cultural D1, s/f).

Su directora, Vania Masías, es una de las personas más influyentes en los últimos años en el medio de las artes escénicas. En 2005 fundó la Asociación Cultural D1, con la que se dedica a fomentar el arte principalmente desde la danza para buscar cambios a nivel social e individual. Para ello utiliza como herramientas el hip hop y otros estilos de danza con el objetivo de “formar jóvenes integrales y versátiles que articulen sus capacidades y habilidades artísticas con sus metas y/o expectativas personales y profesionales” (Safra 2016, IX).

La Asociación Cultural D1 se compone por la Escuela D1, la cual difunde la enseñanza de la danza combinando la técnica y expresión artística de diferentes estilos, impartiendo valores como el respeto, trabajo en equipo y perseverancia”. A través de la danza y el arte, Ángeles D1 busca “generar oportunidades de desarrollo con un enfoque transformador que articule el potencial humano y artístico” (Asociación Cultural D1, s/f). Finalmente, la asociación organiza la Compañía D1, fundada en el 2009, es una “compañía de danza multidisciplinaria, con la cual pretende demostrar el gran nivel artístico y profesional que se tiene en el Perú, difundiendo la identidad de nuestro país” (Vania Masías, Asociación Cultural D1).

Asimismo, la Asociación ofrece dos programas de formación. Uno es el Programa de Formación Integral (PFI), que ofrece becas integrales de formación gratuita para adolescentes y jóvenes de zonas vulnerables. Su objetivo es formar agentes de cambio positivo, jóvenes

líderes. A su vez, tienen el Programa de Formación Artística (PFA), el cual se centra en “preparar al alumno para ser un artista versátil capaz de ingresar a un ámbito competitivo con habilidad, confianza y ética de trabajo profesional” (Asociación Cultural D1, s/f).

Cada uno de los componentes que integran la Asociación Cultural D1 tienen un enfoque y público distinto al cual llegar, pero todos lo hacen por medio de la danza. D1 “estima que, a la fecha, ha tenido un impacto muy positivo en más de 170 mil personas de forma directa” (Asociación Cultural D1, s/f). Con el desarrollo de la danza,

se evidencia el aumento de asociaciones, academias, escuelas y compañías de danza en Lima —ya sea con un afán de retorno económico o un objetivo de incidencia social— que se dedican a la difusión y a la formación de actividades que conciernen a un ámbito artístico; en particular de la danza en sus diversos géneros (Safra, 2016, VIII).

Masías explica cómo tuvo la idea de iniciar este proyecto:

En el 2005, tuve el sueño de que en nuestro país existan oportunidades para todos aquellos que tenían una pasión y quisieran salir adelante. Soñé con tener un nivel artístico muy alto en nuestro país y poder llevar espectáculos y bailarines que tengan la talla internacional. Después de mucho trabajo y de haber conocido a personas maravillosas que se sumaron a mi sueño, puedo decir que mucho de lo soñado se ha logrado. El Perú es un semillero de talento y empuje (Asociación Cultural D1, s/f).

Como compañía de danza y escuela se especializan en muchos estilos, como explica su propia página web

combina la técnica y expresión artística de cada estilo impartiendo valores como el respeto, trabajo en equipo y perseverancia. Asimismo, ofrece a sus alumnos (principiantes y avanzados) una amplia gama de disciplinas de baile clasificadas en tres estilos: Urbanos: Hip hop (con todas sus ramas), Sexy Dance, Street Jazz y Breakdance, y Clásicos: Jazz, Contemporáneo y Ballet clásico. Latinos: Bachata y salsa” (Asociación Cultural D1, s/f).

Sobre el trabajo de la compañía y la propuesta que llevaron a Londres recientemente, se trata de una obra que está creada a partir de 4 historias (escenas), “una pieza de teatro físico y baile que se inspira en historias personales e improvisaciones de los bailarines. Cuenta historias y experiencias personales que nos hablan del valor y de la fragilidad, de la vulnerabilidad y de la resiliencia y de la búsqueda de la identidad de estos chicos que han encontrado en el arte, una herramienta para luchar constantemente por la transformación de su país” (Asociación Cultural D1, s/f), esta obra fue presentada en “Kings Place” en noviembre del 2019.

El trabajo y producto creativo de esta obra está llena de fusiones en cuanto a danza, utilizando los estilos que manejan y entrenan, junto al zapateo y la marinera, los cuales son representativos de Perú.

2.2.2 Compañía Danza PUCP

El equipo está conformado por cuatro egresados de la especialidad de Danza, así como la directora artística Pachi Valle Riestra y el gestor de esta, Fernando Castro. Creada por egresados de la especialidad de Danza PUCP, esta compañía tiene como uno de sus objetivos la promoción de la profesionalización de la danza contemporánea en el medio peruano. Al encontrarse en un marco educativo, el perfil de los bailarines responde a la formación de la PUCP. Asimismo, “la compañía cuenta con una red vinculada al ámbito

universitario y la investigación y creación en danza”, señala la Mg. Mónica Silva, coordinadora de la Compañía Danza PUCP y la Especialidad de Danza. (PUCP, s/f).

Otro de los objetivos de este grupo artístico es contar con colaboradores diferentes. “Aún estamos construyendo nuestra identidad, pero queremos trabajar, cada dos años, con coreógrafos distintos no solo en cuanto a propuesta, sino también en cultura” (PUCP, s/f), dice Valle Riestra, añadiendo que el siguiente coreógrafo sería de origen latinoamericano y posteriormente sería uno peruano.

Acerca de las propuestas coreográficas, esta temporada se trabajó bajo la dirección de la coreógrafa Lea Anderson, quien junto a los bailarines de la compañía crearon la pieza “LABERINTO”; menciona Lea que, “recopiló una serie de disímiles imágenes que iban desde los personajes míticos griegos y prehispánicos hasta la caricatura Betty Bop y bailarines de ballet ruso. A pesar de sus diferencias, las figuras compartían el ser bidimensionales y sugerir movimiento; se enfoca en los detalles y el movimiento, así como la realización de coreografías” (Pontificia Universidad Católica del Perú). Esta obra se presentó en el Bristol Old Vic, en la galería de arte Elysium en Swansea y, finalmente, en el Riverfront Theater de Newport en la ciudad de Nueva Gales a principios de este año.

Para esta investigación, se entrevistó a dos bailarines de la Compañía Danza PUCP, un participante del sexo masculino y uno del sexo femenino. Se les designó una variable a cada uno para facilitar el entendimiento de la información: Vanessa Ortiz (V1) y Luis Vizcarra (V2). Son egresados de la facultad de Artes Escénicas en la especialidad de Danza. Asimismo, se entrevistó a distintos miembros que conforman la dirección de la compañía:

Pachi Valle Riestra (actual directora de la Compañía, F3), Mónica Silva (Coordinadora de la Especialidad de Danza, F2) y Fernando Castro (Gestor, F1).

De los bailarines pertenecientes a la Compañía D1 se entrevistó a Shinichi Tokumori (A2) y Atenas Zaldívar (A1). De igual modo, a Michael Grijalva (bailarín y director artístico de la Escuela D1, M2) y Antonio Vílchez (actual director de la Compañía de Danza D1, M1).

2.3 Técnica de recolección de información

Se utilizaron entrevistas cualitativas. (Ver Anexo 1: Guía de entrevista). El objetivo de las preguntas fue investigar sobre los diferentes ideales que tienen los bailarines y los directores de las compañías, la concepción de lo que para ellos es *versatilidad* y cuán importante es o no en la industria de danza. A su vez, se buscó indagar sobre el perfil de cada compañía, ya que se asume que al ser compañías que trabajan géneros distintos, podrían tener percepciones distintas. Se realizaron dos formatos para las entrevistas a los bailarines y directores.

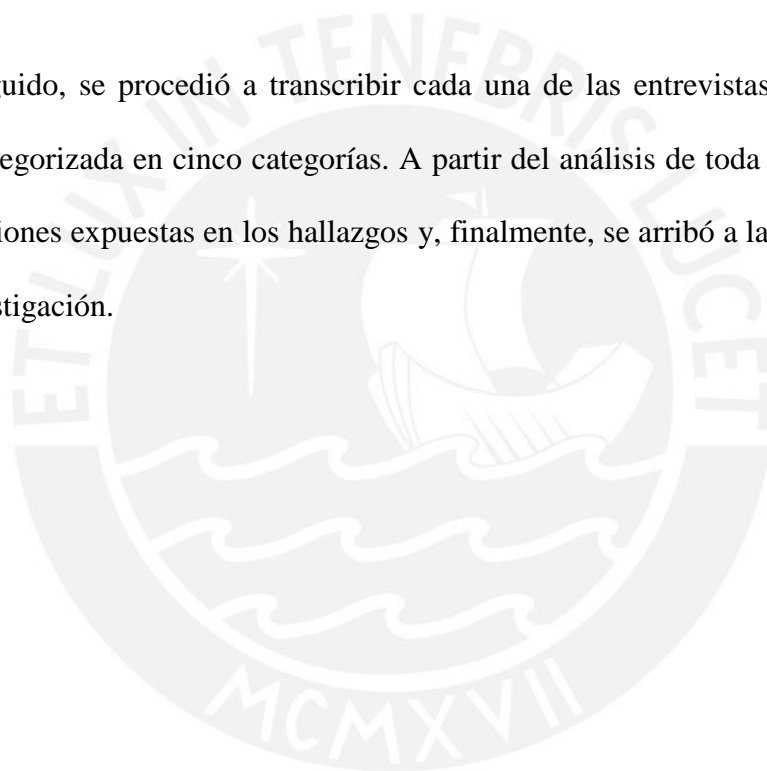
2.4 Procedimiento

Como se aprecia en la primera parte, esta investigación se inició con una búsqueda bibliográfica, revisión de artículos y textos académicos sobre lo que es versatilidad, danza contemporánea, hip hop y algunas características en común que respondieron los entrevistados, lo cual ayuda a generar una amplitud en la definición de estos términos.

Más adelante, se procedió a realizar las entrevistas piloto. Estas fueron revisadas hasta tener las correcciones necesarias para desarrollar la guía de entrevista final. Las entrevistas se

hicieron durante el ciclo 2019-2 a los participantes ya mencionados. Se respetaron todos los protocolos éticos y desde el inicio se les aseguró la confidencialidad en el manejo de información en la presente investigación. Sin embargo, algunos entrevistados sugirieron que sus nombres sean mencionados, señalaron que, no tendrían problema alguno. Por ello, se preguntó a cada entrevistado si autorizaban el uso de sus nombres en la tesis presentada, y se obtuvo la aceptación de todos, a esto se les hizo una adenda del consentimiento informado. (Ver anexo 2: consentimiento informado y 3: adenda del consentimiento informado)

Acto seguido, se procedió a transcribir cada una de las entrevistas. La información brindada fue categorizada en cinco categorías. A partir del análisis de toda esta información, se llegó a reflexiones expuestas en los hallazgos y, finalmente, se arribó a las conclusiones de la presente investigación.



RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Esta sección servirá para entender las visiones que tiene cada compañía sobre sus bailarines y cómo se han ido desarrollando estas visiones en estos años, de manera que se mencione si han logrado construir un perfil característico de cada compañía o aún no.

También se describen los hallazgos obtenidos en las entrevistas. Se definieron cinco categorías para organizar la información obtenida y analizar dichos hallazgos, que fueron definidas luego de revisar todas las entrevistas. Estas son a) Actitudes positivas, b) Características o condiciones físicas, c) Autoconocimiento, d) Dominio de técnica y e) Aprendizaje y Conocimiento.

3.1 Selección de bailarines. Compañía D1

M2 (actual director artístico de D1) nos menciona que han pasado diferentes etapas junto a la Compañía D1. Sobre el proceso de selección de los bailarines que conforman la Compañía D1 y cómo han sido las etapas para dicho proceso, asegura que

Lo principal es que hayan sido parte de D1. Solo la primera vez que se hizo una audición, en la primera compañía, fue algo abierto, podía venir cualquier persona, pero de ahí en adelante todas las audiciones siempre han sido cerradas. Más allá de buscar al mejor bailarín o al mejor grupo, se ha tomado como prioritaria a gente que haya pasado por procesos en D1, ya sea en un programa, en un elenco o la escuela. Se ha buscado priorizar siempre a gente que sepa sobre la filosofía de D1 (M2, entrevista 2, 16 de octubre).

Seguidamente se habló sobre la última audición que hubo, y M2 mencionó que solo participaron personas pertenecientes a D1. El año pasado se invitó a M1 como jurado para la audición. Por su parte, M1 nos cuenta que es lo que se buscó en esta audición:

Todavía no era director, me lo propusieron después de eso. En esa ocasión había un profesor de hip hop, estuvo Vania Masías viendo el tema de jazz, contemporáneo, como quieran llamarlo. Y yo vi el tema “folclórico”, porque lo que yo hago tampoco es, no es tan folclórico, esos tres aspectos más la improvisación, o sea que cada uno pueda mostrar lo que tiene. Entonces ahí lo que se vio básicamente fue la actitud, porque todavía no se apreciaba el trabajo. Lo que se evaluó en ese momento fue simplemente el conocimiento, la adaptabilidad corporal que tiene el bailarín, para asumir esos retos, de coordinación, fuerza, agilidad, dominio de pies, brazos, piernas, saltos, giros. Y que tuviera, de alguna manera, una personalidad (M1, entrevista 1, 16 de octubre).

Además de ser director artístico de la escuela, M2 también forma parte de la Compañía de Danza D1, y menciona que

Lo que se busca es que el bailarín tenga la capacidad de conectar con un público, que tenga esa presencia escénica, que maneje los estilos que más usamos en D1, con la danza urbana, específicamente hablando de hip hop, house, jazz, danzas clásicas como el ballet, jazz, danza contemporánea, y que tenga una base de danza folclórica, en huaylas, marinera, zapateo afroperuano, festejo, lo que siempre usamos. Esto es, si te especializas en uno de esos tienes un buen check. Si no tienes un gran nivel en ninguno de esos estilos, pero has pasado por una formación, tomado clases y te adaptas bien a esos estilos, yo creo que también tienes un check, porque es un poco el perfil del bailarín de D1. Lo que cuesta trabajo en lo que respecta a la dirección artística es identificar a ese bailarín D1. Yo sentía que era necesario identificar un perfil de bailarín D1, para saber cómo formarlo. Eso es lo que ahora estamos tratando de

hacer en los programas. Hay una línea danza urbana, danza clásica, jazz, la danza contemporánea, también está la línea de folclore, de interpretación con clases de clown y otras de improvisación, para encontrar este perfil que tanto se desea ahora en la compañía actual. Por ejemplo, consideramos a algunos hombres versátiles que dominan de todo un poco, o algunos que se están enfocando en estilos específicos, pero no es que haya “el perfil” de bailarín que yo quiera, también estamos en proceso. En un futuro se busca que todos cumplan con ese requisito (M2, entrevista 2, 16 de octubre).

Dicho esto, se comprende de manera detallada el perfil de los bailarines pertenecientes a la Compañía D1, y de qué manera un bailarín debería formarse si quisiera pertenecer a esta compañía. Junto a estas características se requieren ciertas capacidades físicas que debería tener un bailarín, para lo cual se menciona que es importante trabajar movimientos más cardiovasculares (M1), que tenga un buen salto (M1), o el trabajo de centro y equilibrio (M1). Ese aspecto físico también es importantísimo (M1), mientras que M2 menciona que esto puede sumarle puntos a un bailarín para ser elegido, pero no es lo más importante.

Finalmente, para terminar con lo que se busca en los bailarines, se habló de lo que ven primero en un bailarín dentro de una audición. M2 afirma que

Para las elecciones tenemos un jurado de cuatro o cinco personas. Se escogen esas personas porque van a ver lo que otra persona no puede ver. Por ejemplo, Antonio estará viendo la parte más técnica del movimiento e improvisación o de capacidad rítmica, qué tanto sabe de conciencia musical, pero también va a estar Solange, que verá cómo está su energía en el espacio, las actitudes que tuvo, si siempre estuvo atrás o nunca intervino con el grupo, nunca se conectó con ese grupo que estaba alrededor; porque al final, la compañía es un grupo, no se

trata de bailarines individuales. Creo que también hay personas que tratan de identificar ese tipo de cosas (M2, entrevista 2, 16 de octubre).

M1 agrega que lo primero que ve en un bailarín es su energía, son sus ojos, su estar presente:

Desde el momento en el que está haciendo el calentamiento, es muy claro cuando un bailarín está viviendo a plenitud su trabajo. Para mí es muy importante eso, hay una conexión que el bailarín transmite cuando se para y empieza a moverse. Me llama mucho la atención cuando alguien se para y se siente que está ahí, se siente que está atento, que tiene una atención desarrollada, que está listo. Para mí eso es fundamental (M1, entrevista 1, 16 de octubre).

3.2 Selección de bailarines. Compañía Danza PUCP

Sobre los inicios de la Compañía Danza PUCP y lo que se tomó en cuenta para la selección de los bailarines, F1 aclara que no hubo proceso de audición:

La compañía se creó como un proyecto y el primer año (2018) se planteó una primera manera de seleccionar a los bailarines. Esto se hizo por dos realidades: presupuestales y de objetivos. La compañía tiene una visión de a dónde quiere llegar, es como el sueño, pero también tiene algo concreto que son los recursos con los que cuenta, que no son infinitos. Entonces se decidió que este primer piloto de la compañía debía tener solo cuatro bailarines. Para elegir esos cuatro bailarines se eligieron según el criterio de excelencia académica, que tenía que ver con lo que en la universidad se llama el CRAEST (es el coeficiente de rendimiento académico en el que se basan todos los cálculos de los informes), es un indicador duro pero concreto de cómo están funcionando los artistas. Este indicador era muy importante porque tenía que ver mucho con nuestra visión, con ese sueño. Se buscaba que esté conformada por egresados de la

carrera, entonces, ese criterio CRAEST versus ese sueño de lo que quiere ser la compañía fue lo que definió al primer elenco, que fue un piloto. Ahora nos estamos preguntando si ese es el único criterio que deberíamos usar. Más adelante, nos preguntamos cómo iba a cambiar el proceso. Aún tenemos pocos egresados, pero cada año van a ser más. Eso ha planteado que redefinamos el proceso. No habrá audición hasta fines de 2020. En ese nuevo proceso de audición se hará preguntas más detalladas a los participantes sobre su concepción de la danza y su proyecto de vida. Es importante saber si sus sueños tienen que ver con nuestro proyecto (F1, entrevista 6, 28 octubre).

Con lo expuesto, podemos tener claros los aspectos que, por el momento, son imprescindibles para formar parte de esta compañía: ser alumno egresado de la especialidad de Danza en la PUCP y evaluar la excelencia académica del alumno (CRAEST), sin embargo, como se detalla en la entrevista, la compañía es aún un piloto que se está desarrollando. A medida que la compañía actual vaya creciendo y las personas a cargo tengan más definidos los objetivos y metas de la compañía, podrá definirse de mejor manera un perfil de bailarín para esta.

3.3 Sobre el trabajo de las compañías y sus procesos creativos

Se hicieron preguntas sobre el trabajo de las compañías para seguir comprendiendo su desarrollo. Inicialmente se preguntó cómo es el entrenamiento de la compañía y cuántas horas le dedican a este. Principalmente se analizaron las respuestas de los directores de las compañías.

Tanto la Compañía D1 como la Compañía Danza PUCP aseguran que buscan un compartir de conocimientos, ya que cada bailarín puede aportar con diferentes estilos o

maneras de calentar (M1, M2, F1, F3). Se agrega que la Compañía D1 ha estado entrenándose en lo que es improvisación (M1, M2), percusión corporal zapateo (M1, M2) y todo lo que tenga que ver con las danzas folclóricas peruanas (M2). Explican que el año pasado tuvieron diferentes profesores que los capacitaban en otros estilos, como ballet, clases de danza contemporánea, clases de folclore (M2), aporte que valoran, ya que la mayoría se especializa en danza urbana. Entrenan tres veces a la semana, tres horas cada día, en total nueve horas semanalmente (M1).

Con la Compañía Danza PUCP el entrenamiento no es un trabajo constante (F1), entonces, cada intérprete es responsable de su propio entrenamiento (F1, F3). En un inicio, la compañía tuvo que trabajar inmediatamente en el montaje que irían presentando en el transcurso de los meses, y cada vez que tenían que reponerlo, los bailarines se juntaban para ensayar (F1, F2, F3). Por ello, su enfoque no ha sido directamente el entrenamiento (F3). Así pues, el tema económico también impide que puedan entrenar diariamente (F1, F2), pero se confía en que más adelante puedan tener un financiamiento estable para mejorar esta situación (F1). En cuanto a las horas de entrenamiento para las reposiciones, se menciona que lo mínimo son ocho horas para una presentación (F1).

Sobre la metodología utilizada y desarrollada con los miembros de la compañía, M1 afirma que

Mi metodología es holística y activa. Es un método activo totalmente donde el bailarín es el protagonista, el bailarín es proactivo, está adelantándose a lo que yo quiero. Asimismo, está la praxis, quiere decir que en la acción él está reflexionando, está comprobando, descubriendo. Todo está siempre amalgamado, eso es holístico. Y lo activo, la metodología activa, es dónde el protagonista es este bailarín (M1, entrevista 1, 16 de octubre).

Para la Compañía Danza PUCP, en cambio, la metodología depende de cómo trabaje el corógrafo que esté a cargo del montaje de la compañía (F1, F2, F3). En este caso, se refieren a la coreógrafa Lea Anderson, quien trabajó con premisas relacionadas con imágenes y cuentas (F3). Así pues, se sugiere que ambas compañías se desempeñan de acuerdo con cómo el director planea su entrenamiento y su metodología.

Otro punto importante es la interpretación dentro de las compañías. M1 asevera que:

A veces nos quedamos en las formas, y transformar esas formas a un lenguaje que comunica algo toma tiempo. Eso es algo que todavía estamos explorando y desarrollándolo más, porque todavía estamos un poco encasillados en cómo es tal estilo (M1, entrevista 1, 16 de octubre).

Sobre la Compañía Danza PUCP, se menciona que este punto depende del coreógrafo (F2). Sin embargo, se sugiere que

La interpretación no es algo diferenciado de la danza, de la técnica. Cada lenguaje interpreta de una manera distinta, entonces por ejemplo tienes la línea de la danza moderna, donde el rostro desaparece o se vuelve a ver esa máscara neutra. La gente no sabe o no entiende, porque esa era la decisión en un momento en donde se quiso diferenciar el romanticismo y donde se le sacó las emociones al rostro, pero eso no significa que el que no tiene emociones en el rostro no interpreta, significa que el peso de la interpretación se ha puesto en otro lugar, es decir, que la interpretación se comunica a través de canales distintos (F1, entrevista 6, 28 de octubre).

Por otro lado, también se menciona que interpretar tiene que ver con transmitir (F3) y estar presente al momento (F3), lo cual está relacionado con la poética y estética que requiera el coreógrafo (F3).

Sobre los procesos creativos, en D1 se preguntó si los bailarines o demás miembros pertenecientes a la compañía investigan sobre la problemática que desarrollarán en un montaje y cómo lo llevarán a cabo. Se menciona que en la última obra realizaron un trabajo de exploración conducida, donde se les propuso a los bailarines la exploración (M1), pero también, si algún tema no estaba claro, o alguien no se sentía cómodo, se conversaba entre todos, se negociaba y se compartían las distintas opiniones (M2). A su vez, se les invitaba a investigar, ya que los bailarines contaban una historia al final (M2).

En la Compañía Danza PUCP, en cambio, se menciona que no hubo investigaciones previas para el último montaje de la compañía (F3). Para los procesos de creación dependen de la indicación del coreógrafo (F1, F2, F3). Consideran que probablemente dentro de unos diez años, el equipo encargado pueda decidir acerca de estos procesos y negociarlos con la sociedad (F1).

Aun así, dentro de todo este proceso de compartir y opinar, existe una línea que separa la autoridad de los directores y la de los bailarines, por lo que se cuestiona cómo es el trato o relación entre ellos. Se menciona que hay mucha apertura por parte del director a diferentes posibilidades que quiera dar el intérprete (M2). Aparte del intérprete, está el director artístico y los integrantes. No es que haya un coreógrafo o asistente coreógrafo, pero hay un director artístico, un director y bailarines (M2). Se necesita la ayuda de los bailarines para crear material, para coreografiar o componer, hacer diferentes propuestas, así que siempre está la

disposición para que todo el grupo aporte, la relación tiene que ser muy cercana, de mucha comunicación (M2).

En la última puesta de la Compañía Danza PUCP, la directora Lea fue clara con lo que quería, lo propuso y se hizo (F3). Lea es “una persona que dice las cosas en pocas palabras y así dirige, puntual y eficaz” (F3). Para F3, el objetivo fue que, después de que Lea regresara a su país, pudiera llevar a cabo la propuesta, para lo cual estaba en contacto con la coreógrafa, quien le mandaba correcciones por escrito o por video del montaje que se estaba creando.

Finalmente, preguntamos cómo la versatilidad afecta al proceso de creación para las compañías, que para M2 tiene mucha importancia:

Si quiero abordar el tema de lo terrible que es el tráfico en el país y tengo que pensar en una escena donde intervenga el tráfico, los carros y todo eso, siento que el bailarín tiene que estar capacitado y apto para poder desarrollar con su cuerpo diferentes fuerzas y energías, sin llegar a la imitación. Puede ser la sensación de esa persona cuando está manejando y cómo su cuerpo reacciona a eso. Creo que es súper importante la capacidad que tiene el bailarín para adaptarse a diferentes cambios (M2, entrevista 2, 16 de octubre).

Para la Compañía Danza PUCP, la versatilidad es una herramienta (F3). Consideran que mientras más versátiles son los bailarines, más posibilidad de versatilidad habrá en los resultados (F1, F2). Entienden la versatilidad como una capacidad creativa (F2), analítica y empática (F2). Sugieren también que versatilidad es tener apertura mental y disposición física para entender las distintas propuestas (F1, F3), sabiendo que esta compañía busca la participación de distintos coreógrafos, con distintas líneas de trabajo (F1, F3).

3.4 Características del bailarín

En esta sección se analiza qué es lo que los integrantes de ambas compañías opinan sobre las características que debería tener un bailarín y, por lo tanto, cómo este pensamiento acompaña la concepción de un bailarín.

Tanto en la Compañía D1 como en la Compañía Danza PUCP, los entrevistados coincidieron en mencionar la importancia de las actitudes positivas y las condiciones físicas que deben tener los bailarines. Con respecto al tema de las actitudes, se mencionó la disponibilidad (A1), la entrega (A1), la predisposición a dar un buen rendimiento (A2), entre otros factores. En relación con las condiciones físicas, se destacó la resistencia (A2, V1), así como reconocer las posibilidades y saber cómo usarlas (A1). Por otra parte, se agrega como característica el autoconocimiento, por ejemplo, cuando se menciona la importancia de reconocer defectos y virtudes, habilidades y dificultades (A1, M1) o el dominio del cuerpo (A1). Asimismo, tener conocimiento sobre tu cuerpo, o conciencia corporal (V1, V2, F1, F3).

Durante la entrevista a los participantes de la Compañía Danza PUCP, solo uno de los entrevistados menciona enfáticamente el tema actitudinal, haciendo referencia además a la curiosidad (V2), no solo por el movimiento, sino por otros ámbitos de la vida (esta parte se repite más adelante al hablar sobre el ideal del bailarín). De igual modo, señalan la rigurosidad con uno mismo y con el trabajo que le permita ser minucioso y detallista (V2). Apoyando estas características, también se mencionan los conocimientos sobre el cuerpo y

sobre biomecánica que van más allá de la técnica clásica, sino que son alimentados y observados desde distintas perspectivas, desde distintos tiempos (V2).

Otra participante complementa esta idea sugiriendo el desarrollo de las condiciones físicas que son fundamentales en cualquier estilo de danza que se practique: “las características principales son consciencia corporal, coordinación, ritmo y resistencia física, son como las cuatro básicas que considero que cualquier persona de cualquier tipo de danza debería de tener sí o sí” (V1, entrevista 8, 4 de noviembre).

Esto nos da a entender que la mayoría de los bailarines de ambas compañías ponen en alto valor las actitudes del bailarín, algo conocido como *habilidades blandas* en el mundo empresarial. Estas juegan un papel muy importante para el buen desarrollo del bailarín, junto al autoconocimiento, así como también el desarrollo de condiciones físicas que suman al desempeño que pueda tener bailar profesional.

En cuanto a la entrevista realizada a los directores artísticos y gestores de las compañías, se observó que en la Compañía D1, hay una inclinación por el autoconocimiento, hablando así de consciencia musical (M1), corporal (M1, M2), cognitiva (M1), etc. Según M1 y M2, un bailarín debe tener un desarrollo físico, psicológico, cognitivo y hasta podríamos decir espiritual. También haber desarrollado una identidad corporal, una posición estética, una mirada estética, y tener también un gran dominio de trabajo en equipo (M1).

En la Compañía Danza PUCP, destacaron las mismas categorías que fueron referidas por la Compañía D1: consciencia corporal (F1, F3), conocimiento y dominio del movimiento/cuerpo (F3), capacidad de comprensión y empatía para tener relaciones

saludables tanto con los demás como con uno mismo (F2). Esto sugiere que los directores artísticos y gestores tienen criterios similares al momento de seleccionar bailarines, a pesar de que cada compañía trabaja con diferentes objetivos y estilos. Finalmente, logran productos distintos, pero se asemejan sus procesos y búsquedas de aquellas características importantes para el bailarín.

Después de observar las respuestas de los directores de la Compañía D1 y la Compañía Danza PUCP, se sugiere que para la mayoría no son imprescindibles las condiciones físicas que pueda tener un bailarín, pues si bien es una característica y aspecto importante, no es el único (M2, F1, F2). Solo F3 menciona que es importante tener a personas que hayan desarrollado y sigan desarrollando sus capacidades físicas.

Mientras tanto, los bailarines de la Compañía D1 mencionan la necesidad del trabajo físico. Sin embargo, en la Compañía Danza PUCP solo V1 menciona esta categoría, lo cual puede sugerir que el perfil que cada uno tiene como bailarín es distinto al que buscan las compañías a las que pertenecen.

A continuación, se presenta el siguiente gráfico que resume la información brindada sobre las principales características que los participantes piensan que un bailarín debería tener:

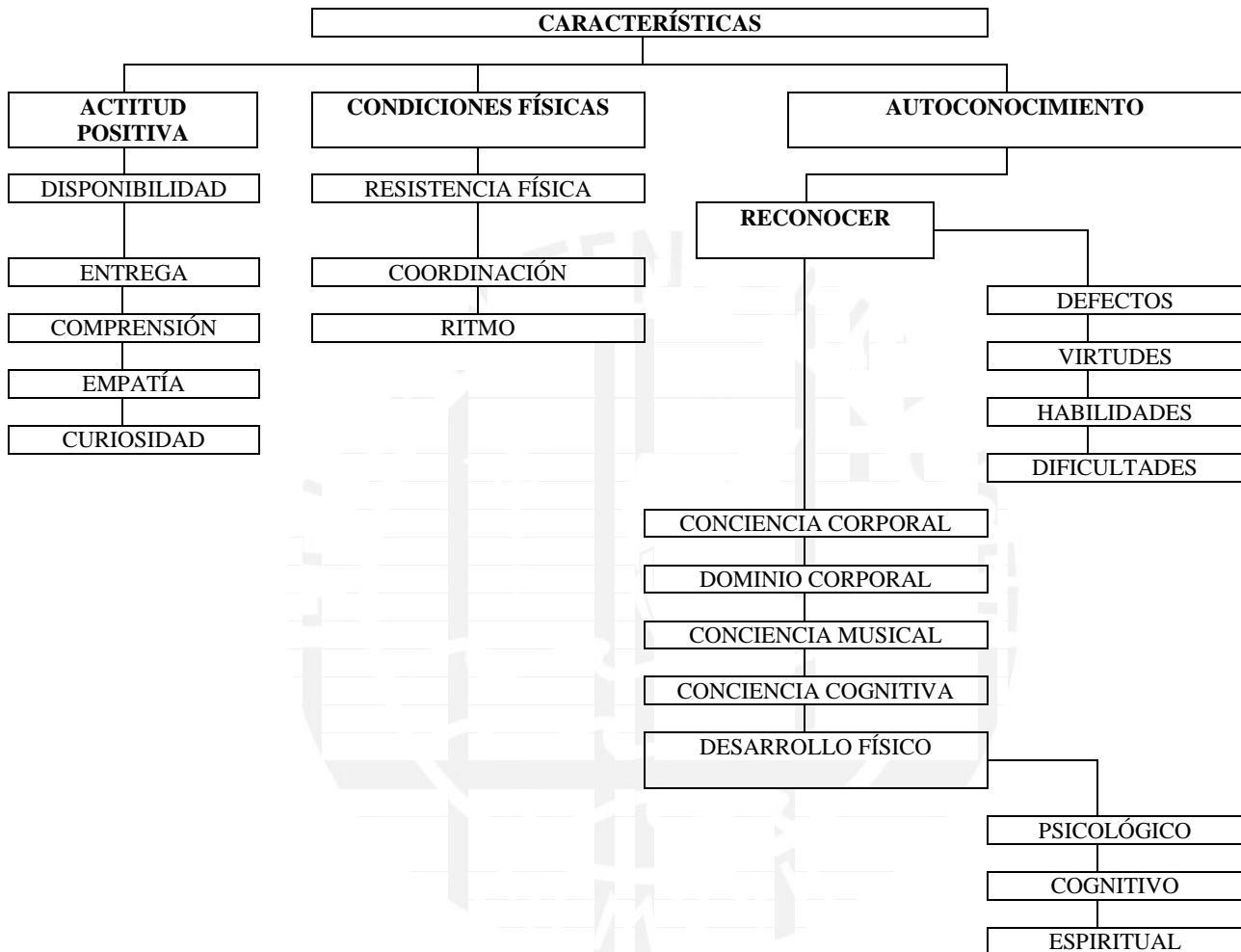


Figura 1: *Esquema de características en el bailarín (2020)*

3.5 Ideal del bailarín

En esta sección se busca analizar las diversas opiniones de los miembros de ambas compañías sobre el ideal de un bailarín. En primer lugar, se describe cuál es el ideal de cada uno en la actualidad, y luego se menciona cómo ha ido cambiando.

Al preguntar sobre el ideal que se busca o se tiene de un bailarín, los entrevistados vuelven a tener en común el considerar importante la actitud positiva. Una de las entrevistadas vuelve a mencionar las condiciones físicas y además agrega un nuevo punto, que es el dominio de la técnica. Asimismo, se menciona una nueva categoría que llamaremos aprendizaje/conocimiento, la cual se refiere a la búsqueda por seguir aprendiendo ya sea de otros estilos como de otras disciplinas, y que el bailarín esté dispuesto y disponible para absorber otras miradas.

En la categoría de actitud positiva y de autoconocimiento, los entrevistados de ambas compañías coinciden al mencionar temas como la honestidad (A1, A2,F2), entrega (A1), pasión (A1, P3), ser proactivo (V2), autónomo (V2), disciplinado (V2, F1), inteligente (F2, F3), tener confianza (F2), adaptarse (M2) y tener disposición (F2), capacidad de comprensión (F3) y de descubrir (M1, F3). Mientras que la mayoría de los entrevistados tienen ideales similares, la entrevistada V1 de la Compañía Danza PUCP vuelve a mencionar la importancia del desarrollo de condiciones físicas. V1 menciona que un bailarín ideal es algo inexistente. “O sea, un bailarín ideal siempre va a depender de la persona, del coreógrafo, de la persona que te mira. Va a depender del estilo que yo quiera desempeñar” (V1, entrevista 8, 4 de noviembre). Asimismo, menciona que personalmente su ideal sería “la persona que cumpla las cuatro características mencionadas al inicio que son conciencia corporal, coordinación, ritmo y resistencia” (V1, entrevista 8, 4 de noviembre).

Esto sugiere que, a pesar de que para la mayoría de los bailarines y directores las condiciones físicas no son de vital importancia, para la entrevistada V1 es lo primordial dentro de su desempeño y su ideal como bailarina. A su vez, se rescata que la mención de

condiciones físicas también aparece en las entrevistas hechas anteriormente sobre las características del bailarín.

Sobre la categoría del dominio de técnicas se ha encontrado diferentes menciones que hacen referencia al dominio de movimiento, técnica y dominio de estilos, control del cuerpo, etc. Esto fue bastante mencionado entre los entrevistados (A1, A2, M2, F3), por ejemplo: “El bailarín ideal es aquel que ha pasado por todo ese proceso de aprendizaje, de práctica en el movimiento, de entendimiento de las técnicas o de las herramientas que le están dando, entonces un bailarín entrenado es un ideal” (F3, entrevista 9, 11 de noviembre).

Dicho esto, se concluye que para la mayoría de las personas pertenecientes a la Compañía D1, el dominar una o más técnicas y estilos de danza es lo ideal para el desarrollo de un bailarín, y dentro del constante aprendizaje “Los bailarines saben que, para alcanzar la técnica, primero conocen sus cuerpos y, más allá del manejo de la técnica, al practicar la danza conocen nuevas cosas sobre sí mismos” (Campo, Palys, Passo y Tamayo 2018, p.4). En el caso de la Compañía D1, este ideal tiene que ver con el perfil que han ido construyendo en estos años, donde buscan bailarines de danza urbana. Entonces la formación que muchos de los bailarines tienen en D1 nace a partir de este perfil o trabajo que realiza y busca D1.

También se observa que para las personas que pertenecen a la Compañía Danza PUCP, este aspecto carece de importancia. Sin embargo, al ser una compañía donde el foco principal es la danza contemporánea, se asume que es imprescindible dominar este estilo. Se conoce que dentro del perfil para ser parte de esta compañía hay ciertos criterios en cuanto al manejo de la danza contemporánea donde se ve el trabajo de piso, el estado de atención, las salidas de la verticalidad, el aquí y ahora, la distribución del peso (F3), entre otros trabajos

que la carrera dentro de la especialidad de Danza en la PUCP desarrolla a lo largo de los cinco años de formación. A su vez, (F1) asegura que más importante que las técnicas es añadir la conciencia que cada persona tiene de su técnica, de su entrenamiento y el ser inteligente para transformar esta consciencia para cuando se encuentra con otras prácticas y sacar el mejor provecho.

Sobre la categoría aprendizaje/conocimiento, estas características hacen referencia a la capacidad que tiene cada uno de seguir aprendiendo, y estar en esa búsqueda constante de absorber conocimientos de diverso tipo. Dentro de los hallazgos se observa interés en la mayoría de las participantes de la Compañía Danza PUCP.

(V2) considera que un bailarín ideal es alguien que

Ve oportunidades en toda dificultad, ve la oportunidad de crear, de observar de otro modo lo que hacen. en la medida en que dialoga con otros bailarines, con otros directores y coreógrafos. Así, encuentra en los otros algo de lo cual pueda apropiarse y aun si no lo consigue, ejercita esa otra manera de ser, porque así quiera o no tomarlo, va a aportarle a su experiencia como artista (V2, entrevista 5, 25 de octubre).

Esta respuesta es similar a la que mencionan los demás, quienes hacen referencia a la búsqueda, descubrir, encontrar y aportar no solo desde la danza (M1, F2, F3). “Las prácticas corporales dentro y más allá de la danza no solo construyen la corporalidad de un individuo, sino que pasan a ser constitutivas de su forma de pensar, de su forma integral de ser” (Campo, Palys, Passo y Tamayo 2018, p.12). Cuando se habla de características del bailarín, V2 destaca también la curiosidad por las cosas nuevas, y que tiene mucho que ver con lo mencionado anteriormente sobre el ideal del bailarín.

Entonces, sobre la base de lo expuesto, se observa que solo un participante de la Compañía D1 menciona este aspecto (M1), mientras que la mayoría de los integrantes de la Compañía Danza PUCP opinan de manera similar, lo cual nos hace pensar y cuestionar si es que el tener una formación como investigador en danza en una carrera universitaria te hace tener una visión distinta de lo que es la danza, ya que dentro de la carrera se promueve que los estudiantes tengan curiosidad y busquen otro tipo de conocimiento, que va más allá de solo bailar.

Esto es algo que se afirma acerca del perfil de los bailarines de la Compañía Danza PUCP: “tener perfiles mixtos, que hacen danza y otras cosas, entonces me gusta este tema, que al trabajo se traigan información desde otros hechos, no solamente desde un gremio de danzantes” (F2, entrevista 7, 4 de noviembre). Ello no implica que en la Compañía D1 no se inculque este tema, ya que sí mencionan la importancia de tener un conocimiento en danza que no solo sea práctica, sino un conocimiento acerca de lo que se hace, como el estilo que se realiza y su historia (A1, A2, M1, M2), mas no tanto en el tema de investigación, el cual sí es resaltado en algunas respuestas de un entrevistado, donde se menciona que

Lo importante es tener una actitud investigativa, reflexiva. Lo importante no es el saber un montón de cosas, claro que es importante leer, pero más me interesa que sea una persona muy reflexiva y que investigue, que aprenda a sistematizar de manera personal todas las experiencias que va captando (M1).

3.6 ¿Ha cambiado la percepción acerca del ideal del bailarín?

Algo resaltante durante de las entrevistas es la percepción que tenían los bailarines cuando empezaron en el mundo de la danza. Con el paso de los años sus ideales han cambiado, como menciona A1:

al inicio pensaba que el ideal era ser el bailarín perfecto, tanto físicamente hablando de lo estético, como el que simplemente bailara perfecto, pero ahora, después de tener contacto con distintos estilos y diferentes tipos de bailarines, creo que es importante la esencia que le imprimes a tu baile y lo que dices a través de tu baile. Creo que es super importante tener un mensaje o algo que decir, algo que transmitir, así simplemente sea el hecho de quién eres tú, que haces, y por qué lo haces (A1, entrevista 3, 16 de octubre).

Por su parte, A2 menciona:

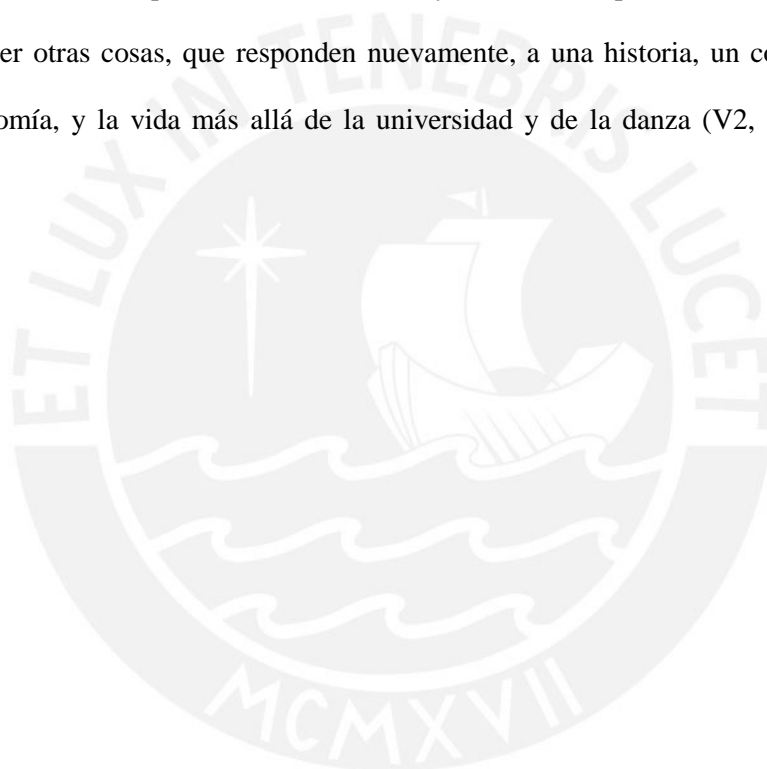
Siempre he tenido la oportunidad de ver diferentes tipos de cuerpo y de bailarines con físicos distintos, pero lo que siempre me impacta y me llena es la forma de transmitir, y cuán sincero se vea a la hora de bailar. Entonces creo que siempre mantengo ese ideal, de cómo llegar a esa conexión total de tu alma con todo tu cuerpo (A2, entrevista 4, 16 de octubre).

A su vez, V1 relata cómo es que cambió su ideal:

Antes pensaba que el bailarín ideal eran los de SYTYCD (So you think you can dance, programa de televisión estadounidense dedicado a impulsar los concursos de danza), que tenían la elasticidad y la pierna en 180 grados, pero ahora veo que existe otro tipo de danza que llega a comunicar y conmover mucho más, basada más en el contenido que la forma, pero siempre teniendo técnica. Si un bailarín no hace algo, debe ser porque no desea hacerlo. Creo que un bailarín bien formado debería ser capaz de hacer todo, y poder decidir qué hacer y qué no hacer (V1, entrevista 8, 4 de noviembre).

Finalmente, lo que ha hecho que V2 cambie sus ideales es

la universidad, en gran medida. Encontrarse con un espacio en el cual hay muchas maneras de pensar del bailarín y muchas maneras de pensar la danza me ha permitido enriquecer lo que pienso. La universidad es un espacio de encuentro con otras maneras de ver el mundo. La docencia también, recibir esa retroalimentación de los estudiantes también te ayuda a replantearte las cosas que crees como bailarín y a las cuales apuntas. Salir del país también te permite ver otras cosas, que responden nuevamente, a una historia, un contexto, desarrollo, una economía, y la vida más allá de la universidad y de la danza (V2, entrevista 5, 15 de octubre).



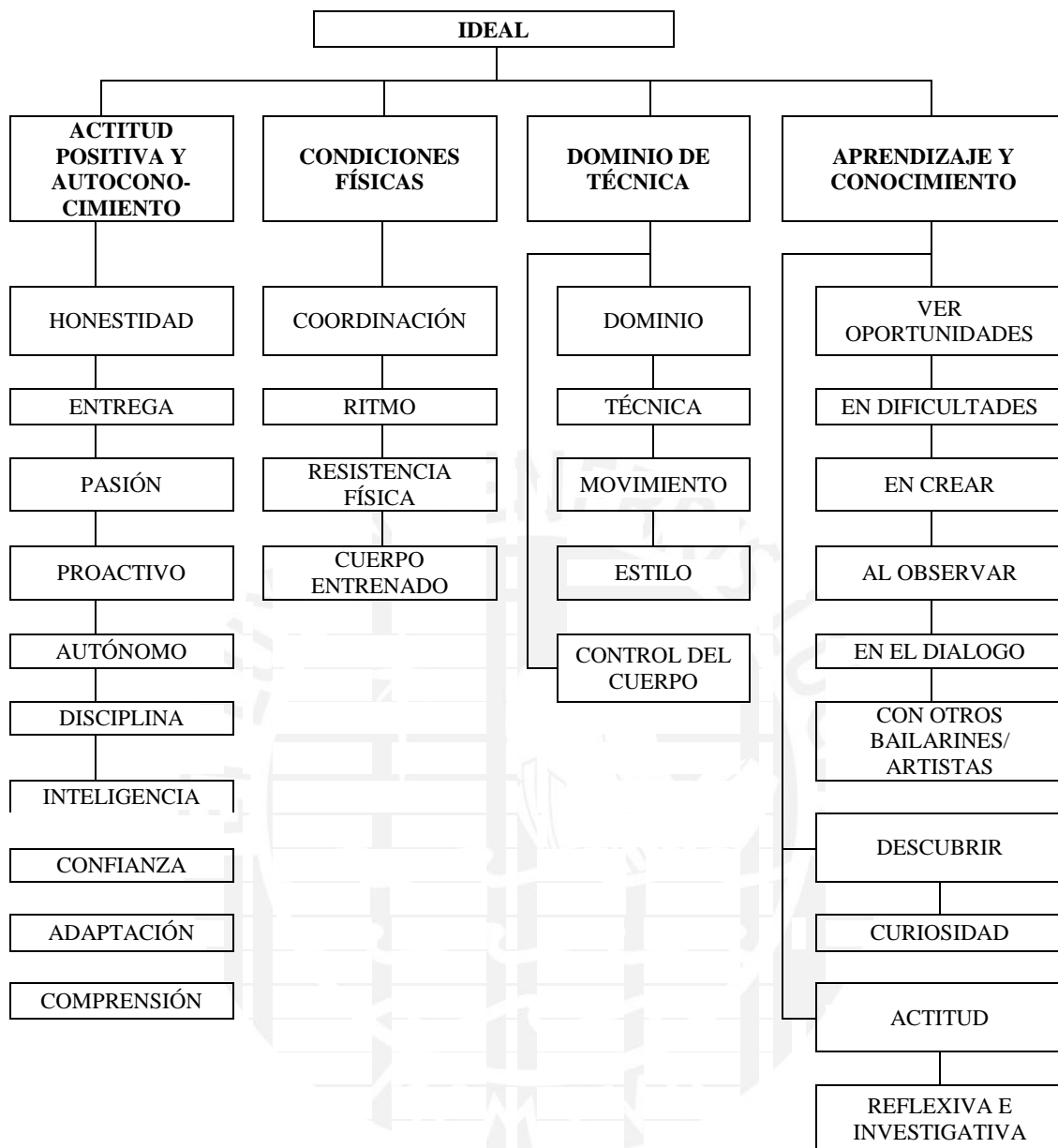


Figura 2: Esquema del ideal del bailarín (2020)

3.7 Versatilidad en danza

Esta sección presenta las respuestas de los entrevistados sobre lo que es versatilidad en los bailarines, si es que es necesario ser versátil para ser un buen bailarín, y si se necesita dominar más de un estilo o no para llamarse versátil, agregando algunas otras respuestas sobre este tema. Al hablar de versatilidad, los bailarines de las compañías investigadas hacen mayor énfasis en las categorías de dominio de técnica/estilos, el autoconocimiento, y el aprendizaje/conocimiento. También se menciona de manera no tan enfática pero igual de importantes a las capacidades físicas y a la actitud positiva, señalando algunas conductas y valores.

Primeramente, se destaca el dominio de técnicas/estilos (A1, A2, V1), asumiendo que un bailarín entrenado domine una o más técnicas. V2 se refiere a las distintas maneras de movimiento que uno puede ir desarrollando, mientras que para A1 es posible que una persona sea versátil no necesariamente porque domine la técnica/estilo, sino porque

se adecua según el contexto en que se encuentra, y es capaz de usar sus elementos para tener un producto final diferente a los dos originales. Una persona versátil sabe adaptar su cuerpo, como también puede hacerlo alguien que ya tiene el dominio de distintos estilos (A1, entrevista 3, 16 de octubre).

Ser una persona adaptable va dentro de la categoría de autoconocimiento. También se menciona la capacidad de moldearse a ciertas propuestas (V1), lo cual suena similar a lo que la entrevistada A1 mencionó anteriormente. Para A2 depende de la visión que tenga el bailarín, la compañía, el lugar o el espacio a donde pertenecen” (A2, entrevista 4, 16 de octubre) y a diferencia de A1 opina que

sí solo dominas un estilo difícilmente podrás lograr ser versátil, porque un estilo tiene ya una cierta calidad de movimiento, si quieres tomar o poder adaptar otro tipo de calidad de movimiento, otro estilo, se va a hacer muy difícil porque tu cuerpo ya está adecuado a solo uno (A2, entrevista 4, 16 de octubre).

Esto sugiere que, a pesar de que ambos pertenecen a la misma compañía, solo uno de ellos cree que la versatilidad se logra dominando más de un estilo o técnica.

En la categoría de aprendizaje/conocimiento se hace mención del conocimiento que tienen los bailarines (A1, A2, V2), el cual no se refiere solo a la parte práctica, sino a todo lo que engloba movimiento. V2 menciona el estudio del movimiento, y agrega sobre la versatilidad que es probar otras maneras de entender el movimiento, aprendiendo y desaprendiendo desde los hábitos. Complementando esto, se agrega en la siguiente categoría, capacidades físicas, que para probar nuevas cosas el bailarín debe tener cierta tonicidad (V2), flexibilidad (V2) y posibilidades (V2), también se recalca la Conciencia corporal (V1), coordinación (V1), ritmo (V1) y resistencia física (V1), ya que si es que se logra dominar el cuerpo, se puede llegar a la versatilidad sin la necesidad de entrenarse en otras técnicas o estilos (V1).

Si bien la actitud positiva ha sido destacada anteriormente, esta vez solo dos bailarines mencionaron a la disciplina (A2, V2) y compromiso (V2). Se sugiere que el bailarín no tiene que ser perfecto en todos los ámbitos, pero sí que debe ser alguien que prueba estos distintos lugares de movimiento (A1, V2), como se mencionó en algunas ocasiones durante el segmento del ideal del bailarín. V2 agrega que no se puede ser versátil si no se entrena algo, que ser versátil no se logra desde la quietud, sino desde la práctica (V2). Por su parte, A2

opina que la seguridad al ejercer el movimiento nace de la conciencia y conocimiento que se tenga de los diversos estilos que uno practique, pues al entenderlos y tener clara la información, se podrá ganar una mejor confianza para el desempeño en la práctica.

Por parte de los directores y encargados de las compañías, se menciona en la categoría de autoconocimiento y actitud positiva la disponibilidad para comunicar, para la transformación, para la búsqueda, para la experimentación, para perderse en la creación. F1 destaca la valentía de saber perderse, la adaptabilidad, el ver todo como expresión, y si el bailarín puede verlo desde ese lugar, y no desde poner límites o fronteras entre cada cosa. F3 afirma que uno puede tener muchas destrezas y conocimientos, pero si no posee un interés en hacer algo, de seguir aprendiendo o de comprender las indicaciones, no podrá potenciar sus habilidades y llegar a esa versatilidad, la cual abarca no solo la parte física sino también la actitudinal. Del mismo modo, F2 valora el tener una capacidad creativa para procesar y proponer, esto haciendo hincapié en que, si un bailarín solo copia formas y no es capaz de dar ideas o crear cosas propias, no es un bailarín versátil.

La categoría que más resalta para estos entrevistados es la de Conocimiento/aprendizaje. Se menciona que para ser versátil un bailarín debería tener la capacidad de ver todo sin etiquetas, de ver arte en general y no hacer una separación de lo que es danza, música, etc. (M1). Asimismo, se afirma que es la capacidad de ser un lienzo en blanco (F1, F2), de ser un medio para comunicar y de tener un diálogo constante con otras disciplinas (F1) y tener conocimiento sobre las distintas culturas (M2). Como se menciona en la investigación “Diálogos en Movimiento”, “el hecho de estar informado de varias técnicas corporales dentro y fuera la danza, puede ser decisivo al hablar no solo de la versatilidad del

bailarán, sino al referirnos a sistemas de pensamiento y valores propios de las diferentes disciplinas” (Campo, Palys, Passo y Tamayo 2018, p. 12).

A su vez, los entrevistados destacan el tener una capacidad de comprensión (F2, F3) y los propósitos de la danza que estén haciendo en el momento. Por último, valoran comprender la filosofía detrás de cada uno de los distintos géneros o propuestas (F3, M2). Finalmente, como única mención acerca del dominio de técnica o estilos, se cita que parte de la versatilidad es poder bailar distintos estilos, pero no es lo único que define este término (F3).

Así pues, concluimos que el dominio de estilos o técnicas es importante para los bailarines, y no tanto para quien los dirige. Esto es lo contrario en cuanto a la categoría de conocimientos/aprendizaje, donde se observa mayor interés por parte de los directores que por parte de los bailarines. De igual manera, sobre la actitud positiva, se sugiere que esta categoría es de vital importancia para el desarrollo completo del bailarín, ya que ha tenido un gran peso durante las distintas entrevistas y respuestas sobre el tema de investigación.

Una última pregunta con la que se ha trabajado es si se necesita ser versátil para ser buen bailarín. La mayoría de los bailarines respondieron que no necesariamente (A1, A2, V1), ya que, así como hay buenos bailarines versátiles, hay buenos bailarines en cada estilo (A1), esto dependiendo del enfoque, metas u objetivos que tenga (A1, A2, V1). A su vez, se dice que la versatilidad es un plus (A1, A2, V2), te vuelve más completo (A2, V1), por lo cual es importante que se cumpla esta característica (V2), dentro del mercado de la danza es a veces necesario (V1, V2), ya que tienes el dominio de nuevas características de movimiento

(A2, V1, V2), puede ayudarte a cumplir con las expectativas que a veces tienen en un trabajo (V1), y finalmente te da más oportunidades (V2).

Los directores de las compañías mencionan que para ellos es necesario que un buen bailarín sea versátil, entendiéndolo desde las distintas perspectivas que tiene cada uno. Se sugiere que la versatilidad permite profundizar y desarrollar mejor el movimiento, lo cual también significa aumentar el nivel (M2), y tiene que ver con la capacidad de arriesgarse, (F1) de descubrir cosas y adaptarse (F1, F2), de ser inteligente (F1), de estar conectado con lo que está pasando en ese momento (F1), y de comprender con quien está trabajando (F2). Una minoría responde que no es fundamental (M1, M2), ya que muchas veces se observa personas que se dedican a un solo estilo, y eso las hace únicas y diferentes (M2), mientras M1 sugiere que

la versatilidad es una característica que tiene que ver más con una actitud frente a la vida, aprender a convivir. Una persona versátil tiene la capacidad de poder comunicarse más fácilmente, o de saber escuchar. La versatilidad no te asegura ser un buen artista, tampoco ser un buen bailarín, ni tampoco ser mejor persona (M1, entrevista 1, 16 de octubre).

Podemos concluir con estas respuestas que la visión entre los directores de ambas compañías acerca de lo que es versatilidad y de lo que buscan en sus bailarines es parecida, a pesar de trabajar desde lugares distintos. En el caso de bailarines, la mayoría tiene una idea un poco más apartada de lo que buscan estas compañías. Si bien es cierto que el trabajo y producto resultante por parte de los bailarines y directores es fructífero, los bailarines en general ven con mayor importancia el tema actitudinal; es mencionado muchas veces durante las entrevistas, pero no con tanto énfasis por parte de los directores, quienes se preocupan más por el autoconocimiento que pueda tener uno y cómo esté disponible para seguir adquiriendo conocimiento de diverso tipo.

De la misma manera, para los bailarines es mucho más importante el dominio de técnicas o estilos que para los directores. Algo que fue mencionado muy poco son las capacidades físicas, solo un entrevistado recalco esto durante varias respuestas, lo cual nos sugiere que para esta persona un bailarín debe estar siempre en constante actividad física, ya que de esta manera podrá realizar diferentes cosas que le puedan pedir como trabajo.

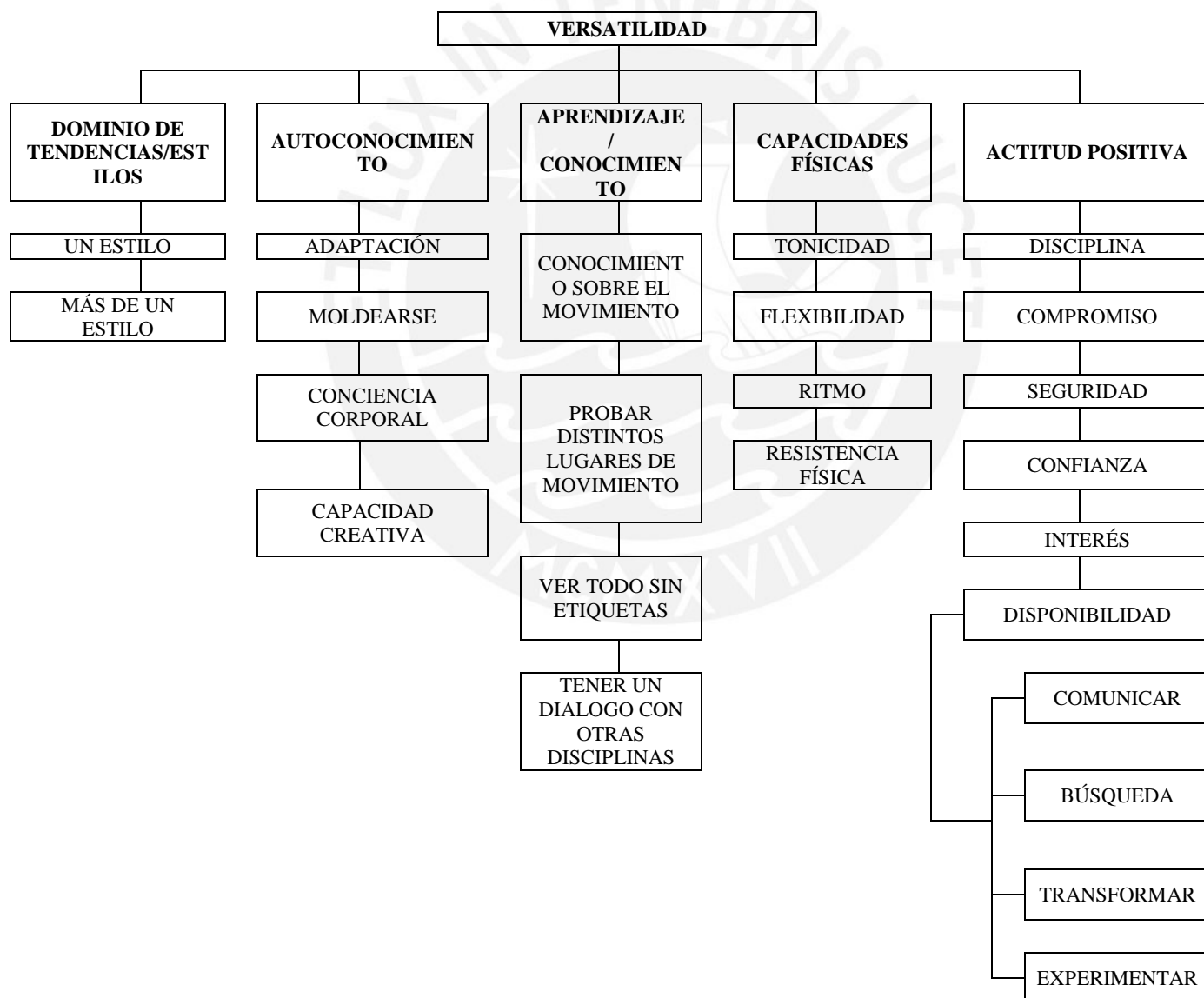


Figura 1: Esquema sobre la versatilidad (2020)

La relevancia de estos hallazgos previamente presentados permite entender qué cosas son importantes tanto para los bailarines como para los directores de estas compañías. Se han mencionado distintas categorías importantes en el desarrollo de esta investigación, y la actitud positiva ha sido una de las más mencionadas, dentro de ella muchas características que se sugiere un bailarín debe tener y poner en práctica para no solo desarrollar sus aptitudes en la danza, sino para tener una apertura actitudinal, lo cual es imprescindible en el trabajo no solo de las dos compañías investigadas, sino para cualquier trabajo actual.

Inicialmente, la búsqueda de la versatilidad fue el tema principal en el desarrollo de esta investigación. A medida que se ha ido construyendo la teoría y las entrevistas, se ha entendido que la versatilidad no solo se mide en temas físicos o de cuántos estilos puedas aprender o dominar. Se ha abierto una discusión de las condiciones físicas y se ha desarrollado este tema para ver su importancia en distintos contextos en el mundo de la danza.

Los entrevistados han sugerido que la adaptación y la flexibilidad son sinónimos de la versatilidad, y a la versatilidad como la búsqueda de un ideal que el bailarín necesita en términos laborales. No todos están interesados en conseguir esta versatilidad, hablando de todo lo que implica este término, ya sea actitudinalmente o corporalmente, pero se sabe que le da mayor oportunidad a las personas que posean esta característica.

Goleman da a entender la importancia de poder adaptarse a nuevas condiciones en los trabajos modernos, donde hay una necesidad de autocontrol en situaciones con estrés, y lo importante que es demostrar honestidad, responsabilidad y el ser una persona íntegra. Agrega

que los trabajadores más eficaces son los emocionalmente inteligentes, ya que tienen claro sus objetivos, tienen autoconfianza, son personas que pueden influir de manera positiva a los demás, y son empáticos, lo cual les permite adaptarse a nuevas personas y situaciones. (Goleman, 2012, p.38). Asimismo, se define la innovación y adaptabilidad “como la capacidad para permanecer abierto a las ideas y enfoques nuevos y lo suficientemente flexibles como para responder rápidamente a los cambios” (Algama Desarrollo Empresarial s/f 57.).

Así pues, para ser adaptable y flexible, a un bailarín se “exige de la fortaleza emocional que nos permite estar cómodos con la inseguridad y permanecer en calma ante lo inesperado” (Algama Desarrollo Empresarial s/f, p.59). Otra competencia que fomenta la habilidad y permite llegar a estos estados de comodidad es la “confianza en uno mismo, especialmente la seguridad, que nos permite ajustar rápidamente nuestras respuestas e incluso abandonar sin reservas nuestros presupuestos anteriores en el caso de que la realidad así lo exija. Pero, además, la apertura al cambio está también ligada a otra competencia cada vez más valorada: la innovación” (Algama Desarrollo Empresarial s/f, p.59).

Estas características también son parte de lo que anteriormente llamamos *habilidades blandas*, que definimos como

un conjunto de habilidades de carácter socioafectivo necesarias para la interacción con otros y que permiten hacer frente a exigencias y situaciones desafiantes cotidianas, es decir, que estas le permiten a la persona tomar decisiones, resolver problemas, pensar de manera crítica y creativa, comunicarse de manera efectiva, reconocer las emociones de otros y construir relaciones saludables a nivel físico y emocional (Guerra, 2019, p.2).

Como producto final, cada compañía tiene un diferente trabajo creativo, no solo hablando desde la técnica utilizada, sino también el público al que van dirigidos, ya que la compañía D1 por ejemplo, al estar en contacto y relacionada con un contexto urbano, tiene llegada a jóvenes de diferentes sectores, muy aparte del público en general que gracias a la popularidad mediática de Vania Masías han llegado a conocer mejor la compañía, la escuela D1 y los proyectos sociales que maneja la Asociación Cultural que fundó hace unos años; mientras que la compañía Danza PUCP en este momento está dirigida a las personas que están relacionadas al arte y al movimiento, también al público en general. Se observó que mientras la compañía D1 quiere mostrar una estética construida en base a una realidad peruana y llevarla a distintos lugares, la compañía Danza PUCP quiere traer a coreógrafos extranjeros para que brinden una estética distinta a cada obra. Esto genera una diferencia estética entre ambas compañías al momento de generar un producto, a pesar de que los discursos que manejan en relación a la versatilidad y danza no son tan distintos.

Así mismo, abarcando el tema de versatilidad, D1 busca llevar la versatilidad de sus bailarines mediante fusiones de lenguajes más comerciales, mezclando lo peruano para poder tener un producto diferente y ponerlo en escena en otros lugares, mientras que Danza PUCP pretende trabajar esta área al traer coreógrafos de otros países, para que traigan un lenguaje distinto al que el público peruano está acostumbrado a ver; esta también otra forma de trabajar la versatilidad.

Como observación personal a estas compañías puedo resaltar que el seguir de cerca el proceso de creación de la compañía D1 me ha permitido ver si hay coherencia de lo que se dice, se ve y se hace. D1 tiene clara la propuesta estética con la que quiere ser vista ante los demás, y busca contribuir al arte mediante la danza, más aun llevando las danzas folclóricas de nuestro país a distintos lugares, mediante las fusiones y/o creaciones que vienen haciendo

desde hace años utilizando la diversidad cultural que poseemos como país. Sin embargo, en el ámbito profesional en cuanto al trabajo de sus bailarines y del equipo que se encarga de ellos, siempre hay cosas por mejorar, como la disciplina de los bailarines y el respeto principalmente por el cuerpo y el movimiento, sin olvidar también que son una compañía profesional de danza, y creo que los encargados de llevar la compañía deben definir qué significa ser una compañía profesional para ellos, tanto en temas como la duración de los entrenamientos, como en la devolución económica a los bailarines, lo cual nuevamente resuena con la perspectiva laboral del mercado de la danza. Resalto que a pesar de no tener una formación en cuanto a investigación del movimiento o de la danza, a diferencia de la compañía de la PUCP, donde sus bailarines desde que empiezan la carrera se involucran en temas como la investigación o creación, los bailarines a los cuales he podido entrevistar y dialogar, opinan que la investigación es esencial para el desarrollo y desempeño del bailarín.

Conocer el proceso de cómo se construyó Laberinto en la compañía Danza PUCP me ayudó a comprender mejor el momento por el cual la compañía atraviesa y es que definir lo que son como compañía, lo que presentaron con esta pieza y lo que harán en el futuro es todavía incierto. Sin embargo, pienso que habría que evaluar una vez más hacia dónde va la compañía con estas propuestas distintas que quieren traer, es decir, si bien es cierto, pueden adquirir coreógrafos que les presenten propuestas innovadoras, ¿realmente el público está comprendiendo y conectándose lo que ve? ¿es acaso que lo que se pretende es culturizar a las personas con propuestas distintas y mostrar movimiento, mas no de la manera “típica” que en nuestra sociedad se ve actualmente? Parece fundamental pensar en este punto si estas oportunidades con coreógrafos extranjeros podrían sumar de una mejor manera a la compañía de danza para ampliar su vocabulario y seguir entrenando como grupo, y en qué medida esto va a lograrse, si solo vienen a crear una pieza de danza. Otro punto es que, si por el momento

los integrantes de la compañía son alumnos de la especialidad de danza, sería bueno observar una propuesta escénica donde se vea el trabajo de estos bailarines y todo lo que han aprendido en su formación, que de alguna manera se pierde cuando los bailarines son dirigidos y trabajan en propuestas estéticas de personas externas a la institución.

Finalmente, considero que ambas compañías deben pensar en la importancia de las condiciones físicas, ya que ha sido uno de los puntos a los que se ha dado menor importancia durante esta investigación por parte de los participantes, pero creo que con lo expuesto en la parte teórica se debe considerar con mayor importancia esta área.



CONCLUSIONES

El objetivo de esta investigación fue comprender los perfiles ideales de los bailarines de las compañías D1 y compañía Danza PUCP, para definir las concepciones de “versatilidad” de cada compañía y determinar cómo influyen en su trabajo, a nivel técnico y de creación. Los resultados de las entrevistas se dividieron en cinco áreas: la actitud positiva, las características o condiciones físicas, el autoconocimiento, el dominio de la técnica y el conocimiento y aprendizaje.

El área más relevante en el discurso de los entrevistados fue la actitud positiva frente a lo que implica ser un bailarín ideal y versátil. Se sabe que las actitudes son parte de nuestra vida y están relacionadas al comportamiento. Hemos adquirido actitudes mediante el aprendizaje, debido a la interacción social que desarrollamos en el transcurso de nuestras vidas. Sobre esta área Govender (1994), menciona que la actitud mental es importante antes y durante el desempeño de una performance, lo que estaría acorde a lo mencionan los entrevistados, pues influye de manera significativa la actitud con la que manejes diversas situaciones y oportunidades. En el ámbito empresarial, Algama Desarrollo Empresarial (s/f) hacen referencia a las actitudes y comportamiento de los empleados, principalmente mencionan las cualidades personales tales como la empatía, adaptabilidad, la curiosidad, entre otras más que también fueron mencionadas en la presente investigación. Lo cual sugiere que en otros ámbitos profesionales también es importante el desarrollo de estas cualidades, que forman parte de una persona.

El autoconocimiento es la siguiente categoría que toma mayor relevancia. Se enfatiza que es importante tener un conocimiento del cuerpo propio para tener mayor conciencia corporal y dominio. Campo, Palys, Passo y Tamayo (2018) apoyan estas ideas mencionando

que los bailarines son conscientes que, para alcanzar la técnica, uno debe conocer su propio cuerpo. Ello es importante para la categoría del dominio de la técnica. Así pues, en esta categoría las respuestas fueron diferentes, pues la Compañía D1 tiene claro su perfil en cuanto al trabajo de ciertos estilos, mientras que la Compañía Danza PUCP aún está cuestionándose el perfil que busca en relación al dominio técnico.

El conocimiento y aprendizaje han sido mencionados reiteradas veces, debido a que para algunos la práctica de danza no es conocimiento suficiente para un bailarín/artista. El estar dispuesto a descubrir y aprender de otras disciplinas o actividades fuera de la danza es esencial para un bailarín. Esto va acorde con lo sostenido por Byczkowska-Owczarek (2019), quien menciona que cada aprendizaje no solo de la danza, sino de la vida cotidiana ayuda y mejora el aprendizaje del bailarín. Asimismo, se añade la importancia de conocer otras disciplinas, ya que en la actualidad es conocido que hay un intercambio de información de las disciplinas artísticas lo que en el marco teórico se denomina *hibridación*. La hibridación también es parte del área conocimiento y aprendizaje, y algunos autores como Babin (2013), IDOCDE (2015), Stivala (s/f), Lykke (2015) apoyan la importancia de lo que la hibridación implica, al convertirse en una oportunidad para explorar, transformar, reinventar y de tener una herramienta más para seguir produciendo arte.

Sobre las condiciones físicas, para la mayoría de entrevistados, este es un tema importante, no obstante, no lo es todo en la búsqueda del bailarín ideal. Sin embargo, un participante mencionó en varias ocasiones que el desarrollo y práctica de esta categoría es esencial, ya que permite que se pueda tener mayor manejo del cuerpo, una de las características más mencionadas en relación al ideal de un bailarín. Al analizar la información brindada en el marco teórico de la presente investigación, se concluye que esta área es de

suma importancia para que el bailarín pueda desarrollar de mejor manera sus capacidades y ampliar su lenguaje corporal, también para pueda cumplir con las demandas que se le presenten en el campo laboral o en audiciones, además de ser un factor que, si no se trabaja, podría limitar el desarrollo del bailarín en su danza. Estas ideas son respaldadas por diversas investigaciones como la IADMS (2011), Sanahuja (s/f), Critien y Ollis (2006), Mainwaring y Krasnow (2019), entre otros.

Sobre las concepciones que hay acerca del bailarín ideal y la versatilidad, se partió de la intuición de que la versatilidad supone dominar varios estilos de danza. Después de esta investigación, se concluye que un bailarín ideal y versátil no necesariamente debe dominar una variedad de estilos. Sin embargo, varios autores como Rowe y Zeitner-Smith (2011), Mainwaring y Krasnow (2010) entre otros, opinan que en el campo laboral los bailarines que manejan otras técnicas o estilos tienen más ventaja y se adaptan mejor a distintas propuestas, ya que tienen más herramientas a su favor. Conocer otras ramas de la danza brinda mayores oportunidades laborales y permite tener un mayor rango de movimiento.

No obstante, analizando las respuestas brindadas en las entrevistas, se sugiere que el término versátil, para la mayoría de los bailarines y directores entrevistados de las dos compañías, hace referencia a la adaptabilidad corporal que una persona pueda desarrollar, como también a la adaptación mental que pueda tener un bailarín; se reveló que, es importante la disposición que la persona tenga, la facilidad de moldearse a distintas propuestas y de adaptarse no solo de manera física sino mental a las situaciones que se presenten. Así, la RAE (2019) define también el término *versátil* como adaptación a cambios, y durante esta investigación también se utilizó este término para referirse a versatilidad. Otros autores como Guzmán (2018), apoyan esta definición, menciona que se

utiliza actualmente en distintas profesiones para tener un proceso de adecuación sin afectar otras actividades, Van Dam (2009) junto a otros artículos relacionados al desarrollo empresarial sugieren también que la adaptabilidad es una característica importante de las personas en los empleos actuales.

Acerca de los conceptos o percepciones sobre cómo debería ser un bailarín han ido cambiando a lo largo de los años se sugiere que el contexto donde se han desarrollado ha permitido que sus conocimientos cambien y que desarrollen esta apertura hacia lo desconocido, lo cual les permite ser flexibles y adaptables no solo a la danza, sino a la vida. Ambas compañías valoran la versatilidad como algo importante y necesario en sus bailarines a nivel técnico y creativo. Así pues, esta herramienta o característica busca definir en parte el perfil que se busca desarrollar o encontrar en los bailarines de la Compañía Danza D1, mientras la Compañía Danza PUCP continúa con la búsqueda de un perfil para sus bailarines, sabiendo que también la versatilidad es imprescindible en esta compañía, debido a que la propuesta de su trabajo (la creación de los futuros montajes) seguirá realizándose con distintos coreógrafos, y eso hace necesario que el bailarín tenga la apertura para lo que sea que se le proponga. Así, a nivel creativo es imprescindible desarrollar esta herramienta, pues el bailarín versátil, tendrá mayor conocimiento y podrá apoyar durante diversos tipos de creación, lo cual es importante para la innovación de trabajos y propuestas.

Finalmente, considero que se han respondido las preguntas planteadas en esta investigación, también es importante seguir desarrollando y profundizando lo que los bailarines y las personas que dirigen no solo compañías de danza, sino colectivos o agrupaciones, opinan acerca de la danza y sus ideales, y qué es lo que puntualmente buscan desarrollar. Esta investigación me hace abrir preguntas como ¿De qué manera se está

formando el bailarín y que herramientas está adquiriendo? ¿Qué implica ser un bailarín profesional? ¿Por qué se está dando menos importancia a las condiciones físicas? Estas preguntas también contribuyen a lo que se sabe y se entiende por danza hoy en día en nuestro país. De la misma manera también concluyo que esta investigación es de vital importancia para la comprensión de lo que hasta el momento se entiende, se ve y se trabaja en estas dos compañías profesionales de danza en el Perú, también para que los bailarines se cuestionen acerca de cómo están entendiendo la danza y de qué manera quieren llevarla en sus carreras artísticas, y para finalizar poder contribuir a la información que ya se tiene del desarrollo del arte y la danza en nuestro contexto.



LISTA DE ESQUEMAS

Figura 1. Puelles, H. (2020). Esquema de características en el bailarín. Elaboración propia.

Figura 2. Puelles, H (2020). Esquema del ideal del bailarín. Elaboración propia.

Figura 3. Puelles, H (2020). Esquema sobre la versatilidad. Elaboración propia.



BIBLIOGRAFÍA

Abanto, I. (2018). *Baile urbano como forma de prevención de delincuencia y drogas en jóvenes de Villa María Del Triunfo: sistematización de proyecto cultural comunitario 2014 – 2016* (Tesis de Licenciatura). Recuperado de http://repositorio.upch.edu.pe/bitstream/handle/upch/3546/Baile_AbantoRamos_Ivette.pdf?sequence=1&isAllowed=y

ÁVILA, K. (2011). *Bailarines de Hip Hop y mortaleros: culturas juveniles en Mi Perú*. (Tesis de Licenciatura en Ciencias Sociales con mención en Antropología. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Ciencias Sociales).

Babin, S. (2013). *Les formes hybrides de la danse / Hybrid Forms of Dance*. *Esse arts + opinions*. <https://www.erudit.org/fr/revues/esse/2013-n78-esse0544/69041ac.pdf>

Betancourt, H. (2010). El proceso de selección natural en el campo social del ballet en Cuba. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 5 (3), pp.317-396. Recuperado de <https://recyt.fecyt.es/index.php/AIBR/article/view/32711/17451>

Byczkowska-Owczarek, D. (2019). *Performing on the Boundary of Art and Sport: The Case of Competitive Ballroom Dancers*. University of Lodz.

Calvo, Á. y León, J. (2011). Historia de la danza contemporánea en España. *Arte y Movimiento*, 4, pp.17-30. Recuperado de <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/601/546>

Campo,L. Palys,A. Passo, P. Tamayo,S. (2018). Diálogos en movimiento: Reflexiones teóricometodológicas de la danza como recurso de investigación interdisciplinar. Recuperado de <https://revistes.uab.cat/grafowp/article/view/v7-campo-palys-passo-tamayo/32-pdf-es>

Centro Cultural de San Marcos (s/f). Historia del Ballet de San Marcos. Página Oficial del Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Recuperado el 20 de septiembre de 2019 de <http://centrocultural.unmsm.edu.pe/ballet/historia/>

Critien,N y Ollis,S (2006). Multiple engagement of self in the development of talent in professional dancers. *Research in Dance Education*, 7:2, 179-200, DOI: 10.1080/14647890601029584

D1 Asociación Cultural D1. Página Oficial de la Asociación Cultural D1. Recuperado el 18 de setiembre de 2019 de <https://www.d1-dance.com/>

Doreste, J.L., Massó, N. (1989). Perfil fisiológico del bailarín. *Archivos de Medicina del Deporte*, VI (21), pp. 57-62. Recuperado de http://femede.es/documentos/Bailarin_57_21.pdf

Engel, L. (2001). Body Poetics of Hip Hop Dance Styles in Copenhagen.

<https://www.jstor.org/stable/1568135>

Fuentes, A. (2006). *El valor pedagógico de la danza* (Tesis Doctoral).

García, O. (2020, 14 de marzo). La Compañía Danza PUCP está de gira en el Reino Unido.

Punto Edu, s/p. Recuperado de <https://puntoedu.pucp.edu.pe/noticias/la-compania-danza-pucp-esta-de-gira-en-el-reino-unido/>

Goleman, D. (2012). *Inteligencia Emocional*. Colección ensayos. Editorial Kairós. Recuperado de

<http://www.codajic.org/sites/www.codajic.org/files/Inteligencia%20Emocional%20%20Daniel%20Goleman.pdf>

Govender, S. (1994). Interculturalism And South African Indian Fusion Dance.

<https://disa.ukzn.ac.za/sites/default/files/DC%20Metadata%20Files/Gandhi-Luthuli%20Documentation%20Centre/SuriaGov/SuriaGov.pdf>

Green, A. (2005) Dance Education in the 21st Century: A Global Perspective. *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*. *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, 76, pp.26-35.

Guzmán, A. (2018). *Adaptabilidad y proceso de cambio organizacional*. (Tesis de

Licenciatura). Recuperado de <http://recursosbiblio.url.edu.gt/tesiseortiz/2018/05/43/Guzman-Andrea.pdf>

Irvine, S., Redding, E., Rafferty, S (2011). Dance Fitness. IADMS (International Association for Dance Medicine and Science) Recuperado de

<https://www.iadms.org/page/303?&hhsearchterms=%22health+and+benefits+and+dance%22>
https://cdn.ymaws.com/www.iadms.org/resource/resmgr/resource_papers/dance-fitness-spanish.pdf

Kogan, L. (2017). El rap en el Callao: la aflicción profunda. Universidad del Pacífico (Centro de Investigación). Recuperado de

<http://repositorio.up.edu.pe/bitstream/handle/11354/1880/DD1706.pdf;jsessionid=7B464959730C9187928BB8566FAE6128?sequence=1>

Kokkonen, M. (2014). Danza. Recuperado de

https://www.fundacionbotin.org/89dguuytdfr276ed_uploads/EDUCACION/creatividad/artes%20y%20emociones%202014/Cap.%20Danza-M.%20Kokkonen.%202014%20Informe%20Creatividad%20ES-8.pdf

Loupe, L. (2011). *Poética de la Danza Contemporánea*. Ediciones Universidad de Salamanca, España.

- Lykke, J. (2015) *Contemporary Hybrids Between Design and Art* (Tesis Doctoral). Recuperado de https://www.sdu.dk/media/files/forskning/phd/phd_hum/afhandlinger/2015/phd+afhandling+jette+lykke+jensen+sept.pdf
- Mallarino, C. (2008) La danza contemporánea en el transmilenio: tendencia y técnica. *Revista Científica Guillermo de Ockham*, 6 (1), pp.119-125. Recuperado de <http://190.131.242.67/index.php/GuillermoOckham/article/view/2501/2183>
- Martín, D. (2018). La organización educativa versátil y el desarrollo competencial (Tesis Doctoral). Recuperado de <https://eprints.ucm.es/49379/1/T40288.pdf>
- Mainwaring, L y Krasnow, D. (2010). Teaching the Dance Class: Strategies to Enhance Skill Acquisition, Mastery and Positive Self-Image. *Journal of Dance Education*, 10 (1), pp.14-21. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/232878043_Teaching_the_Dance_Class_Strategies_to_Enhance_Skill_Acquisition_Mastery_and_Positive_Self-Image
- Maxwell, A. (2015). Introducción A Lecturas Emergentes Sobre Danza Contemporánea. Lecturas emergentes sobre danza contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0069436.pdf>
- Meza, B. (2010). *Bienestar psicológico en practicantes de danza contemporánea* (Tesis de Licenciatura). Recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/1217>
- Ministerio de Educación del Perú (2007). Danza. Recuperado el 14 de noviembre de 2019 de <http://www.minedu.gob.pe/pdf/ed/danza-1.pdf>
- Moraga, M. y Solórzano, H. (2005). Cultura urbana hip-hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes De Iquique. *Última Década*, 23, pp.77-101. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/udcada/v13n23/art04.pdf>
- Mujica, V. (2012). La emergencia del cuerpo en la danza contemporánea. Pensar la danza desde el cuerpo, y el cuerpo desde la danza (Tesis de Licenciatura). Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/114380/Tesis%20Valentina%20Mujica.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Paredes, A. (2017). *Su cuerpo, su capital. La apropiación técnica del ballet en las corporalidades de Marco y Luis Ángel* (Tesis de Maestría). Recuperado de http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/9912/PAREDES_PADILLA_ANA_SU_CUERPO.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Parmar, P. (2010). Does Hip Hop Have a Home in Urban Education. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/42980439>

Rowe, N y Zeitner-Smith, D. (2011). Teaching creative dexterity to dancers: critical reflections on conservatory dance education in the UK, Denmark and New Zealand.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE): *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> Recuperado el 10 de febrero de <https://dle.rae.es/vers%C3%A1til>

Safra, D. (2016). *Listos para dar batalla: el cuerpo como aprendizaje y posibilidad en un grupo de jóvenes varones de Ángeles D1* (Tesis de Licenciatura). Recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/7566>

Sanahuja-Maymó, M. (s/f). *Bailarines lesionados: respuestas emocionales y estrategias de afrontamiento* (Tesis Doctoral). Recuperado de https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9264/TESIS_Montse_Sanahuja.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Schloss, J. (2012). Hip-hop dance. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2224601>

Stivala, A. (s/f). Hibridación y enseñanza artística superior. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/77856/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Taccone, V. (2016). El ballet clásico. Observaciones sobre la técnica la disciplina y las influencias sobre el cuerpo del bailarín. IX Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2016, Ensenada, Argentina. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9263/ev.9263.pdf

Van Dam, K. (2009). Employee adaptability to change at work: A multidimensional, resource-based framework. https://www.researchgate.net/profile/Karen_Van_Dam/publication/289396068_Employee_adaptability_to_change_at_work_A_multidimensional_resource-based_framework/links/5c32fd86a6fdccd6b5985ea5/Employee-adaptability-to-change-at-work-A-multidimensional-resource-based-framework.pdf

Villalobos, Á. y Ortega, C. (2010). Formas de interculturalidad en el arte: hibridación y transculturación. *Ra-Ximha*, 8 (3), pp.33-47. Recuperado de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rxm/article/viewFile/53616/47679>

Williams, J. (1999). Historicizing the Breakbeat: Hip-Hop's Origins and Authenticity. Recuperado de: https://www-jstor-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/stable/pdf/23339034.pdf?ab_segments=0%252Fbasic_SYC-5055%252Ftest&refreqid=excelsior%3Aa6d14d1ffc20f468385608ef885d3c6b

Zeller, J. (2009). Teaching through Time: Tracing Ballet's Pedagogical Lineage in the Work of Maggie Black.

Zuarez, G. (2015). International Documentation of Contemporary Dance Education (IDOCDE). Recuperado el 5 de Marzo de <http://www.idocde.net/docs/1142>

Escuela de Administración Pública de Murcia (S/F). Adaptación y Flexibilidad. Recuperado de [https://efiapmurcia.carm.es/web/integra.servlets.Blob?ARCHIVO=adaptacion_y_flexibilidad.pdf&TABLA=ARCHIVOS&CAMPOCLAVE=IDARCHIVO&VALORCLAVE=54585&CAMPOIMAGEN=ARCHIVO&IDTIPO=60&RASTRO=c\\$m2809,15030](https://efiapmurcia.carm.es/web/integra.servlets.Blob?ARCHIVO=adaptacion_y_flexibilidad.pdf&TABLA=ARCHIVOS&CAMPOCLAVE=IDARCHIVO&VALORCLAVE=54585&CAMPOIMAGEN=ARCHIVO&IDTIPO=60&RASTRO=c$m2809,15030)

Manual de Literatura.Danza. Supervisión Escolar Zona Veracruz. Secretaria de Educación. Recuperado de http://www.telebachilleratozonaveracruz.com/manual_danza.pdf



ANEXO 1

Guía de entrevista para bailarines

Encabezado: En esta investigación se abordará el tema de versatilidad, vista desde la experiencia e ideales de los directores y miembros de las compañías investigadas. La entrevista consta de dos partes. En la primera parte preguntaré sobre tus opiniones, y en la segunda parte cuestionaré cómo es el trabajo de la compañía.

1. Ideal de bailarines (preguntas generales, parten de la opinión personal del entrevistado)

- ¿Qué características piensas que debe tener un bailarín?
- ¿Crees que todas las personas podemos desarrollar las mismas condiciones para ser bailarines?
- ¿Qué es para ti, un bailarín ideal?
- Durante los años ¿ha cambiado tu ideal de bailarín?
Afirmativo: ¿Qué es lo que ha hecho que cambie esta concepción ahora?
- ¿Cuán importante es la parte teórica en danza dentro del conocimiento de los bailarines?
- ¿Qué es para ti ser versátil? ¿Cuáles deberían ser las cualidades de un bailarín versátil? ¿Qué aporta a un bailarín, el ser versátil?
- ¿Se puede ser versátil dominando solo un estilo?
- ¿Crees que se tiene que ser versátil para ser un buen bailarín?
- ¿Te consideras un bailarín(a) versátil?
Afirmativo: ¿Cómo has desarrollado o entrenado para ser versátil?
Negativo: ¿Qué consideras te falta desarrollar para ser versátil?

2. Del trabajo en la compañía (técnica y procesos creativos)

- ¿Cómo es el entrenamiento de los miembros de la compañía?
- ¿Llevan clases de técnica? ¿Qué técnicas desarrollan y cuán importante es dentro de su entrenamiento?
Afirmativo: ¿En qué otros estilos se entrenan?
- ¿Cómo son elegidas las personas encargadas del entrenamiento de los miembros de la CIA? Es decir, los profesores a cargo.
- ¿Qué importancia le dan a la parte física del bailarín?
- ¿Cómo complementan o mejoran la parte física de los bailarines? ¿Hay un interés en ese tema?
- ¿Cuántas horas entrena la CIA semanalmente? Y ¿Quién es el encargado de hacer el planeamiento de los entrenamientos?
- ¿Hay un seguimiento de cada bailarín en cuanto a su desempeño dentro de la CIA?

Procesos creativos:

- ¿Cómo se trabaja el lado interpretativo del bailarín? ¿Es algo imprescindible dentro del trabajo de la CIA?
- ¿Cómo son los procesos creativos de la CIA?

- ¿Qué premisas son necesarias para el desarrollo de la creación de piezas o montajes?
- ¿Qué tipos de problemas suelen manifestarse en los procesos creativos?
- ¿Hay investigación previa por parte de los bailarines y directores cuando empiezan a tener los procesos creativos?
- ¿Cómo se desarrolla la relación en el trabajo creativo entre la directora y los intérpretes?
- ¿Qué importancia tiene la versatilidad dentro de los procesos creativos de la CIA?

Guía de entrevista para directores

Encabezado: En esta investigación se abordará el tema de versatilidad, vista desde la experiencia e ideales de los directores y miembros de las compañías investigadas. La entrevista consta de tres partes. En la primera parte preguntaré sobre tus opiniones, en la segunda parte quisiera saber cuestiones sobre la compañía y en la tercera parte, finalmente cuestionaré cómo es el trabajo de la compañía.

1. Ideal de bailarines (preguntas generales, parten de la opinión personal del entrevistado)

- ¿Qué características piensas que debe tener un bailarín?
- ¿Crees que todas las personas podemos desarrollar las mismas condiciones para ser bailarines?
- ¿Qué es para ti, un bailarín ideal?
- ¿Cuán importante es la parte teórica en danza dentro del conocimiento de los bailarines?
- ¿Qué es para ti ser versátil? ¿Cuáles deberían ser las cualidades de un bailarín versátil?
- ¿Se puede ser versátil dominando solo un estilo?
- ¿Crees que se tiene que ser versátil para ser un buen bailarín?

2. Proceso de selección de bailarines

- ¿Existe un proceso de selección para ser parte de la CIA? RPTA: AUDICIÓN

Afirmativa: ¿Me puedes describir el proceso de selección para ser parte de la CIA?

Negativa: Entonces, ¿cómo eligen a sus bailarines?

- ¿Qué tipo de bailarines buscan?
- ¿Qué importancia tienen las habilidades/capacidades físicas en su elección?
- ¿Qué edad de bailarines buscan? ¿Influye la madurez de los bailarines en su decisión?

- ¿Qué importancia tiene la experiencia del bailarín en la selección?
- ¿De qué consta una audición? ¿Qué estilos de baile son evaluados?
- ¿Qué es lo primero que ven en un bailarín en una audición?
- ¿Cada cuánto se hace una audición para la CIA?
- ¿Qué estilos o técnicas son fundamentales conocer para trabajar en los procesos coreográficos de la compañía?

3. Del trabajo en la compañía (técnica y procesos creativos)

- ¿Cómo es el entrenamiento de los miembros de la compañía?
- ¿Llevan clases de técnica? ¿Qué técnicas desarrollan y cuán importante es dentro de su entrenamiento?
Afirmativo: ¿En qué otros estilos se entrenan?
- ¿Buscan desarrollar la versatilidad individual o colectiva de la CIA?
Afirmativa: ¿De qué manera?
- ¿Cómo son elegidas las personas encargadas del entrenamiento de los miembros de la CIA? Es decir, los profesores a cargo. ¿Cómo saben si esta apto(a) para desempeñar esa tarea?
- ¿Cómo cuidan el cuerpo de sus bailarines?
- ¿Cómo complementan o mejoran la parte física de los bailarines? ¿Hay un interés en ese tema?
- ¿Cuántas horas entrena la CIA semanalmente? Y ¿Quién es el encargado de hacer el planeamiento de los entrenamientos?
- ¿Hay un seguimiento de cada bailarín en cuanto a su desempeño dentro de la CIA? ¿Cómo es la exigencia para un bailarín que forma parte de la CIA?
- ¿Hay alguna metodología de enseñanza que implementen dentro de la CIA?
Afirmativo: ¿Cuál es?

Procesos creativos:

- ¿Cómo se trabaja el lado interpretativo del bailarín? ¿Es algo imprescindible dentro del trabajo de la CIA?
- ¿Cómo son los procesos creativos de la CIA?
- ¿Qué premisas son necesarias para el desarrollo de la creación de piezas o montajes?
- ¿Hay alguna metodología en los procesos de creación de la CIA?
- ¿Qué tipos de problemas suelen manifestarse en los procesos creativos?
- ¿Hay investigación previa por parte de los bailarines y directores cuando empiezan a tener los procesos creativos?
- ¿Cómo se desarrolla la relación en el trabajo creativo entre la directora y los intérpretes?
- ¿Qué importancia tiene la versatilidad dentro de los procesos creativos de la CIA?

ANEXO 2

Consentimiento Informado para Participantes de la Investigación

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes de esta investigación, información respecto a la investigación.

La presente investigación es conducida por HANIA JOHANA PUELLES JARA, estudiante de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), de la Facultad de Artes Escénicas - especialidad Danza y asesorada por la Magister Lucia Ginocchio. La investigación dará lugar a una tesis de pregrado, para optar al título de Licenciada en Danza.

Este estudio aborda *La concepción de versatilidad como un ideal para el bailarín, desde una perspectiva comparativa entre la danza contemporánea y las danzas urbanas en el Perú*, para lo cual investigaré a la compañía CIA DANZA PUCP y a la CIA D1. El objetivo de este estudio es de *comprender las distintas concepciones de la versatilidad de un bailarín para ambas compañías y determinar cómo influye la idea de versatilidad en el trabajo (a nivel técnico y pedagógico) de ambas compañías*.

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista. Esto tomará aproximadamente 45 minutos de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que el investigador pueda transcribir las ideas que usted haya expresado. Así también, se hace de su conocimiento que se observarán dos sesiones de entrenamiento o ensayos de procesos de creación en las que se registrará de manera escrita y fotográfica para complementar la información que esta investigación requiere.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja durante la observación y en las entrevistas serán confidenciales y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación. Sus respuestas a la entrevista serán codificadas usando un número de identificación y, por lo tanto, serán anónimas.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Igualmente, puede retirarse del proyecto en cualquier momento sin que eso lo perjudique en ninguna forma. Si alguna de las preguntas durante la entrevista le parece incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

Desde ya le agradecemos su participación.

He leído el procedimiento descrito y acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por HANIA JOHANA PUELLES JARA. He sido informado (a) de que la meta de este estudio es *comprender las distintas concepciones de la versatilidad de un bailarín para ambas compañías y determinar cómo influye la idea de versatilidad en el trabajo (a nivel técnico y pedagógico) de ambas compañías.*

Me han indicado también que tendré que responder preguntas en una entrevista, lo cual tomará aproximadamente 45 minutos y que se me observará en dos sesiones de entrenamiento o ensayo.

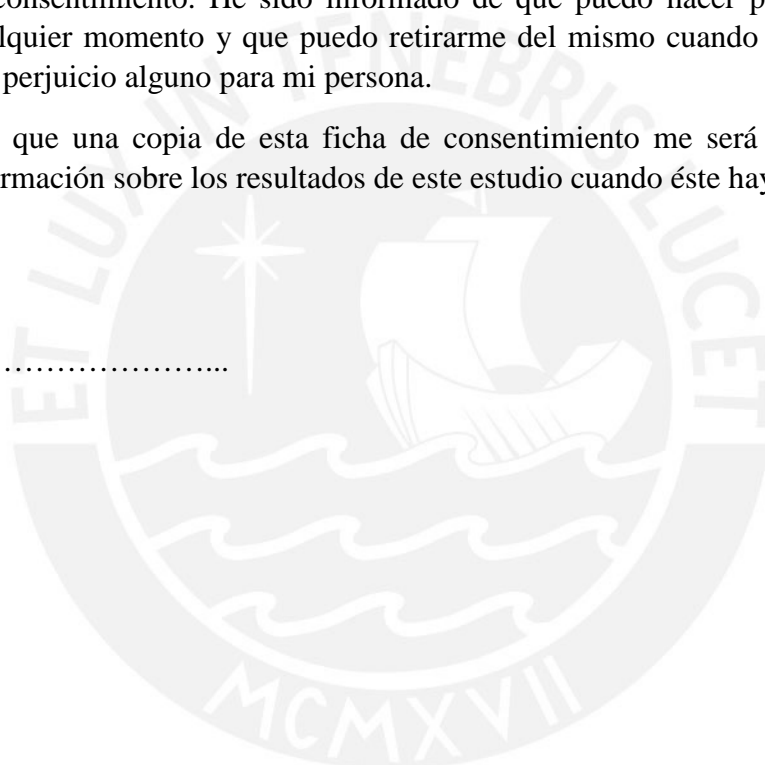
Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento y que puedo retirarme del mismo cuando así lo decida, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido.

.....

Nombre:

Fecha:



ANEXO 3

ADENDA DEL CONSENTIMIENTO INFORMADO:

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes de esta investigación, información respecto a la investigación.

La presente investigación es conducida por HANIA JOHANA PUELLES JARA, estudiante de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), de la Facultad de Artes Escénicas - especialidad Danza y asesorada por la Magister Lucia Ginocchio. La investigación dará lugar a una tesis de pregrado, para optar al título de Licenciada en Danza.

Este estudio aborda *La concepción de versatilidad como un ideal para el bailarín, desde una perspectiva comparativa entre la danza contemporánea y las danzas urbanas en el Perú*, para lo cual investigaré a la compañía CIA DANZA PUCP y a la CIA D1. El objetivo de este estudio es de *comprender las distintas concepciones de la versatilidad de un bailarín para ambas compañías y determinar cómo influye la idea de versatilidad en el trabajo (a nivel técnico y pedagógico) de ambas compañías*.

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista. Esto tomará aproximadamente 45 minutos de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que el investigador pueda transcribir las ideas que usted haya expresado. Así también, se hace de su conocimiento que se observarán dos sesiones de entrenamiento o ensayos de procesos de creación en las que se registrará de manera escrita y fotográfica para complementar la información que esta investigación requiere.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja durante la observación y en las entrevistas serán confidenciales y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación. El nombre del participante será previamente mencionado en la parte de Metodología, seguidamente se le asignará una letra y número de identificación, para facilitar la transcripción de las ideas recogidas.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Igualmente, puede retirarse del proyecto en cualquier momento sin que eso lo perjudique en ninguna forma. Si alguna de las preguntas durante la entrevista le parece incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

Desde ya le agradecemos su participación.

He leído el procedimiento descrito y acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por HANIA JOHANA PUELLES JARA. He sido informado (a) de que la meta de este estudio es *comprender las distintas concepciones de la versatilidad de un bailarín para ambas compañías y determinar cómo influye la idea de versatilidad en el trabajo (a nivel técnico y pedagógico) de ambas compañías.*

Me han indicado también que tendré que responder preguntas en una entrevista, lo cual tomará aproximadamente 45 minutos y que se me observará en dos sesiones de entrenamiento o ensayo.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. De la misma manera, se me ha informado que mi nombre será redactado en la parte de Metodología en esta investigación, y que posteriormente se le asignará una letra y número a mi nombre para facilitar la transcripción de mis ideas en la entrevista. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento y que puedo retirarme del mismo cuando así lo decida, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido.

.....

Nombre:

Fecha:

