

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



Metodología lúdica *Arlequín*: Danzar desde la técnica musical corporeizada para desarrollar la presencia escénica del bailarín

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Danza que  
presenta:

***Yessenia Arellano Espino***

Asesora:

***Mireya Martínez Solís***


Lima, 2026

## Informe de Similitud

Yo, **Mireya Martínez Solis**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada *Metodología lírica Arlequín: Danzar desde la técnica musical corporeizada para desarrollar la presencia escénica del bailarín*, de la autora **Yessenia Arellano Espino**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **22%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 13-dic-2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

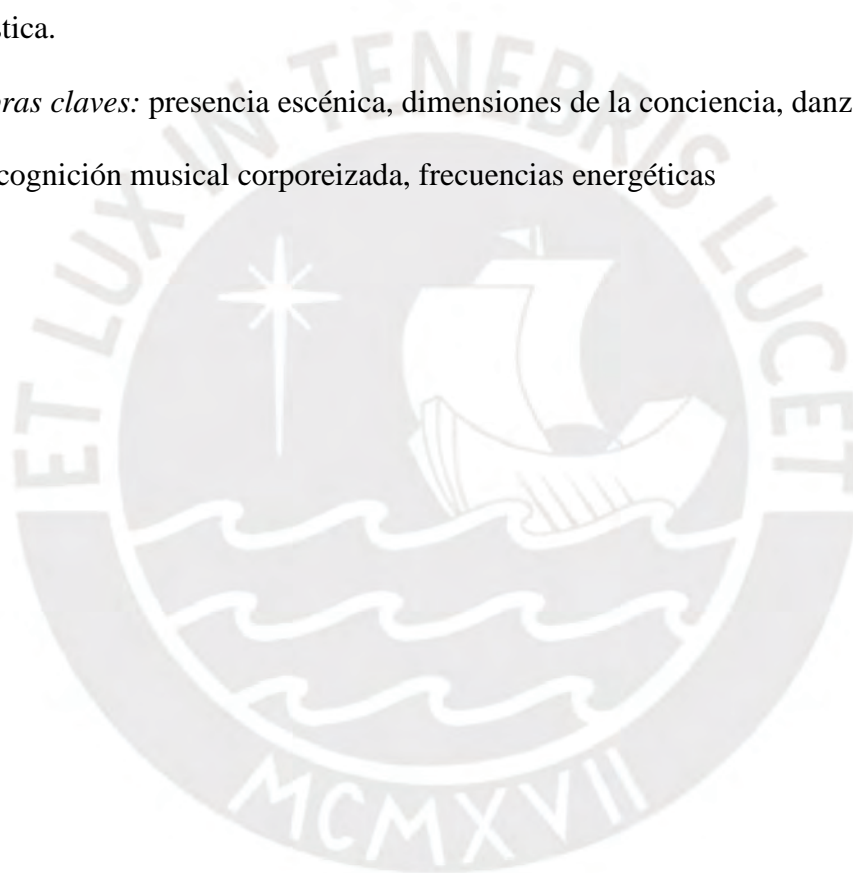
Lugar y fecha: Lima, 23 de marzo de 2026

Nombres y apellidos del asesor: Mireya Martínez Solis	
DNI: 001512896	Firma: 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0002-9716-4188">https://orcid.org/0000-0002-9716-4188</a>	

## Resumen

La presente tesis estudia el fenómeno de la presencia escénica del bailarín en el campo de la danza durante su proceso de aprendizaje y frente a un público. Para lograr lo anterior, se explora desde el campo de la danza contemporánea a través de un laboratorio práctico con cuatro participantes de diferentes estilos de danza, en donde se construye la metodología lúdica *Arlequín* para experimentar el término de la cognición musical corporeizada que permita al bailarín darse cuenta y tener herramientas de autorregulación del estado emocional durante la acción dancística.

*Palabras claves:* presencia escénica, dimensiones de la conciencia, danza corporizada, cognición musical corporeizada, frecuencias energéticas



## **Abstract**

This thesis studies the phenomenon of the dancer's stage presence in the field of dance during their learning process and in front of an audience. To achieve the above, an exploration from the field of contemporary dance through a practical laboratory with four participants of different dance styles is developed, in where the playful methodology “Harlequin” is built to experience the term of embodied musical cognition that allows the dancer to realize and have tools for self-regulation of the emotional state during the dance action.

*Keywords:* stage presence, dimensions of consciousness, embodied dance, embodied music cognition, energy frequencies



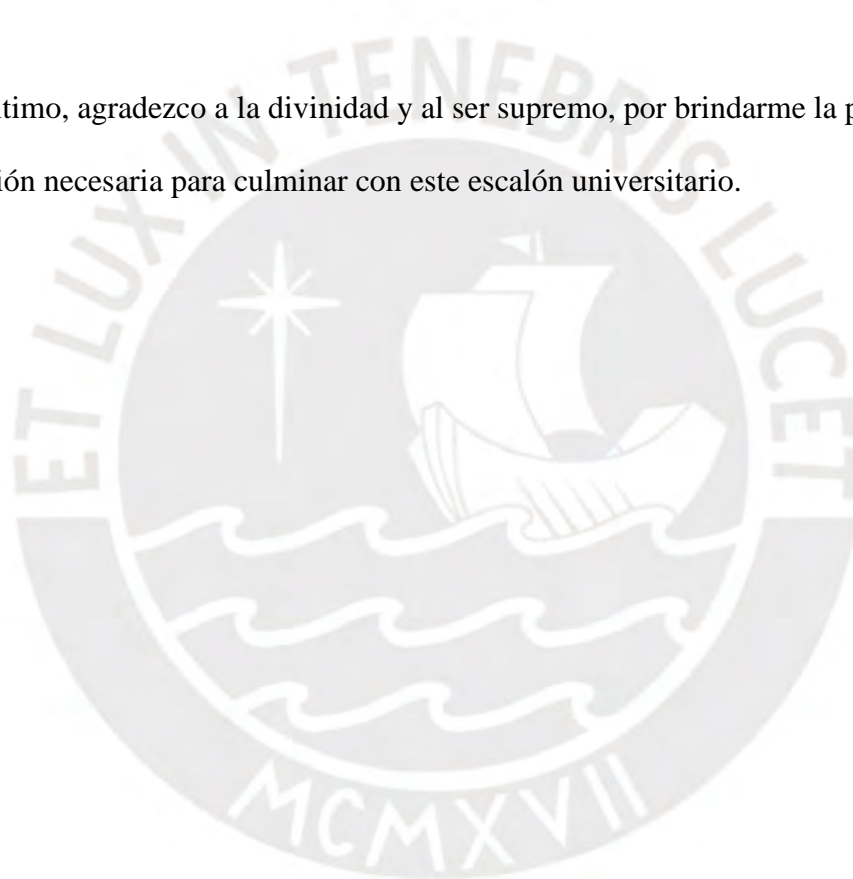
## **Agradecimientos**

Le estoy agradecida a mi madrina Margarita Espino por su confianza, que me motivaron a seguir creyendo en mis proyectos artísticos y a mi madre Esther María Espino por su cariño infinito.

Cortésmente le doy las gracias a mi asesora Mireya Solís por su compromiso y dedicación profesional para darle el seguimiento adecuado a esta laboriosa tesis.

Le doy las gracias al universo por permitirme llegar a cumplir una meta más en mi vida.

Por último, agradezco a la divinidad y al ser supremo, por brindarme la perseverancia y determinación necesaria para culminar con este escalón universitario.



## Índice

Resumen.....	ii
Abstract.....	iii
Agradecimientos .....	iv
Índice.....	v
Índice de figuras.....	vii
Índice de anexos.....	viii
Introducción .....	1
Justificación .....	4
Metodología .....	8
Preguntas y objetivos .....	9
Estado del arte.....	11
Capítulo 1. Construcción de la metodología lúdica <i>Arlequín</i> .....	18
1.1. Metodología lúdica <i>Arlequín</i> .....	18
1.2. ¿Por qué <i>Arlequín</i> ?.....	19
1.3. Modelo de la comunicación de Shannon y Weaver.....	20
1.4. Identificando los ocho elementos que intervienen en la presencia escénica en la danza .....	23
Capítulo 2. Reconociendo la presencia escénica en el bailarín .....	25
2.1. ¿Qué es la presencia escénica del bailarín? .....	25
2.2. ¿Qué es técnica somática? .....	27
2.2.1. Técnica de Patricia Stokoe: sensopercepción .....	28
2.3. Descubriendo la cognición corporizada.....	30
2.3.1. Las tres dimensiones de la cognición corporizada.....	31

Capítulo 3. Creando la técnica de cognición musical corporeizada para desarrollar la presencia escénica en la danza .....	34
3.1. Teoría de la cognición musical corporeizada .....	34
3.1.1. La significación musical .....	35
3.2. Herramientas de análisis para evaluar la presencia escénica en la danza .....	39
3.2.1. Rueda de las emociones .....	39
3.2.2. Frecuencia vibracional de las emociones .....	40
3.2.3. El eneagrama de los rasgos de personalidad .....	42
Capítulo 4. Hora de jugar en el laboratorio de danza .....	44
4.1. Descripción del laboratorio.....	44
4.2. Pasos de la metodología lúdica <i>Arlequín</i> .....	44
4.2.1. Fases de la técnica la cognición musical corporeizada aplicada en la danza.....	44
4.2.2. Resultados de la presencia escénica en la muestra de danza .....	48
4.3. Aportes en la presencia escénica en la danza .....	50
Conclusiones .....	52
Referencias bibliográficas.....	53
Anexos .....	58

## Índice de figuras

<b>Figura 1.</b> Elementos de la comunicación diseño de shannon y weaver .....	22
<b>Figura 2.</b> Elementos de la comunicación en danza diseño personal.....	23
<b>Figura 3.</b> Expresión corporal en danza del videoclip "Chandelier" de Sia.....	27
<b>Figura 4.</b> Técnica somática corporal en danza contemporánea .....	28
<b>Figura 5.</b> Técnica de la sensopercepción en la danza.....	30
<b>Figura 6.</b> Agentes de la percepción cognitiva.....	33
<b>Figura 7.</b> Experiencia sónica en la percepción cognitiva.....	35
<b>Figura 8.</b> Niveles de activación y polaridad de los estados emocionales y .....	
afectos.....	37
<b>Figura 9.</b> Cognición musical corporeizada en la canción "Crystallize" de Lindsey Stirling ...	
.....	38
<b>Figura 10.</b> Modelo bidimensional de las emociones .....	40
<b>Figura 11.</b> Rueda de las emociones.....	40
<b>Figura 12.</b> Escala de la Conciencia elaborada por David Hawkins.....	41
<b>Figura 13.</b> Eneagrama de los rasgos de personalidad.....	42
<b>Figura 14.</b> Música de Lindsey en la canción de Stirling Master Of Tides.....	45
<b>Figura 15.</b> Personajes del ángel del videoclip "Love of Tired Swans" de Dimash .....	46
<b>Figura 16.</b> Bailarines experimentado la cognición musical corporeizada .....	47
<b>Figura 17.</b> Muestra final de las bailarinas.....	48
<b>Figura 18.</b> Muestra final de la danza .....	50

## Índice de anexos

<b>Anexo 1.</b> Descripción de los participantes bailarines .....	58
<b>Anexo 2.</b> Pasos de la metodología lúdica <i>Arlequin</i> .....	59
<b>Anexo 3.</b> Fases del laboratorio de danza .....	60
<b>Anexo 4.</b> Procesos de la cognición musical corporeizada.....	61
<b>Anexo 5.</b> Diseño personal del proceso de la cognición musical corporeizada.....	62
<b>Anexo 6.</b> Frecuencia emocional sónica en la canción "Master Of Tides".....	63
<b>Anexo 7.</b> Modelo de técnica musical de la percepción cognitiva .....	64
<b>Anexo 8.</b> Frecuencia emocional de las cuatro bailarinas.....	65
<b>Anexo 9.</b> Frecuencia vibratoria del entornos.....	66
<b>Anexo 10.</b> Estudio de la presencia escénica de los bailarines .....	67
<b>Anexo 11.</b> Estudio de la presencia escénica de la danza .....	68
<b>Anexo 12.</b> Expresión de la presencia escénica.....	69

## Introducción

Desde niña, cuando comenzó mi gusto por el baile, me di cuenta de que la música era lo que me hacía relacionarme con la danza, esta interacción me permitía conectar con mis emociones y generar ideas en simultáneo para expresar diversas formas de movimiento. De manera que, desde mi experiencia, la música ha sido un soporte indispensable para encontrar nuevos significados que aporten en mi movimiento la acción de danzar. Asimismo, identificaba que la relación con la música, mi cuerpo experimentaba una organización independiente. Es decir, mi cuerpo era capaz de entender por sí solo y entender los ritmos, cuentas y niveles de profundidad dimensional o velocidades captadas a través de la información de la música. De modo que esto me hacía sentir en confianza con mi movimiento.

No obstante, durante mi formación como bailarina de Danza Contemporánea de la promoción 2017 en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), observé que la metodología de danza se centraba más en el estudio de la conciencia corporal, es decir, con base en el funcionamiento de la mente y el cuerpo para organizar el movimiento. A modo de ejemplo, en la malla curricular de danza recibí con más predominancia cursos corporales como: anatomía, exploración somática, talleres de improvisación corporal y entrenamiento físico. En efecto, identifiqué que el aprendizaje de la conciencia corporal dancística no solo partía de los múltiples sentidos sensoriales del cuerpo en el bailarín. Por lo tanto, en mi proceso como bailarina, conectar con la conciencia emocional, porque tenía la percepción de que otras sensaciones como la percepción auditiva, el olfato, la visión o el gusto, estaban poco presentes.

Efectivamente, sentía que el aprendizaje de la danza tenía una tendencia a ser reflexionado a partir de las técnicas somáticas y que faltaba un espacio para tomar en cuenta la parte emocional que se movilizaba como consecuencia de estas prácticas. Por consiguiente,

aparecía un cuerpo dicotomizado que separaba la conciencia interna del bailarín con la acción de la danza. Desde mi opinión, mover un cuerpo sin sentir emociones se convertía en una paradoja para hacer danza.

Desde otra perspectiva, la relación de la música y la danza sentía que me abría la posibilidad de conectar con mis emociones y desarrollar una percepción de conciencia más sensitiva, de modo que mi cuerpo entraba en una actitud diferente, donde se desarrollaba como una presencia escénica. A raíz de esta observación, durante el Covid-19 investigué una metodología lúdica en el campo laboral de danza para implementar la música en el movimiento y enseñar a públicos de edades, condiciones físicas y de diversos distritos que tenían poca o ninguna experiencia en el territorio dancístico. Durante la experiencia, experimenté con diversas herramientas para aprender danza, a partir de la percepción auditiva y la cognitiva para conectar con las emociones, y que conducían a las expresiones gestuales y corporales durante el movimiento de la danza.

Por lo antes expuesto, en esta tesis me propongo a reflexionar sobre las herramientas metodológicas que experimenté y que en esta investigación las utilizo para ver si ayuda a la presencia escénica del bailarín. Para ello, parto de las siguientes preguntas: ¿qué es la presencia escénica del bailarín?, ¿cómo podemos estudiar la presencia escénica en la danza? y ¿cómo nos relacionamos con las emociones en la danza?

Por lo anterior, la presente tesis busca ser un parteaguas que ayude a desarrollar la presencia escénica en cuatro participantes de diversos estilos de danza por medio de la técnica musical corporizada. Para lograrlo, se investiga previamente sobre el término de cognición corporizada que propone desarrollar tres dimensiones de la conciencia, los cuales son: los procesos cognitivos, del entorno y del cuerpo. Estas conciencias trabajan en relación con la música y con la exploración de algunos de los fundamentos de la danza contemporánea. Como resultado, se analiza cómo las participantes en relación con los

elementos que se identifican en la danza permiten reconocer herramientas que desarrollen la confianza en el escenario. Por último, el proceso se contrasta realizando una muestra final en un espacio libre de la Facultad de Artes Escénicas (FARES).

Hoy por hoy, investigar académicamente en las artes escénicas es un camino donde se propone integrar la teoría y la práctica para resolver el interés de algún problema que se plantea en relación al arte. De modo que se difiere de la investigación tradicional que separa entre ciencia y arte, ya que para abordar campos artísticos es necesario tener una visión global que equivalga al ejercicio de crear (Curcio, 2022, como se citó en Ágreda et al., 2019, p. 15). En este documento, la investigación se realiza desde las artes. Según la Guía de investigación PUCP, esto implica que “el investigador extraiga conclusiones sobre un objeto de investigación, la práctica artística [...] con un determinado producto escénico desde la teoría, la revisión documental, y la aplicación de metodologías cualitativas y cuantitativas de investigación” (Borgdorff, 2010, como se citó en Ágreda et al., 2019, p. 14). En otras palabras, permite que el investigador explore algún fenómeno artístico dando paso al campo de la creación, el desarrollo de procesos y la evaluación junto a fuentes teóricas para obtener resultados y generar nuevos conocimientos a través de la práctica artística. Por ello, se implementa el laboratorio como medio de investigación desde la Danza para generar procesos de aprendizaje desde la experiencia y corroborar los estudios de manera práctica.

## Justificación

Explicar sobre la presencia escénica en el campo de la danza contemporánea nos puede llevar a varias interpretaciones o definiciones. Con base a la experiencia personal, puedo referir que para llegar a decir que alguien tiene presencia escénica es porque cumple con ciertas características, como que el intérprete sea un puente de conexión entre el público y los diferentes elementos que engloban el arte de la danza, tenga el autodomínio de sus emociones, sepa manejar su energía y que todo esto lo lleve a la conciencia de estar presente y poder enfrentarse a resolver cualquier dificultad que se le pueda presentar en el acto danzario. Para lograr lo antes dicho, muchas veces me pregunté cuál sería el camino más adecuado para llegar a ese estado de conciencia escénica en el bailarín, para evitar reacciones que lleve a la descompensación o inmovilidad a la hora de enfrentarse al público.

Durante las prácticas escénicas en la formación de la especialidad de la danza en la FARES, el estado de la presencia escénica en el movimiento durante las coreografías era algo que me llamaba mucho la atención. Me preguntaba qué significa que unas personas tengan más presencia que otras, cómo se podría acompañar a los estudiantes para llegar a un estado consciente donde tengan herramientas para manejar, los nervios, la ausencia de atención, desequilibrio emocional, lagunas mentales; y poder potenciar esto en actitudes de confianza y determinación para lograr captar la intención adecuada de la aptitud y expresarlo con el cuerpo.

Es por esto que, en esta investigación, el principal objetivo es analizar cómo llegar a la presencia escénica desde un lugar que le permita al intérprete autogestionar de mejor manera sus emociones o sensaciones ante este acto. Por ejemplo, esto se evidencia cuando los bailarines no llegan a conectar con la audiencia. Es decir, no hay un entendimiento o sensibilidad sobre lo que se está expresando o comunicando por parte de la audiencia y, a la

vez, pasa que el bailarín también puede no ser consciente de lo que el público está percibiendo o sintiendo.

Sumando a lo anterior, este tema se hace relevante porque no está muy presente en estudios académicos, como tesis, artículos; entre otros.

En consecuencia, al no contar con la información que facilita la comprensión de este estado<sup>1</sup>, se investigaron estudios multidisciplinarios, desde ramas de la comunicación, filosofía, neurología, psicología, esoterismo y ciencia para conocer cómo se genera la presencia escénica del individuo.

En la experiencia personal como docente y coreógrafa en diversas academias de bailes en Lima Metropolitana, utilice esencialmente la música como herramienta metodológica para que las bailarinas encontrarán un estado de confianza y tranquilidad en su movimiento. Por lo anterior, me adentre a experimentar cada vez más esta relación entre la conciencia corporal y la conciencia auditiva. De modo que, el movimiento corporal era organizado a través de los ritmos, cuentas y estados emocionales o mentales que se generaban según la propuesta y la temática musical.

A modo de observación, noté que la música permite unificar la relación de los sentidos sensitivos de manera conjunta. En efecto, al recibir estímulos múltiples auditivos en simultáneo se desarrollan otros recursos para ejecutar el movimiento y poder llegar a estados de gozo ante lo que se está expresando en la danza.

Por lo tanto, en esta pesquisa sería importante reconocer los recursos de integrar la música en el movimiento corporal y explorar los aportes desarrollados para la acción dancística en escena. Asimismo, poder observar cómo se activa la presencia escénica del

---

<sup>1</sup> El "estado del SER" en este contexto podría aludir a cuestiones filosóficas sobre la naturaleza de la existencia, la realidad y la esencia de las cosas (Solís, comunicación personal, 2024) los bailarines estarían no aptos para reconocer su propio desarrollo del significado de la presencia escénica y ante el desconocimiento podrían llegar a un estado de estrés, de confusión y de no disfrutar por lo que tanto se ha preparado –el acto mismo de bailar ante un público.

bailarán a través de la integración múltiple de la percepción cognitiva y corporal para desarrollar estados emocionales por la relación receptiva de la música.

De modo que, estudios empíricos proponen el término de la cognición corporizada, la cual sostiene que el cuerpo, al igual que la mente, es un agente que percibe información que viene de las ciencias cognitivas corporizadas, la procesa y aprende tomando en cuenta al entorno como parte de los procesos cognitivos (Bravo et al., 2021). Aludiendo a que el aprendizaje corporal aparece, no sólo a través de la experiencia física, sino, que aprende en conjunto con la mente del sujeto y la interacción con el entorno.

Por el contrario, de no suceder que el individuo esté consciente de lo anterior, la presencia escénica sería como danzar sobre un cuerpo deshabitado. Es decir, no aparece el bailarín en la danza, solo se observaría formas de movimiento. Así también, es indispensable que para que exista la presencia escénica debe suceder un diálogo activo entre el emisor y el receptor. En efecto, al no incorporar el conocimiento y la conciencia de la presencia escénica ocurriría la incomunicación con el público. De igual manera, se pueden presentar varias interferencias en el bailarín para relacionarse con su propio movimiento, debido a un posible malestar físico, un desorden emocional; que entre otros factores pueden afectar con la concentración de los intérpretes y la puesta en escena.

Por ello, en la metodología lúdica *Arlequín* se propone investigar el desarrollo de la presencia escénica en la danza tomando en cuenta la conciencia extrasensorial del bailarín donde se reconozca en primer lugar al individuo con su complejidad y los elementos que participan en el proceso para la construcción de un hecho escénico que tiene como fin la presentación ante un público.

Para finalizar, el ser conscientes y nombrar los aspectos que implica poder llegar a un estado de presencia escénica, nos puede ayudar a tomar en cuenta que como individuos complejos y que no podemos hacer caso omiso de esto, y que, por tanto, es importante desde

el proceso creativo tomar en cuenta las emociones y la sensibilidad del artista en la danza; por lo cual será fundamental contar con herramientas para la autogestión de estos estados.



## Metodología

La metodología general de esta investigación fue la revisión de fuentes académicas como artículos, tesis y videos para profundizar sobre conceptos como: la cognición corporeizada, la técnica corporal, la presencia escénica, la técnica corporal y la metodología lúdica. Comprender estos conceptos desde la teoría fue importante para llevarlos a la práctica y compartirlos con las participantes, de tal manera que, facilitara el diálogo y la experimentación de la propuesta-metodología lúdica *Arlequín* para el desarrollo de la presencia escénica.

Para ello, se partió de un laboratorio práctico de ocho sesiones donde se trabajó con cuatro participantes de diferentes estilos de danza. Una era invitada externa y tres, contando con la participación de la propia investigadora, eran provenientes de la carrera de Danza Contemporánea de la FARES.

Cabe mencionar que, para la recuperación de la información que se dio durante el laboratorio, fue necesario desarrollar instrumentos de registros, tales como: organizadores gráficos, material audiovisual y la bitácora de la investigadora; material que fue analizado para comprender cómo los ejercicios y las experiencias prácticas ayudaron al desarrollo de la presencia escénica en las participantes. Por lo tanto, fue importante reconocer los aportes y las dificultades con la mirada de mejorar la metodología. Todo este procedimiento culminó con una muestra final con público con el objetivo de evidenciar el proceso y con ello, las participantes analizar sobre su proceso durante el laboratorio.

Por último, las reflexiones finales de la tesis se retroalimentan con cinco entrevistas a docentes de la FARES y de las ideas de dos estudiantes del último año de la carrera de Danza de la PUCP.

## Preguntas y objetivos

### Pregunta General

¿Cómo diseñar la metodología lúdica *Arlequín* para desarrollar la presencia escénica en cuatro participantes de diversos estilos de danza, a través de la danza contemporánea como campo de investigación del cuerpo en movimiento y de la cognición corporeizada?

### Preguntas Específicas

1. ¿Qué elementos conforman la metodología *Arlequín* para desarrollar la presencia escénica en la danza?
2. ¿Cómo aplicar la metodología *Arlequín* a cuatro bailarinas de diversos estilos de danza para desarrollar la presencia escénica en un laboratorio de movimiento?
3. ¿Cómo la música ayuda a estimular el movimiento para el desarrollo de la presencia escénica?
4. ¿Cómo evidenciar que la metodología *Arlequín* permite el desarrollo de la presencia escénica en los cuatro bailarines de diferentes estilos de danza?

### Objetivo General

Diseñar la metodología lúdica *Arlequín* para desarrollar la presencia escénica, a través de la danza contemporánea como campo de investigación del cuerpo en movimiento y de la cognición corporeizada

### Objetivos Específicos

1. Identificar los elementos que conforman la metodología *Arlequín* para desarrollar la presencia escénica.
2. Aplicar la metodología *Arlequín* a cuatro bailarinas de diversos estilos de danza, para desarrollar la presencia escénica en un laboratorio de movimiento.

3. Experimentar con herramientas como: los audiovisuales en relación con las frecuencias que emiten las músicas como un factor de estimulación en el movimiento y en sensaciones extrasensoriales que permitan enriquecer la presencia escénica.
4. Analizar el proceso por medio de una muestra escénica, un conversatorio con las participantes y la información obtenida mediante diversos medios como: la bitácora, organizadores gráficos y videos.



## Estado del arte

Para explicar el panorama de estudios sobre la presencia escénica, se pueden realizar desde diferentes disciplinas, una de ellas es a partir del entendimiento de cómo se dan los efectos de percibir la música a través de las frecuencias que se manejan y cómo estas afectan al comportamiento y las emociones del ser humano, y, por tanto, a la construcción de una personalidad escénica.

Para continuar con esta noción, es conveniente, en primer lugar, definir a qué se hace referencia con presencia escénica. Cabe señalar que, más adelante en el capítulo uno, se profundiza sobre este término. A grandes rasgos, desde las artes escénicas es un concepto sobre el que, según Molina (2015), se tienen varias ideas, pero no se llegan a conocer los factores reales que influyen en su adquisición o mejora. En el mismo documento, se comparten nociones como pensar que es un don, o que puede llegar con la experiencia y el trabajo; o es el resultado de un cuerpo en equilibrio entre su sentir, pensar y hacer, un cuerpo vivo atravesado por la emoción y que tiene la capacidad de proyectarla. Un artista que llega a construir su propia personalidad. En lo personal, me inclino por una supraconciencia<sup>2</sup> con el entorno, que implica aprender a ser receptores a la interacción activa del entorno para integrarnos con nuestro ser. Es decir, desarrollar la intuición receptiva para entrar en unidad pura con el todo.

Una vez aclarado desde donde nos estamos enfocando para comprender la presencia escénica, se continúa el planteamiento sobre el principio de cómo se piensa que se ha utilizado la música para ayudar a desarrollar este estado. Por esta razón, se recurre al estudio de las ciencias cognitivas y los efectos de escuchar música para tratar de comprender lo que sucede en el proceso de utilizar esta, para llegar al estado de la presencia escénica.

---

<sup>2</sup> La supraconciencia es un concepto que se refiere a la conciencia que existe más allá de la mente y el cuerpo físico. Es un estado elevado de percepción y entendimiento que va más allá de la conciencia ordinaria. Se conecta con la esencia más profunda del ser, la intuición pura y la unidad con el todo (Sans, 2024).

Dentro de la ciencia cognitiva se distingue la percepción cognitiva, la cual refiere que, a través de la estimulación auditiva por medio de los efectos sonoros reproducidos por la música, se transmite información cognitiva que puede generar cambios de comportamiento, tanto de actitudes como en expresiones corporales, del sujeto oyente (Díaz et al., 1999, como se citó en Fernández & Extremera, 2004, p. 23).

Otros neurólogos, como Blood, Zatore, Bermúdez y Evans (como se citó en Mosquera, 2013), sostienen que el ser humano cuando escucha tonos musicales variados experimenta emociones positivas o negativas, posteriormente, gestionan respuestas de movimientos fisiológicos conductuales.

Según la investigación de Frederic (2008, como se citó en De Rueda et al., 2013, p. 144), en su libro *La música y su evolución* comenta la afición de analizar la pieza musical con los estados anímicos. En otras palabras, la conexión de la mente y el cuerpo.

Para comprender la relación entre la música y la emoción, se estudia el lenguaje musical y lo que sucede en el cerebro. En los registros evaluados por Fernández y Extremera (2004), se aplicó la herramienta de Trait Meta-Mood Scale 24 (TMMS-24) con 120 universitarios procedentes de la en la Facultad de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte, con edades comprendidas entre 18 y 23 años. El procedimiento consiste en medir las variables de la Inteligencia Emocional (I.E) basado en el modelo original propuesto por Salovey y Mayer (1989), la cual se evalúa por 24 ítems y tres dimensiones de la I.E: atención a los sentimientos (percepción emocional), claridad emocional (comprensión de sentimientos) y reparación de las emociones (regulación emocional). Según el autor, se realiza el diagnóstico primero con la aplicación de la batería TMMS-24, luego se usa el programa de intervención de música y danza creativa, y finalmente el TMMS 24 para contrastar los resultados. Al finalizar el experimento, se concluye que al oír música sucede una serie de

mecanismos instantáneos que permite al oyente “el reconocimiento de dicho sonido y su significado emocional” (De Rueda et al., 2013, p. 144).

Por otra parte, los aportes de otros investigadores sostienen que “el grado de familiaridad con un tipo particular de música, las asociaciones biográficas y las imágenes mentales que se evocan al escuchar, son factores cognoscitivos que seguramente contribuyen a la experiencia estética de la música” (De Rueda et al., 2013, p. 144). De acuerdo a lo citado, se observa que al reconocer una música se presentan imágenes mentales que se asocian con lo que están escuchando en relación a su experiencia o percepción. Por lo tanto, en una opinión personal, mientras se interactúa con más temas musicales, podrá ser más rica la experiencia que atraviesa el cuerpo.

Por otro lado, la neurociencia ha podido estudiar la música y sus efectos de manera científica. Notificando reportes de neurólogos que estudian la emoción musical, se diagnostica lo siguiente: se percibe una existencia de la respuesta emocional ante estímulos musicales bajo una doble dimensión que le llaman transversal y vertical (Flores-Gutiérrez & Díaz, 2009). La dimensión transversal la cataloga como “activación”, donde se evalúa el grado de intensidad de las emociones calma-excitación, que es provocado por los estilos de la música. Luego, en la segunda línea de la dimensión vertical la cataloga como la “polaridad de la emoción”, donde se evalúan los caracteres de las emociones positiva-negativa/agrado-desagrado.

Cabe señalar que, en el campo científico, las emociones que se experimenta por medio de la música se han evaluado de manera cualitativa distinguiendo las emociones como: amor, amistad, temor, inseguridad, entre otros; que son valores que se consideran positivos o negativos en respuesta a las músicas escuchadas. Asimismo, la experiencia cuantitativa la definen como: poco, bastante, mucho, gran, fuerte; para evaluar la magnitud de intensidad que experimenta el oyente al percibir la música (De Rueda et al., 2013, p. 144). No obstante,

las conclusiones de Fernández y Extremera (2004, p. 24), reflexiona que es importante escoger cuidadosamente el estilo de música, ya que condiciona la experimentación de la frecuencia<sup>3</sup> emocional positiva o negativa del oyente y el grado de magnitud de intensidad de las emociones generadas. Por consiguiente, si se desea generar experiencias agradables y de alta intensidad se pueden utilizar melodías positivas y/o ritmos fuertes para generar al intérprete frecuencias que potencien la actitud emocional requerida en la danza.

Según Mosquera (2013) explica, la música despierta emociones, que luego desencadena un efecto de paralelismo en las personas para experimentar sensaciones afectivas, y en consecuencia se genera una conducta fisiológica para relacionarse con el entorno.

Las personas que entran en movimiento con las ondas musicales aparecen una conexión entre su mundo interior y su entorno, permitiéndole al cuerpo y la mente estar en constante interacción recíproca, logrando la liberación y descarga de sentimientos a través del movimiento y de gestos corporales que finalmente permite experimentar un goce físico y emocional (p. 36).

De esta manera, se puede observar un diálogo emotivo entre la música y el lenguaje corporal (Mosquera, 2013). El autor concluye, diciendo que la música interactúa con el cuerpo entre dos conversaciones diferentes: “emociones percibidas y emociones sentidas” (p. 36). La primera es un diálogo cognitivo que permite detectar la intención, pero no necesariamente siente la emoción de la música y la segunda es un diálogo emotivo que son emociones experimentadas que la música puede llegar a causar (p. 36). Por esta razón, se deduce que no todos los oyentes pueden experimentar un diálogo de la emoción y explorar los procesos sensitivos identificados. En conclusión, la música tiene la acción de provocar

---

<sup>3</sup> La frecuencia de energía es el número de ondas que ocurren en la electricidad en un segundo y se mide en hercios (Hz). Por ejemplo, una corriente de red con una frecuencia de 50 Hz se repite 50 veces por segundo (Open IA, 2024).

estados emocionales de acuerdo a la apreciación que la persona le represente. Entonces, como indica Mosquera (2013), se comprende que el “cuerpo” es un sistema inteligente que interactúa en una relación conjunta entre un órgano y otro (p. 36).

Por último, recientes investigaciones interdisciplinarias conformadas por corrientes como el existencialismo, el empirismo, el racionalismo y la musicología, desarrollaron en conjunto el estudio de “la cognición musical corporeizada”. Jane Davidson (2001, como se citó en Shifres, 2007, p. 3), quien se considera uno de los pioneros del tema, sugiere que este concepto consiste en examinar la estructura musical en relación con los movimientos del cuerpo, para analizar el fenómeno de la “significación musical” emergente. Esto quiere decir, analizar la interacción de los procesos cognitivos, emociones y movimiento en conjunto, dialogando con la música para componer un significado musical (Shifres, 2007). Esto es causado por las neuronas espejos.

Según Valenti (2006), son las células nerviosas cerebrales que aprenden imitando al mundo que percibimos. De modo que, cuando percibimos música no solo la contemplamos con el oído, sino, con toda nuestra receptividad sensitiva humana. Por ello, Shifres (2007, p. 6) añade que la significación musical se caracteriza por la experiencia de la “intersubjetividad” del sujeto. Es decir, la ejecución musical se compone en función a las acciones percibidas de todos los involucrados en el entorno en dicha trama y, por ende, es la propia interacción la que configura los contenidos que circulan entre ellos. Entonces, se concluye que no puede existir música sin movimiento porque no existe comunicación sin cuerpo ni movimiento. Si el movimiento se ve impedido, es la propia comunicación la que se ve resentida. El gesto, desde este punto de vista, no es un medio que conlleva significados, sino “un impulso que activa nuestra propia experiencia corporal” (Shifres, 2007, p. 7). En conclusión, el modelo desarrollado por Trevarthen (2000) sostiene que las bases de la musicalidad humana se forman a partir de la “mímesis gestual y la expresión de propósitos e

imágenes de la conciencia, que son regulados y que regulan, a su vez, a los procesos dinámicos emocionales” (como se citó en Martínez & Epele, 2012, p. 68).

Para finalizar, Patricia Stokoe (1993, p. 442) sostiene que la expresión de la danza se realiza por la actividad de la “sensopercepción”, es decir, a través del desarrollo de la percepción somática de los cinco sentidos corporales activos, para luego ser llevados al proceso cognitivo del individuo y poder interactuar con el entorno. En otras palabras, desarrollar la sensibilidad propioceptiva.

Entonces aparece un cuerpo integrado con todas sus áreas de percepción cognitiva: sensitiva, psíquica, social y motriz (Stokoe, 1993, p. 439). Para ello, se necesita concientizar con cada una de ellas de manera simultánea para poder interactuar con el entorno.

En conclusión, el estudio de las ciencias cognitivas corporizadas demuestra que los procesos cognitivos se realizan mediante la percepción de los sentidos del cuerpo con el entorno. Es decir, mediante una sensopercepción<sup>4</sup>, que implica ser receptivos al entorno que estimula los sentidos sensoriales en tiempo simultáneo para generar la percepción cognitiva en el movimiento.

Por esta razón, se considera que la presencia escénica es poner atención por un lado al entorno y al contexto de donde se encuentra inmersa la experiencia, y por otro, al estado emocional del bailarín en el proceso de creación, para generar la aptitud y el estado necesario que se requiere en el escenario para vivir una experiencia grata.

### **¿Qué es la danza?**

El término danza, se comprende como una expresión del movimiento del cuerpo, generalmente al ritmo de una melodía musical (Pirela, 2024). Además, se considera como una forma de interacción social y de entretenimiento. Ante lo expuesto, para esta tesis la danza

---

<sup>4</sup> La sensopercepción es el proceso por el cual el cerebro capta, procesa e interpreta estímulos externos mediante los sentidos. Es la base del conocimiento del mundo y el primer proceso cognitivo en la adquisición de conocimiento (Open IA, 2024).

será reflexionada como un fenómeno de comunicación y expresión social para relacionarse en armonía con el entorno.



## **Capítulo 1. Construcción de la metodología lúdica *Arlequín***

Este primer capítulo, se enfoca en compartir cómo se construyó la metodología lúdica *Arlequín*, para su aplicación en un laboratorio práctico con cuatro bailarinas y reconocer las herramientas que pueden contribuir al desarrollo de la presencia escénica en el campo de la danza.

Como primer tema, se explican los elementos que forman parte de la metodología lúdica, que propone investigar de forma conjunta los aportes de otros campos interdisciplinarios. Así mismo, se comparte el significado simbólico de por qué se decide llamar a esta propuesta *Arlequín*. En segundo lugar, se presenta un modelo propuesto por Shanon y Weaver (1948), dónde exponen ocho elementos que explican el proceso de la comunicación, mismos que se utilizan en este estudio para identificar en conjunto las funciones de cada elemento interactuando en la presencia escénica de la danza.

### **1.1. Metodología lúdica *Arlequín***

Para comprender mejor esta propuesta comenzaré desglosando el vocablo metodología desde el punto de vista de la pedagogía, que refiere al conjunto de estrategias, procedimientos, acciones organizadas y planificadas por parte de quien guía un proceso de aprendizaje o de investigación, con la finalidad de posibilitar la reflexión y el aprendizaje de los participantes, así como, el logro de los objetivos planteados (Universidad Europea, 2023, párr. 2). El término lúdica deriva, lo lúdico también puede ser considerado como algo pedagógico o educativo. Los juegos estimulan diversas habilidades en los participantes, tanto físicas como psicológicas. Por eso desarrollar una actividad lúdica resulta enriquecedor por múltiples motivos (Yagüe, 2018).

Se llama método lúdico al plan estratégico que se aplica en el ámbito de la educación para que los estudiantes aprendan en el marco de una convivencia en armonía. De este modo se busca que el proceso de aprendizaje se facilite a través de juegos que incluyan contenidos

curriculares. Por lo tanto, una investigación lúdica, implicaría generar un aprendizaje encarnado del individuo donde el cuerpo y la mente trabajan de manera conjunta a partir de experiencias desde el juego.

Por esta razón, se considera una metodología lúdica interdisciplinaria, que Antunes (2006) la define como un programa de intervención para estimular las inteligencias múltiples que mejora los resultados de la inteligencia verbal, la inteligencia lógica matemática y la inteligencia espacial.

Por lo tanto, la construcción de la metodología lúdica *Arlequín* es la recopilación de la información práctica-experimental para relacionarla a la reflexión teórica desde múltiples disciplinas, con el propósito de comparar distintos ángulos del estudio sobre el mismo objeto para examinar una investigación práctica más completa.

En otras palabras, para esta tesis, fue indispensable construir la metodología desde el reconocimiento de la experiencia personal, aunada a la recopilación de otros estudios interdisciplinarios para complementar conocimientos compuestos en relación al mismo objeto de estudio. Así pues, el objetivo de proponer la metodología lúdica *Arlequín*, parte de integrar estudios de otras disciplinas para poder sustentar la presente investigación desde una mirada panorámica y externa de la danza.

## **1.2. ¿Por qué *Arlequín*?**

En lo personal, el arlequín representa la mentalidad auténtica de una persona que explora la visión del mundo desde infinitas posibilidades que no se limitan a una sola idea, sino, que se comparten ideas como posibles fragmentos que son parte de una realidad más grande que se encuentra existiendo entre todos. Es decir, una mente lúdica que genera un pensamiento más integrado con el mundo, dónde se permite innovar con los aportes de otros conocimientos encontrados en otras mentes para integrar ideas y conectar pensamientos y

emociones como uno solo, permitiendo así, desarrollar en conjunto una visión completa para vincularnos con el entorno y abrir nuevos panoramas.

Por otra parte, la imagen del arlequín expresa una paradoja sobre el pensamiento de la sociedad que divide el conocimiento de la materia y de la emoción. En efecto, para generar conocimiento, el *Arlequín* propone investigar desde las inteligencias múltiples de la conciencia, donde se generan nuevas visiones de manera conjunta para relacionarse con el entorno. Así, expresa esa mentalidad lúdica que se origina como antítesis sobre la mentalidad dividida de la realidad social, que suprimen el pensamiento y la identidad creativa del individuo, donde se caracteriza por interactuar con la sociedad a través del juego y la danza para expresar libremente su creatividad, emociones, pensamientos y acciones que vayan sujetos con la reflexión.

### **1.3. Modelo de la comunicación de Shannon y Weaver**

A través de una profunda investigación teórica y práctica se escogió implementar este modelo que se caracteriza por estudiar el proceso de diálogos y es el fenómeno más parecido para representar la presencia escénica en la danza, porque con base en la experiencia personal me parece que esto orienta a bailarín identificar quienes son los receptores y cómo funciona el canal de la comunicación eficaz para la interacción en la danza.

En las investigaciones recientes sobre la comunicación se ha demostrado que la palabra solo transmite un 7% de la información que se comunica, un 38% se transmite por el tono de voz y el 55% de la comunicación se deriva de la filosofía o lenguaje corporal (Editorial Escuela Española, 1993, p. 573). A continuación, se hace una descripción de los ocho elementos de la comunicación (Padilha, 2023) para conocer sus funciones principales de cada una de ellas y de esta manera, relacionarlos más adelante con los elementos identificados en la Danza para explicar el proceso de la presencia escénica y de esta manera,

conocer el fenómeno de la presencia escénica y reconocer los elementos que la conforman para transmitir la información comunicativa desde la danza contemporánea.

- 1- **Emisor:** Tiene la función de emitir la información codificada de manera simbólica que se realiza a través del lenguaje verbal o no verbal, que expresa sensaciones, actitudes y estados de ánimo. Por otro lado, el emisor es un sujeto relativo porque puede asumir el papel de receptor y de manera viceversa.
- 2- **Mensaje:** Es el diálogo literal que existe con el emisor y receptor, es decir, es el fenómeno a descifrar, a partir de su interpretación, un significado.
- 3- **Receptor:** Se refiere a un sujeto receptor o en plural que reciben la información interpretada de manera voluntaria o involuntaria emitida por el emisor. La cual se utiliza un sistema de símbolos que contiene significantes y significados para ser interpretados a través de las sensaciones y los sentidos humanos.
- 4- **Canal:** Es el medio a través del cual viaja el mensaje, pasando de un lugar a otro. “A la práctica, entre los canales más frecuentes que forman parte de la cotidianidad de este elemento de la comunicación son el aire, el papel, los correos electrónicos, los sistemas de telefonía, y las ondas de luz emitidas por pantallas. En ocasiones, pueden darse dos o más canales a la vez.
- 5- **Contexto:** Es el entorno espacio-temporal en el que tiene lugar la comunicación. Y es que no hay que olvidar que el dónde y el cuándo influyen mucho tanto en la emisión del mensaje como en su recepción e interpretación. Alrededor de los sujetos que se comunican, siempre hay un entorno más general que condiciona todo el proceso.
- 6- **Ruido:** El ruido es literalmente cualquier fenómeno que interfiera con el proceso comunicativo y modifique el mensaje en alguno de sus aspectos. De

forma que existen maneras muy variadas por las que un mensaje se puede ver alterado: tanto físicos (fallos electrónicos en la captación de señales, material de la pared que mantiene separados al emisor y al receptor) como simbólicos (errores al teclear, errores en el reconocimiento de palabras de un software, etc.).

- 7- **Código:** Es el conjunto estructurado de normas y signos que posibilitan expresar y emitir mensajes complejos. Por eso, está asociado a la capacidad de utilizar el lenguaje, o al menos un tipo de lenguaje algo menos desarrollado que el de los seres humanos adultos. Existen diferentes sistemas de códigos, y pueden ser aplicados en el habla o en la escritura.
- 8- **Retroalimentación:** Es la respuesta que da el receptor al haber interpretado el mensaje mandado por el emisor. Por ello, puede ser considerado también otro de los elementos de la comunicación: el mensaje dado como emisor, dado que puede ser visto como aquello que se dice para iniciar otro proceso comunicativo (Editorial Escuela Española, 1993, p. 573).

**Figura 1**

*Elementos de la comunicación diseño de Shannon y Weaver (1948)*



#### 1.4. Identificando los ocho elementos que intervienen en la presencia escénica en la danza

En el presente estudio se investiga a través de la metodología lúdica *Arlequín* los recursos de los ocho elementos de la comunicación para examinar cómo funcionan con los componentes que intervienen en el fenómeno de la presencia escénica en el campo de la danza.

A continuación, en el siguiente gráfico se presentan ocho componentes identificados desde la experiencia personal en la Danza Contemporánea, para poder explicar el fenómeno de la presencia escénica.

**Figura 2**

*Elementos de la comunicación de la presencia escénica en la danza*



De acuerdo a los elementos desarrollados, se comprende que el bailarín, que es el emisor activo, genera la presencia escénica en la danza, y se encuentra en constante relación con todos estos elementos para transmitir la información en la danza y, a la vez, se encuentra en constante receptividad para interactuar simultáneamente con el entorno durante el acto de danzar.

En esta imagen se propone que estos elementos coexisten en simultáneo y que la participación de cada uno de ellos permite el desarrollo de la presencia escénica. Es decir, cada componente cumple un papel importante.

Por otro lado, se reconoce que estos tres elementos: bailarín, público y entorno, son emisores y, a la vez, receptores que funcionan como un efecto positivo o negativo según el enfoque y utilización que se les dé en la danza. Esto se refiere a que, la manera cómo interactúan entre los tres, son sujetos potenciales para enfatizar el mensaje transmitido a través de la danza, o de lo contrario, se pueden presentar como una interrupción que lleve a disolver la presencia escénica del bailarín.

Entonces, se puede decir para finalizar, que la suma de las tres entidades: bailarín, público y entorno, deben estar habitando en armonía para que se genere el fenómeno de la presencia escénica. Por ello, a partir de esta reflexión fue importante identificar las interrupciones psico-físicas y corporales que pueden bloquear el proceso y el acto de estar en escena de manera óptima. A modo de ejemplo sería: bailar con dolor de barriga o que el danzante en movimiento detecte un ruido técnico de sonido en toda la obra de danza, entre otros ejemplos.

## **Capítulo 2. Reconociendo la presencia escénica en el bailarín**

En el capítulo anterior, se vio que la manera cómo interactúan el bailarín, el público y el entorno, facilitan o dificultan el mensaje transmitido a través de la danza, y, por tanto, la presencia escénica del bailarín. Sin embargo, para ir más a fondo sobre el proceso de tener una experiencia en armonía en el acto de bailar, se adhiere a esta investigación, otro aspecto que se conoce como la cognición corporizada del bailarín, dónde se toma en cuenta las dimensiones de la conciencia involucrados durante este proceso escénico de la danza: la psique, el cuerpo y el entorno.

Para comprender mejor lo anterior, se inicia examinando recopilaciones sobre la investigación del fenómeno de la presencia escénica del artista, que provienen del estudio de la danza en el área de la técnica somática y de la expresión corporal en la danza.

En segundo lugar, plantea el término de la cognición corporizada del bailarín, que expone la existencia de las tres dimensiones de la conciencia: la psique, el cuerpo y el entorno. Lo anterior para entender el estudio de la presencia escénica en la danza.

Por último, se presenta a través de un gráfico las tres dimensiones de la conciencia, para identificar visualmente el proceso para desarrollar la presencia escénica del bailarín. Al final, se reflexiona, a modo de comentario, sobre el estudio de la cognición corporizada.

### **2.1. ¿Qué es la presencia escénica del bailarín?**

Al hacer el estudio de tesis, se comprende que la presencia escénica se presenta como la construcción técnica corporal del artista para entrar a un modo de atención absoluta para expresar el arte de la danza escénica. El fenómeno de la presencia escénica se explica a través de la investigación de la doctora Dolores Molina (2015), quien revela los siguientes resultados:

La presencia escénica requiere de una actividad física continuada encaminada a que el actor logre confianza con su cuerpo estableciendo una unidad psicofísica, trabajándose a través de diferentes parámetros técnicos.

La presencia escénica implica un comportamiento en escena basado en la absoluta concentración en lo que se está haciendo —estar en el presente—.

Mediante este comportamiento, se alcanza la forma de componer una manera de estar en el escenario y de transmitir una serie de informaciones, comunicando al espectador lo que se siente y lo que se sabe (p. 12).

Respecto a lo antes dicho, la construcción de la presencia escénica en el bailarín se basa en que el intérprete escénico desarrolle herramientas de aptitud para transmitir nuevas informaciones a través de la expresión corporal y emotiva para conectar con la audiencia. En suma, tal como explica Molina: “llevado a su máximo exponente de concentración, energía y silencio dentro de la escena” (2015, p. 140).

De modo que, se entiende que el término de presencia escénica significa un estado de conciencia al que un bailarín puede llegar, logrando poner en armonía su cuerpo, su mente con el entorno, moverse en el presente inmediato. A esto, en lo personal se le suma la parte emocional para que en conjunto resulte la alquimia del estado de conciencia escénica.

Para llegar a lo anterior, se despliegan técnicas y métodos que ayudarán al bailarín/ artista a llegar a esta actividad, una de estas se deriva de la técnica corporal que se aborda a continuación.

### Figura 3

*Expresión corporal en danza del videoclip "Chandelier" de Sia*



#### 2.2. ¿Qué es técnica somática?

La técnica corporal se refiere a la construcción de una serie de mecanismos que ajustan al cuerpo, como principal instrumento del individuo para desarrollar la expresión corporal. Por otro lado, Marcel Mauss (1934), investigador en Educación corporal, sostiene que el entrenamiento técnico corporal es, en general, a la unidad bio-psico-socio-cultural del ser humano. Es decir, se presenta un debate sobre el pensamiento tradicional de considerar al cuerpo como un organismo biológico físico separado del contexto sociocultural del sujeto. De manera que, el autor destaca especialmente su enseñanza de que "no hay interfase entre el cuerpo y la subjetividad o el cuerpo y la sociedad" (como se citó en Mora, 2008, párr. 25).

Para comprender mejor esta idea, a modo de ejemplo, existen estudios paralelos sobre la técnica corporal desarrollados en el campo de la danza y del teatro, que identifican la

relación de un cuerpo unificado con la esencia del sujeto, situación que lleva a comprender que, para hablar de cuerpo, no solo se toma en cuenta lo físico.

Otra propuesta es la técnica de Patricia Stokoe (1993), pionera en la fundación de la expresión de la danza corporal en Argentina, quien expone la técnica de la “sensopercepción” en relación con la participación del cuerpo y el entorno; y, el cuerpo y cuerpo, en la danza.

#### **Figura 4**

*Técnica somática corporal en danza contemporánea*



#### **2.2.1. Técnica de Patricia Stokoe: sensopercepción**

A diferencia de la técnica somática, Patricia Stokoe ejemplifica la técnica de la “sensopercepción” para analizar el fenómeno reproducido en la activación de la conciencia extrasensorial de la expresión de la danza. Esta técnica implica entrenar el aparato sensorial de los órganos “exteroceptivos, intro perceptivos y propioceptivos” del sujeto (Cena, 2015). Es decir, la técnica de un trabajo corporal incorporando al sujeto bailarín con las tres dimensiones de la conciencia. A continuación, de manera breve se ejemplifica el desarrollo de cada una de ellas:

**2.2.1.1. Propioceptivos.** Garantizan la información necesaria sobre la situación del cuerpo en el espacio y la postura del aparato motriz sustentador, asegurando la regulación de

nuestros movimientos. Ejemplo: esqueleto, la piel, la respiración, volumen muscular, etc. (Cena, 2015, p. 4).

**2.2.1.2. Intro perceptivos.** Señalizan el estado de los procesos internos del organismo y hacen llegar al cerebro los estímulos perceptivos de los órganos. Ejemplo: paredes del estómago y el intestino, del corazón y del sistema sanguíneo, así como de otros aparatos viscerales (Cena, 2015, p. 3). Así también, son conscientes de las sensaciones de ánimo y la afinidad con los estados emocionales. Ejemplo: estrés, alegría, tristeza y más (Cena, 2015, p. 3).

**2.2.1.3. Exteroceptivos.** Es la información recibida por el entorno exterior que está interactuando en relación con el ser humano. En otras palabras, “constituye al grupo fundamental de sensaciones que une al ser humano con el medio circundante” a través de los cinco sentidos del hombre para reconocer el entorno. Ejemplo: el peso, la gravedad, el piso, las estructuras de objetos físicos, aromas, y más (Cena, 2015, p. 3).

De acuerdo con lo anterior, se expone una técnica de la expresión de la danza, donde sostiene que la sensopercepción es el reconocimiento de las tres dimensiones que habitan en la conciencia del bailarín para desarrollar la percepción: intro perceptiva, extra perceptiva y propioceptiva. La cual, explica que la danza es la percepción de la conciencia habitada en el movimiento y, por tanto, el bailarín tiene la capacidad de “apropiar” su cuerpo en movimiento.

Tal como lo cita Cena (2015), Stokoe señala que la expresión corporal tiene como objetivo “el conocimiento más profundo de sí mismo y el comienzo de nuestra técnica corporal” (p. 1).

Entonces de manera general, se comprende que la técnica de la sensopercepción se encuentra sujeta por la atención incorporada de las tres conciencias del sujeto: cuerpo, cerebro y entorno. Es decir, la incorporación del sujeto bailarín en la danza. La cual, en el

siguiente fragmento se explicará el estudio de la cognición corporizada, que será esencial para que el bailarín desarrolle estas tres conciencias y lograr la presencia escénica en la danza.

**Figura 5**

*Técnica de la sensopercepción en la danza: con los cinco sentidos del cuerpo*



### **2.3. Descubriendo la cognición corporizada**

El término “corporizar” implica que se integra la percepción de la mente, cuerpo y en conjunto con el entorno como parte del proceso cognitivo. Es decir, el cuerpo, al igual que la mente y el entorno son agentes activos que perciben nueva información y aprenden afectando así mismo con el otro para generar el proceso cognitivo (Bravo et al., 2021). En otras palabras, la cognición corporizada implica que el sujeto debe incorporar el cuerpo y la mente con el entorno en simultáneo para generar una conciencia cognitiva.

Tal como expone el autor: “La cognición corporizada considera que la conciencia humana posee raíces profundas en el procesamiento sensoriomotor, en la manera en que nuestros cuerpos, en interacción con el entorno, generan significados, pensamientos y sentimientos (Johnson, 2014, citado en Bravo et al., 2021, párr. 3).

Por tanto, se considera que el entorno y el cuerpo, también, son agentes que ejecutan procesos cognitivos para desarrollar la percepción del sujeto.

En efecto, son investigaciones avanzadas presentadas como una propuesta teórica que refuta la definición de los procesos cognitivos sobre “la mente centralizada” o la filosofía del dualismo. Por el contrario, la cognición corporizada refuerza la idea de que la conciencia es colectiva. Es decir, se expande a una filosofía de conciencia enjambre.

### ***2.3.1. Las tres dimensiones de la cognición corporizada***

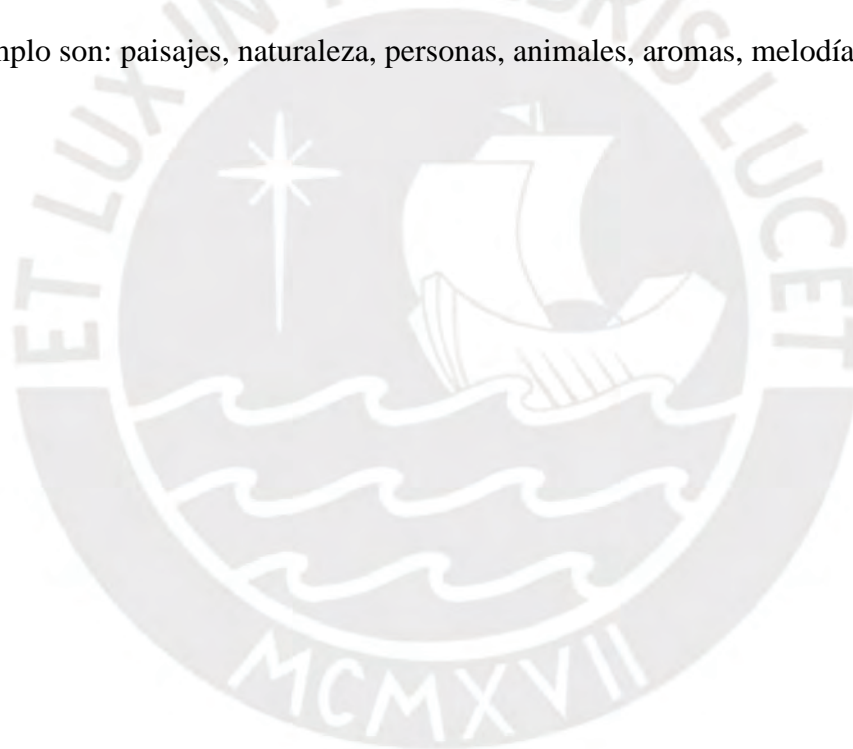
A continuación, para entender este tema, se desglosa por separado el funcionamiento de las tres dimensiones de la conciencia corporizada: piqué- cuerpo y entorno, que implica reconocer las conciencias que participan en la atención del sujeto para relacionarse con otros y recibir diferentes percepciones de aprendizaje de la conciencia.

**2.3.1.1. Psique: cerebro.** Esta conciencia se analiza a través de los estímulos recibidos desde la mente para ser llevado al cuerpo. Es decir, la interacción de la mente y cuerpo donde se experimenta la propio-percepción interna del sujeto para inspeccionar las atenciones emocionales, pensamientos, sentimientos, juicio, estado de ánimo, etc., relacionados a la psique (Shifres, 2007). A modo de comentario, estudios sobre la psique todavía se encuentran en desconocimiento, ya que, hoy en día las disciplinas siguen explorando los estudios para incrementar información más determinada.

**2.3.1.2. Cuerpo: sentidos sensoriales.** El agente corporal implica percibir las sensaciones internas del cuerpo, como, por ejemplo: músculos, órganos, huesos, sistema digestivo, etc. (Cena, 2015). Es decir, examinar de diferentes ángulos el organismo corporal. En relación a lo anterior, se comprende que este agente consiste en hacer una reflexión sobre la percepción corporal del sujeto y, en suma, en relación al estudio del funcionamiento del cuerpo. En síntesis, este agente examina los elementos que participan en la estructura corporal y las funciones de cada organismo del cuerpo. En efecto, consiste en hacer una

reflexión sobre la percepción corporal del sujeto y, en suma, en relación al reconocimiento de otros cuerpos.

**2.3.1.3. Entorno: ambiente grupal.** Por otro lado, se encuentra la conciencia del entorno, donde se analiza la percepción de manera grupal de todos los seres y cosas habitadas en el tiempo y espacio. Es decir, implica percibir con la suma de la conciencia del cerebro y los sentidos del cuerpo para relacionarse con el entorno (Cena, 2015). De ese modo, esta conciencia se activa haciendo uso de las tres conciencias: cuerpo, cerebro y entorno para desarrollar una conciencia de percepción extrasensorial, donde se perciba de manera panorámica, en conjunta, con todos los elementos que están interactuando con el sujeto. A modo de ejemplo son: paisajes, naturaleza, personas, animales, aromas, melodía musical, etc.



**Figura 6**

*Agentes de la percepción cognitiva*



CUERPO

CEREBRO



### **Capítulo 3. Creando la técnica de cognición musical corporeizada para desarrollar la presencia escénica en la danza**

Durante el proceso teórico de esta tesis se investigó el fenómeno de la presencia escénica del bailarín en el campo de la danza a través de la cognición corporizada, dónde posteriormente, se hizo un laboratorio práctico con la participación de cuatro bailarinas de diferentes estilos de danza para desarrollar esta investigación a través de la metodología lúdica *Arlequín*, dando como resultado la técnica de la cognición musical corporeizada.

Por ello, en el tercer capítulo se expone brevemente la teoría de la cognición musical corporeizada formulada por Marc Leman (2007), para luego, desarrollar herramientas complementarias con el estudio de la rueda de las emociones por Robert Plutchik (1980, como se citó en Salovey & Mayer, 1989) y la frecuencia vibracional de la conciencia por Dr. Hawkins (2002, como se citó en Yo Soy, 2023) para desarrollar la elaboración de la técnica musical corporeizada y evaluar la presencia escénica en el bailarín.

#### **3.1. Teoría de la cognición musical corporeizada**

La cognición musical corporeizada (*embodied music cognition*), es un reciente estudio teórico analizado por el Doctor Marc Leman (2007), investigador en Musicología Sistemática en la Universidad de Gante de Bélgica. El estudio consiste en que, cuando el sujeto interactúa directamente con la frecuencia musical (energía sónica), se genera una interpretación de la “significación musical” interactuando con el cuerpo en movimiento (energía física), donde se presenta la teoría de la comunicación musical, desarrollada a través de la cognición corporizada: “mente, cuerpo y materia” (Velazquez, 2011).

Dando como resultado, la evidencia de la “percepción-acción”, o también llamado, “sensorio-motor”, que es la energía física del movimiento del sujeto interactuando con la energía sonora musical para generar expresiones comportamentales del sujeto explorados a través de la significación musical (Velazquez, 2011). En otras palabras, implica el estudio de

concentrarse en el cuerpo del propio agente. La cual, genera la resonancia “comportamental”, desarrollada en la energía física corporal a través de la energía sónica. Es decir, a través de esa exploración se desencadena resultados progresivos para el sujeto como por ejemplo de origina un sentimiento de “auto-recompensa” y, posterior a ello, se beneficia para la auto-identidad, y luego, para las relaciones interpersonales y, como resultado, se modifica el estado de ánimo (Velazquez, 2011).

Por ello, a continuación, para entender en qué consiste la comunicación musical en acción; en el siguiente fragmento se explica la significación musical que participa en la cognición musical corporeizada desarrollada dentro del sujeto.

**Figura 7**

*Experiencia sónica en la percepción cognitiva.*



**3.1.1. La significación musical**

A través de la exploración musical incorporada por el sujeto en movimiento aparece la significación musical, que refiere a la experiencia “intersubjetiva” de experimentación de la energía sónica. Es decir, a la interpretación de una idea musical en relación a las experiencias del propio individuo. No obstante, también, esta puede ser compartida de manera colectiva cuando se utilizan representaciones visuales que refuercen el mensaje entendido (estimulaciones de la materia en movimiento) (Shifres, 2007).

De modo que, el autor identifica que existen dos elementos que participan en la comunicación musical para interpretar el significado musical, que son: la energía sónica y

audiovisual o la experiencia con el entorno. También puede suceder a través de la interacción con el entorno en movimiento.

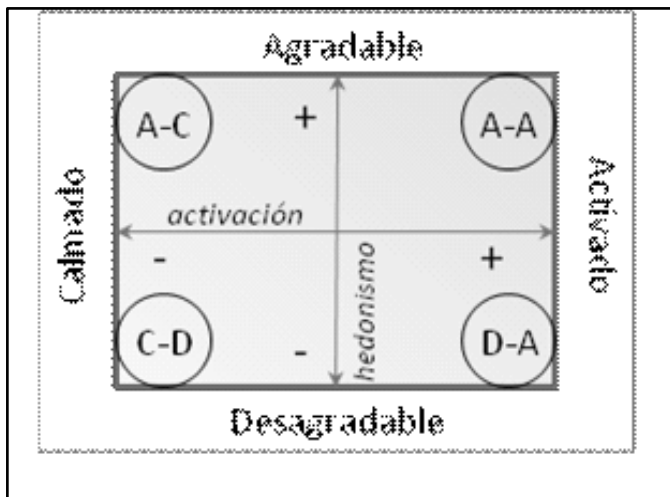
**3.1.1.1. Energía sónica: cerebro y música.** La experiencia de la significación musical surge por medio de la energía sónica, donde se expone la importancia de unir la frecuencia sónica con los estados anímicos del sujeto en movimiento para generar los estados afectivos. Es decir, se comprende que existen ciertos tipos de energías sónicas que según las secuencias de la frecuencia musical emitidas varían para estimular en simultáneo con la frecuencia de un grupo de emociones en específico (Frederic, 2008, citado en De Rueda et al., 2013, p. 144).

Tal como citan Flores-Gutiérrez y Díaz (2009, p. 23):

Para expresar alegría se usaba el modo mayor, la consonancia, el registro agudo y el tiempo rápido (allegro). Para representar la tristeza, el modo menor, la disonancia, el registro grave y el tiempo lento (largo o adagio). Esta compleja expresión sonora parece ser una de las formas más antiguas, prevalentes y universales de comunicación humana (Dissanayake 1999; Baumgartner, Lutz, Schmidt & Jäncke 2006; Huron 2001; Fukui 2001)

**Figura 8**

*Niveles de activación y polaridad de los estados emocionales y afectos.*



**3.1.1.2. Energía física: materia y entorno.** Por otro lado, la significación musical también puede suceder a través del cuerpo en movimiento interactuando con el entorno. Es decir, la experiencia de la energía sónica interactúa en conjunto con la energía física de la materia en movimiento para hacer el significado musical por medio de las representaciones visuales del cuerpo en acción. Esto es posible a través de la explicación de las neuronas espejo: “éstas se caracterizan por activar las mismas representaciones internas (*matching*) en la observación y en la ejecución de intenciones motoras, sensaciones y emociones” (OpenAI, 2024).

En efecto, lo que quiere decir el autor es que la interacción del sujeto con la materia en movimiento actúa como estímulos para interpretar el significado musical, donde se complementa con la información a través de la representación visual del movimiento de la materia o, también, este funciona como un agente para componer en conjunto con la energía sónica.

Por lo tanto, se comprende que elegir una melodía musical no sería de manera aleatoria, ya que cada nivel de frecuencia sonora genera un grado vibratorio que repercute en nuestros modos de percepción, pensamiento, emoción y estado de ánimo. Por el contrario, es

importante elegir minuciosamente una melodía que se encuentre acorde con el ambiente para que se pueda desarrollar una actitud adecuada frente a una situación específica (De Rueda et al., 2013).

Asimismo, se sostiene que, según el tipo de frecuencia musical elegida en el movimiento, este genera una intencionalidad conductual diferente al sujeto. Tal como lo expone Marc Leman:

La música es entendida como un objeto intencional, que codifica acciones intencionales en formas sonoras en movimiento (patrones de energía física). En base a esto y a las nociones de empatía motora y emocional, se ha sugerido que los sujetos tienden a comportarse con la música del mismo modo en que tienden a comportarse con otros sujetos, es decir, atribuyendo intencionalidad (como se citó en Velazquez, 2011, p. 273).

Por consiguiente, se considera que las formas sonoras en movimiento tienen un impacto directo en la fisiología humana. La cual, a través de ella se desarrollan articulaciones corporales (gestos) realizadas a través de la resonancia corporal (Coccia, 2015).

**Figura 9**

*Cognición musical corporeizada en la canción “Crystallize” de Lindsey Stirling*



## **3.2. Herramientas de análisis para evaluar la presencia escénica en la danza**

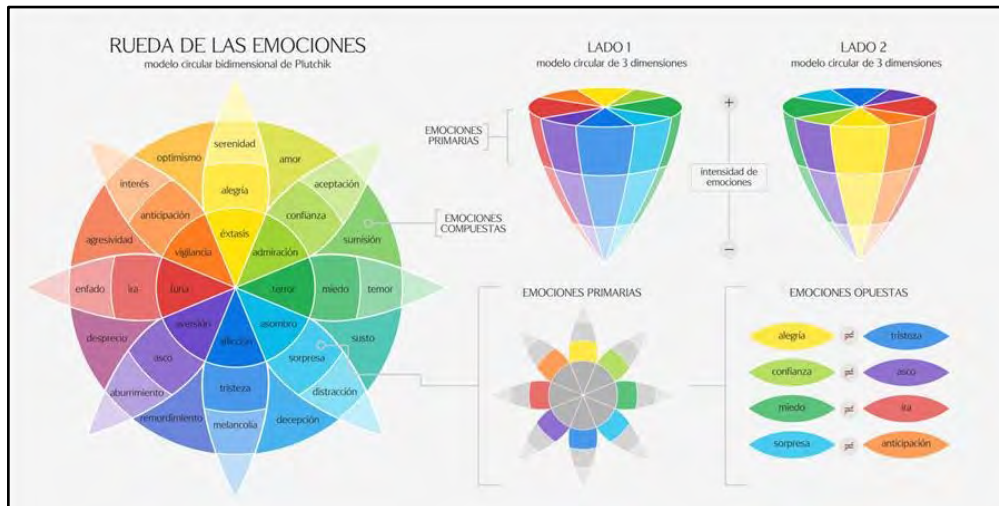
De acuerdo con la investigación sobre la activación de la cognición corporeizada se pusieron en práctica el estudio de dos herramientas experimentales que servirían para comprender el desarrollo de la presencia escénica de los bailarines en la danza. Primero se presentará la rueda de las emociones desarrollada por Robert Plutchik (1980, como se citó en Salovey & Mayer, 1989), especialista en psicología de la inteligencia emocional, donde el objetivo será reconocer la conciencia emocional del bailarín e identificarlas en el cuerpo en movimiento dancístico. Segundo, se aplicará como herramienta fundamental el estudio de la frecuencia emocional de la conciencia expuesto por el Dr. Hawkins (2002, como se citó en Yo Soy, 2023), donde el objetivo será medir la vibración de las emociones que varían en una actitud de conciencia positiva o negativa de la presencia escénica para la expresión en la acción dancística. Por último, se presenta como una herramienta complementaria la figura del eneagrama estudiado por Don Richard Riso (2017, como se citó en Pérez, 2019). El eneagrama proviene de origen antiguo aproximadamente en 2500 a.C. desarrolladas por disciplinas esotéricas y ocultas que tiene como objetivo identificar los rasgos de los nueve tipos de personalidades que desarrolla el ser humano. Esta herramienta tiene como propósito ser autoconsciente de la psique del bailarín para estudiar la percepción cognitiva en la presencia escénica.

### **3.2.1. Rueda de las emociones**

En la Figura 10 se expone el estudio de la conciencia emocional de un ser humano para gestionar el rango de intensidad de las emociones que se encuentra clasificado por tres niveles de conciencia emocional: emociones primarias, emociones compuestas secundarias y emociones compuestas terciarias. Así también, se reconoce que las emociones se clasifican por las cargas de polaridades opuestas como positivas y negativas según el ánimo o actitud de la persona.

**Figura 10**

*Modelo bidimensional de las emociones*



Nota. Tomado de *Rueda de las emociones*. [https://www.cuerpomente.com/psicologia/rueda-emociones-que-es-como-usarla\\_11226](https://www.cuerpomente.com/psicologia/rueda-emociones-que-es-como-usarla_11226)

**Figura 11**

*Rueda de las emociones*



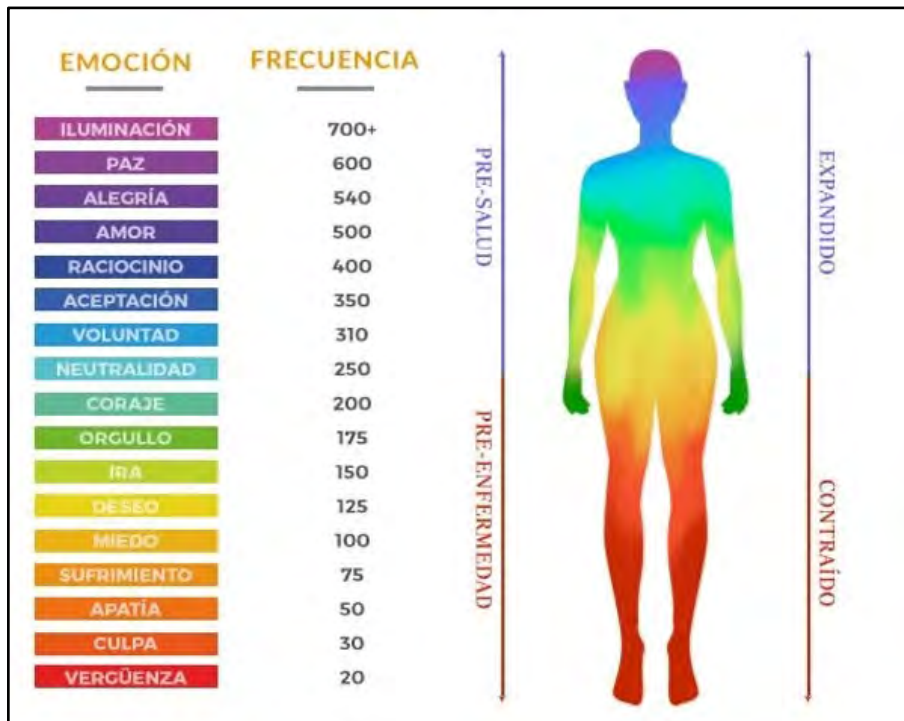
### 3.2.2. Frecuencia vibracional de las emociones

Según el estudio de la frecuencia vibracional de la conciencia humana se revela que la conciencia puede ser medida según la carga energética emocional que oscila entre: 1 a 1000 Hertz. No obstante, a mayor escala de intensidad se considera conciencia dotada y a menor

frecuencia de energía emocional se considera baja conciencia. Asimismo, un dato curioso es que el ser humano promedio vibra en una frecuencia por debajo de los 300 Hertz que equivale a la conciencia de neutralidad a miedo, culpa o vergüenza.

**Figura 12**

*Escala de la Conciencia elaborada por David Hawkins*



*Nota.* Tomado de *Investigación acerca de los niveles de la conciencia humana por David Hawkins de Yo Soy*, 2023. [https://www.youtube.com/watch?v=DfkFQSnAUo&ab\\_channel=YoSoy](https://www.youtube.com/watch?v=DfkFQSnAUo&ab_channel=YoSoy)

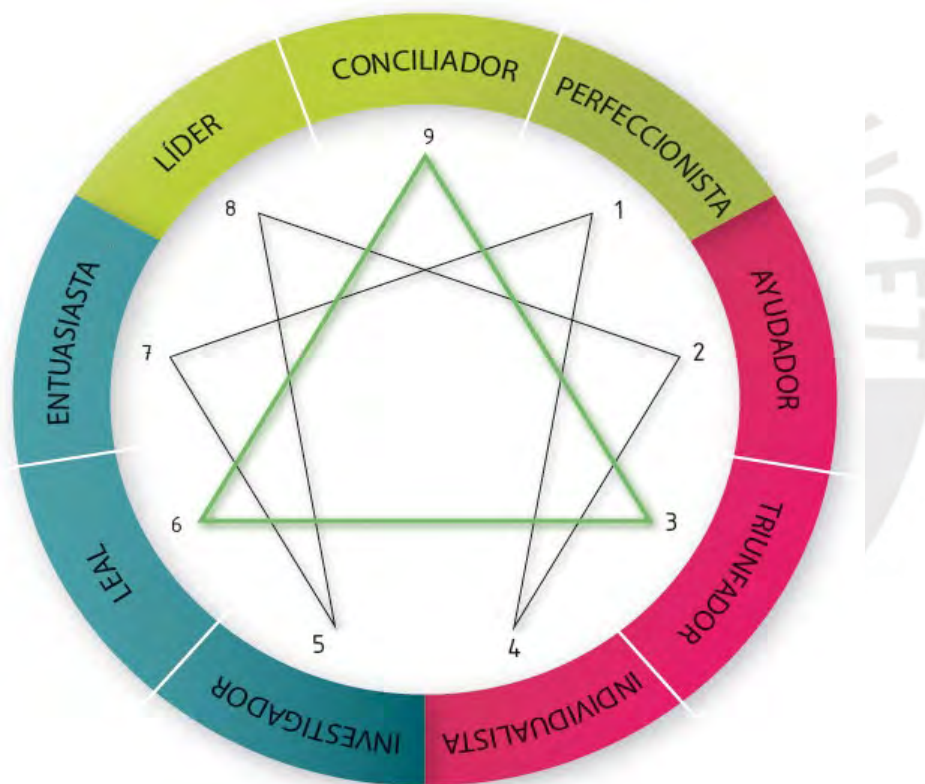
Lo anteriormente expuesto, tanto en el capítulo 1 como en este último, sirve para experimentar el estudio de la frecuencia vibracional de la conciencia del bailarín relacionado con las variantes de la significación musical propuesta para analizar la frecuencia de la conciencia emocional en la melodía musical en escena y para evaluar la frecuencia emocional del bailarín en conjunto para desarrollar la presencia escénica en la danza y como afectan en la metodología *Arlequín*.

### 3.2.3. El eneagrama<sup>5</sup> de los rasgos de personalidad

El estudio del eneagrama reconoce que el ser humano tiene nueve tipos de rasgos de personalidad. La imagen del eneagrama ayuda al ser humano a ser consciente de las personalidades que habita en su vida cotidiana. Además, con el eneagrama se puede identificar qué rasgos de personalidad predominan y qué rasgos de personalidad suelen estar ausentes o carentes en el individuo (Pérez, 2019).

**Figura 13**

*Eneagrama de los rasgos de personalidad*



En efecto, con esta herramienta el objetivo será analizar la conciencia de individuo: cerebro y cuerpo en conjunto con el entorno, para estudiar el fenómeno cognición corporizada desde la danza. Así también, servirá como una herramienta para medir de manera

<sup>5</sup> Eneagrama método de autoconocimiento las 9 actitudes identificadas en el ser humano [https://www.youtube.com/watch?v=SWpHGPHIWgw&ab\\_channel=RobertoP%C3%A9rez](https://www.youtube.com/watch?v=SWpHGPHIWgw&ab_channel=RobertoP%C3%A9rez)

general la conciencia del individuo y analizar cómo por medio de la danza se puede transitar a otros tipos de personalidad para generar la presencia escénica.



## Capítulo 4. Hora de jugar en el laboratorio de danza

En este último capítulo, se relata la experiencia del laboratorio y cómo se aplicaron las herramientas de la metodología lúdica *Arlequín*. Para su mejor entendimiento del proceso, se divide en cuatro partes; se inicia con la descripción del laboratorio en general, en segundo los pasos en qué consiste la metodología lúdica *Arlequín*. En tercero se explican las seis fases de la técnica la cognición musical corporeizada aplicada en la danza y por último se comparten los aportes. Todo esto, para conocer si la propuesta de la metodología lúdica *Arlequín* ayudó en el desarrollo de la presencia escénica.

### 4.1. Descripción del laboratorio

Para el desarrollo del presente estudio se contó con la participación presencial de cuatro jóvenes con habilidades en danza y la investigadora de esta tesis. Las cuatro participantes, provenientes de diferentes formaciones y estilos de danza (ver Anexo 1).

El laboratorio se realizó de manera presencial en los espacios de la Facultad de Artes Escénicas (FARES) en el 2023. Se dividió en ocho sesiones, de dos horas cada una, donde se aplicó la metodología lúdica *Arlequín* para estudiar el fenómeno de la presencia escénica.

De manera general, cada sesión del laboratorio se dividió en cuatro fases (ver Anexo 2).

### 4.2. Pasos de la metodología lúdica *Arlequín*

A continuación, se presenta el siguiente cuadro donde se explica de manera sintetizada los pasos para aplicar la metodología lúdica *Arlequín* en el desarrollo de la presencia escénica en la danza (ver Anexo 3).

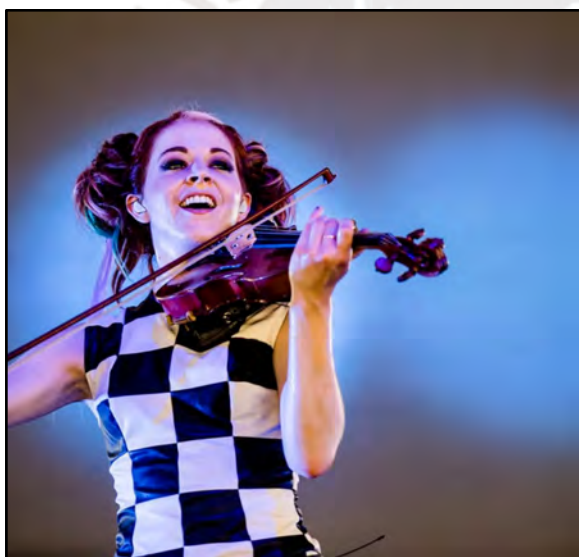
#### 4.2.1. Fases de la técnica la cognición musical corporeizada aplicada en la danza

Esto consiste en seis procesos expuestos en el siguiente cuadro y explicados cada uno de ellos más adelante (ver Anexo 4).

**4.2.1.1. Fase 1: frecuencia de música.** Para investigar la conciencia musical en el movimiento de danza, primero se experimentó con diversas melodías que tienen diferentes frecuencias con la finalidad de transitar por diferentes estados emocionales, segundo a través del estudio de la conciencia emocional y musical se escogió la melodía de Lindsey Stirling “Master Of Tides”<sup>6</sup>, debido a que conecta con la conciencia emocional superior a los 500 HZ como: amor, alegría, paz e iluminación. Según el estudio de las frecuencias de la conciencia humana se puede comparar con la frecuencia sónica emocional los resultados en base al cuadro elaborado por medio de esta investigación.

**Figura 14**

*Música de Lindsey en la canción “Master Of Tides” de Stirling*



**4.2.1.2. Fase 2: recurso audiovisual.** Luego, para desarrollar la conciencia corporizada a través de la metodología lúdica, se escogió como material audiovisual el videoclip “Love of Tired Swans”<sup>7</sup> de Dimash para interpretar el personaje de un ángel. Cabe resaltar que el audiovisual contiene significación de conciencia emocional baja; sin embargo,

<sup>6</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=MvLeizd\\_Uz0](https://www.youtube.com/watch?v=MvLeizd_Uz0)

<sup>7</sup> Dimash - Love of Tired Swans ~ Димаш Кудайберген - Любовь уставших лебедей  
[https://www.youtube.com/watch?v=92r47QSRyBI&ab\\_channel=DimashQudaibergen](https://www.youtube.com/watch?v=92r47QSRyBI&ab_channel=DimashQudaibergen)

es interesante observar el contraste de la frecuencia audiovisual con respecto al tema musical de Lindsey escogido para hacer un estudio de comparación.

**Figura 15**

*Personajes del ángel del videoclip “Love of Tired Swans” de Dimash*



**4.2.1.3. Fase 3: cognición corporizada.** Aplicando el estudio de la cognición musical corporeizada se comprende que el objetivo es poder alcanzarla misma frecuencia vibracional de la música propuesta para interactuar con las tres dimensiones de la conciencia: cuerpo, cerebro y entorno, donde el bailarín tenga que regular de manera armónica con la música para lograr la interacción colectiva con los elementos de la comunicación en la danza. Esto quiere decir, que los participantes danzarines deben tener la capacidad para transformar la percepción cognitiva y corporal según a la propuesta musical para ser llevado al entorno (cognición corporizada). De lo contrario, será improbable que el mensaje de la danza se pueda manifestar en el entorno.

En el siguiente cuadro se presenta la propuesta de la música Lindsey para ser desarrollada con el material audiovisual de Dimash utilizado para activar la conciencia corporizada en el bailarín (ver Anexo 5).

**4.2.1.4. Fase 4: código de danza.** A continuación, en el siguiente gráfico se propone que el objetivo de los participantes será demostrar desde sus diferentes estilos y formaciones en danza expresar con el cuerpo la significación musical seleccionada a través de la danza contemporánea. Es decir, elegimos un código en común en movimiento y lo relacionamos a la vez con la música seleccionada.

**4.2.1.5. Fase 5: desarrollo de emociones y pensamientos.** Después de identificar la frecuencia musical se invita a que el bailarín entre con el cuerpo a una conciencia emocional alta con las siguientes energías emocional: iluminación, paz, alegría, amor y diversión (ver Anexo 6).

Para lograr aquello, el danzante debe encarnar la imagen del ángel propuesto con ayuda de su imaginación para llevarlo a la percepción cognitiva y relacionarlo con la música para, posteriormente, expresarlo con el cuerpo (ver Anexo 7).

**Figura 16**

*Bailarinas experimentando la cognición musical corporeizada en el laboratorio de danza*



**4.2.1.6. Fase 6: presencia escénica.** Finalmente, para analizar la presencia escénica también es importante analizar sobre cómo afectan los elementos del entorno en la acción dancística del bailarín. Entre los elementos identificados están: el tamaño del espacio, textura del suelo, objetos, personas, animales, colores, vestuarios, ruidos o melodías, olores del paisaje, temperatura del ambiente, etc. Es decir, el entorno participa como un agente activo para desarrollar la presencia escénica del bailarín, tal como se identificó en la metodología lúdica *Arlequín*.

**Figura 17**

*Muestra final de las bailarinas*



#### ***4.2.2. Resultados de la presencia escénica en la muestra de danza***

Posterior al laboratorio de danza se identificó los siguientes hallazgos sobre el estudio de la presencia escénica de los participantes bailarines: primero, el estudio musical corporizado logró que en el movimiento dancístico pueda proyectar con más precisión un cuerpo con la capacidad para expresar ideas y sentimientos. Segundo, se observó que los bailarines se encontraban más flexibles para transitar su conciencia emocional y percepción con el entorno de acuerdo a la receptividad de las frecuencias musicales recibidas. Tercero, aparecía movimientos de danza desde una organización corporal más orgánica, es decir, donde la técnica corporal dejaba de ser un único recurso para generar el movimiento y

descubrir recursos propios que habitaban en su cuerpo para danzar con más libertad, autenticidad y expresar la acción dancística.

En efecto, los cuatro participantes respondieron con una actitud disponible para desarrollar las dinámicas de la cognición musical corporeizada y tomaron el ejercicio de manera muy positiva, dando los siguientes resultados (ver Anexo 8).

En general, la música de Lindsey ayudó a conectar con esas frecuencias de emociones positivas y altas que se propuso para el estudio de la presencia escénica, además un recurso adicional que fortalecía para encarnar la frecuencia requerida fue a través de la personalidad del eneagrama que caracteriza un ángel, tal como se observa en el cuadro. Por último, el ser receptivos con la conciencia musical ayudaba a los bailarines al entrenamiento de las frecuencias emocionales para regular el tránsito de la emoción y transformar la percepción de la conciencia humana para modificar al entorno durante la expresión dancística.

Por otro lado, para la muestra final se eligió un área verde en la universidad para que el contexto de los ángeles pueda tener más cercanía en relación con el entorno. Sin embargo, aun así, el ambiente no fue un ambiente tan favorable para el desarrollo de la presencia escénica en la danza, ya que, para empezar, primero se reconocieron muchas interferencias con el sentido auditivo porque estuvimos en un espacio amplio, que se sentía muy alejado de las personas, y también, de la misma música porque no se contaba con un equipo apto para alcanzar el sonido a los bailarines.

Segundo, con respecto al sentido visual afectaba los elementos que no tenían relación con lo que se estaba planteando, por ejemplo: la infraestructura de la universidad, tiendas, cielo nublado, estudiantes que se atravesaban, entre otras. A excepción del vestuario blanco que ayudaba a fortalecer la idea de pureza, inocencia y el intento de representar un ángel. Y en tercero, el sentido tacto, se identificó que los pies descalzos eran una idea positiva para

expresar la idea de libertad, pureza, pero un factor en contra era bailar en el césped, ya que limitaba a deslizar o hacer giros de bailes que expresaba la acción de volar (ver Anexo 9).

**Figura 18**

*Muestra final de la danza*



#### **4.3. Aportes en la presencia escénica en la danza**

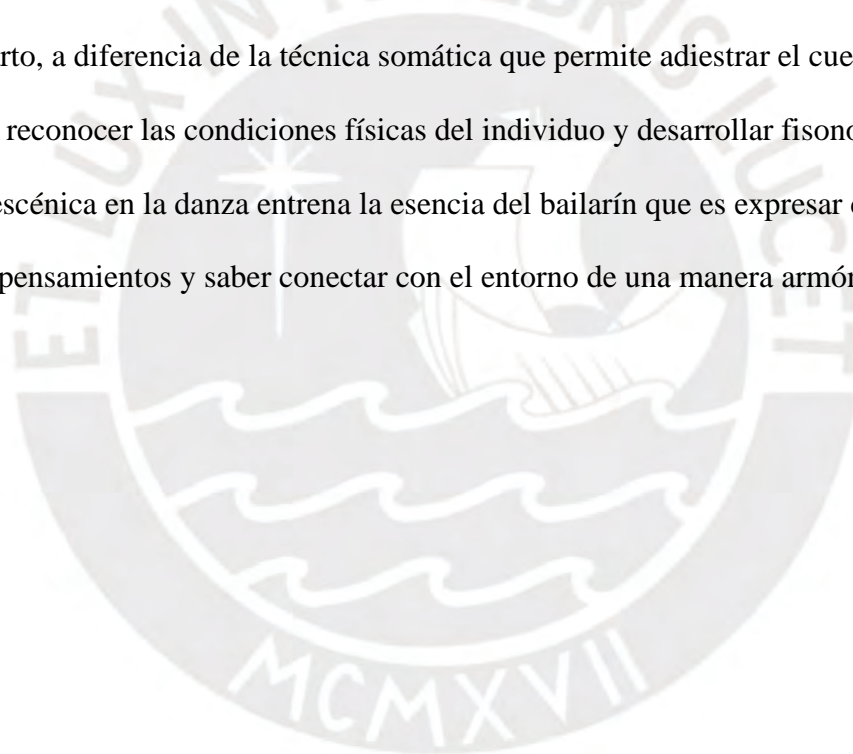
De acuerdo con el estudio de tesis se presentan cuatro principales aportes en relación con el estudio de la presencia escénica en la danza. Primero, la metodología lúdica *Arlequín* reconoce que la danza es colectiva, y, por ende, todos los elementos que interactúan en el evento dancístico funcionan como un medio interactivo para generar la presencia escénica de danza. Es decir, interactuar con el público, conectar con las emociones, alinearse con la melodía musical, escoger una producción de vestuario, generar una escenografía y usar objetos, entre otros elementos que forman parte para desarrollar de manera eficaz la expresión dancística.

Segundo, transitar por la técnica musical corporeizada permitió que los bailarines entendieran la autogestión de las emociones. Al experimentar con la conciencia musical se desarrolla mayor receptividad frente a los estímulos sensoriales percibidos en el entorno. Si bien con un entrenamiento progresivo, el bailarín tendría la capacidad de autogestionar sus

propios recursos para generar un efecto inverso donde el bailarín afecte al entorno a pesar de que exista elementos distractores en escena. Además, ser conscientes de la frecuencia de la presencia permite que el danzarín tenga mayor flexibilidad emocional para transitar a diferentes actitudes que se requiera interpretar en una obra de danza.

Tercero, al generar una conciencia corporizada permite que los bailarines puedan desarrollar una comunicación de danza más auténtica donde exprese en conjunto con gestos y movimientos desde la esencia personal del bailarín en relación con las emociones y los pensamientos. Esto permite que el danzante tenga la libertad de expresar sus ideas, sentimientos y esto se vea reflejado en la expresión corporal de danza.

Y cuarto, a diferencia de la técnica somática que permite adiestrar el cuerpo, que si bien, ayuda a reconocer las condiciones físicas del individuo y desarrollar fisonomía corporal, la presencia escénica en la danza entrena la esencia del bailarín que es expresar con emociones y pensamientos y saber conectar con el entorno de una manera armónica.



## Conclusiones

De manera general, en esta tesis investigada se concluye que la presencia escénica en la danza aparece cuando un bailarín concientiza las tres dimensiones de la percepción corporizada: mente, cuerpo y entorno. Se comprende que estudiar la presencia escénica implica entrar en conciencia con todos los elementos que puedan alterar la percepción sensorial del bailarín siendo emisor y receptor con el entorno. Así también, reconocer que para desarrollar la presencia en la danza se debe entrenar el estado de percepción de la conciencia del artista y reconocer que los agentes del entorno pueden afectar de manera positiva o negativa la conciencia emocional para el desarrollo de la presencia escénica en danza, y también, de manera contraria el individuo afecta al entorno, donde de manera conjunta, desde la armonía colectiva, se intercambian nuevas informaciones o mensajes a través de la frecuencia emocional y de la conciencia humana.

Además, se entiende que a través del estudio musical corporizado el bailarín danzante se encuentra experimentando una percepción sensorial más colectiva con su cuerpo activando los cinco sentidos, donde el cuerpo es un intermediario receptivo que se estimula en relación al entorno y el movimiento aparece como respuesta a las percepciones recibidas dando como efecto la acción de la danza. En conclusión, se entiende que la expresión corporal es la presencia escénica en la danza y esta no aparece directamente en el cuerpo, sino, por medio de la frecuencia del entorno que interactúa en la percepción cognitiva del individuo para estimular la frecuencia emocional y posteriormente la conciencia humana para expresar gestos y actitudes en el movimiento dancístico.

En síntesis, la presencia escénica de la danza no se determina por la conciencia de la técnica somática corporal, sino que es el arte de una expresión corporizada. Es decir, el no tener las condiciones físicas no define que no se pueda hacer generar danza, ya que la danza se caracteriza por la expresión colectiva con el entorno, que es generar un espacio armónico

con todos los elementos situados, puesto que es una acción colectiva. En reflexión, no existe una danza que sea individualista (ver Anexo 10).



## Referencias bibliográficas

- Ágreda, S., Ginocchio, L. & Mora, J. (2019). *Guía de investigación en Artes Escénicas*. Pontificia Universidad Católica del Perú.  
<https://investigacion.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2024/03/guia-de-investigacion-en-artes-escenicas.pdf>
- Antunes, C. (2006). *Juegos para estimular las Inteligencias Múltiples*. Madrid: Herramientas Narcea.
- Bravo, N., Feria, A., Suarez, R. & Sandoval, C. (2021). Cognición corporizada. *4EA: Ciencias Cognitivas Corporizadas*.  
<https://www.cienciascognitivascorporizadas.com/4ea/cognici%C3%B3n-corporizada>
- Cena, M. (2015). *Sensopercepción*. Cordova: Movimiento expresivo I.  
<https://cintialucarelli.wordpress.com/wpcontent/uploads/2015/03/sensopercepcion.pdf>
- De Rueda, B., Lopez, A. & Eloy, C. (2013). Música y programa de danza creativa como herramienta de expresión de emociones. *RETOS. Nuevas Tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, (24), pp. 141 - 148.  
<https://www.redalyc.org/pdf/3457/345732290029.pdf>
- Editorial Escuela Española (1993). *Temario de oposiciones de psicología y pedagogía. La acción psicopedagógica en la enseñanza secundaria*. Escuela Española.
- Fernández, P. & Extremera, N. (2004). El papel de la inteligencia emocional en el alumnado: evidencias empíricas. *México: Revista Electrónica de Investigación Educativa (REDIE)*, 6(2), 1-17.  
<https://www.redalyc.org/pdf/155/15506205.pdf>
- Flores-Gutiérrez, E. & Díaz, J. (2009). La respuesta emocional a la música: atribución de términos de la emoción a segmentos musicales. *Salud Mental*, 32(1), 21-34.  
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58212260004>

- Leman, M. (2007). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. The MIT Press.  
<https://doi.org/10.7551/mitpress/7476.001.0001>
- Martínez, I. & Epele, J. (2012). ¿Cómo se construye la experiencia intermodal del movimiento y la música en la danza? Relaciones de coherencia en la performance y en la recepción de frases de música y de movimiento. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7(2), 65-82.  
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297024710004>
- Molina, D. (2015). *La presencia escénica del individuo: análisis conceptual y empírico de los factores determinantes*. [Tesis Doctoral, Universidad Católica de Murcia].  
Repositorio Institucional UCAM.  
<http://repositorio.ucam.edu/bitstream/handle/10952/1358/Tesis.pdf?sequence=1&isAl>
- Mora, A. (2008). Propuestas desde la antropología para el abordaje de las dimensiones socioculturales del cuerpo: Un aporte al debate Educación Física / Educación Corporal. *Educación Física y Ciencia*. La Plata, 10, 59-73.  
<https://www.efyc.fahce.unlp.edu.ar/article/download/EFyCv10a05/html?inline=1#:~:text=Como%20un%20tipo%20especial%20de,incluyen%20o%20suponen%20otros%20instrumentos>
- Mosquera, I. (2013). Influencia de la música en las emociones. *Realitas, Revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes*, 1(2), 34-38.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4766791>
- OpenAI. (2024). *ChatGPT* [Modelo de lenguaje amplio]. <https://chat.openai.com/chat>
- Padilha, A. (2023). *Elementos de la comunicación*. Significados.com.  
<https://www.significados.com/elementos-de-la-comunicacion/>
- Pérez, R. (2019). *Eneagrama* [Archivo de video].  
<https://www.youtube.com/watch?v=SWpHGPHIWgw>

- Pirela, F. (2024). *Danza*. Enciclopedia Humanidades. <https://humanidades.com/danza/>
- Salovey, P. & Mayer, J. (1989). Inteligencia emocional. *Imaginación, conocimiento y personalidad*, 9(3), 185-211.  
[https://resources.inei.edu.mx/pdfRecursos/1628798551\\_Inteligencia%20Emocional.pdf](https://resources.inei.edu.mx/pdfRecursos/1628798551_Inteligencia%20Emocional.pdf)
- Sans, M. (2024). *La supraconciencia existe*. Editorial Planeta.
- Shifres, F. (2007). Poniéndole el cuerpo a la música. Cognición corporeizada, movimiento, música y significado. Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP). Facultad de Bellas Artes. 3° Jornadas de - UNLP, La Plata.  
<https://www.academica.org/favio.shifres/174>
- Stokoe, P. (1993). Expresión corporal y danza. La Plata: Congreso Argentino de Educación física y Ciencias.  
[https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.7144/ev.7144.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7144/ev.7144.pdf)
- Universidad Europea (UE). (2023). Tipos de metodologías educativas: cómo elegir la mejor. *Universidad Europea*. <https://universidadeuropea.com/blog/tipos-metodologias-educativas/#:~:text=Una%20metodolog%C3%ADa%20educativa%20es%20el,logro%20de%20los%20objetivos%20planteados%E2%80%9D>.
- Valenti, V. (2006). *Comunicación en la danza* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de La Plata]. Repositorio UNLP. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/62317>
- Velazquez, F. (2011). Cognición musical corporeizada. Musicalidad Humana. *Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM)*, 273-282.  
[http://saccom.org.ar/v2016/sites/default/files/35.Velazquez\\_0.pdf](http://saccom.org.ar/v2016/sites/default/files/35.Velazquez_0.pdf)
- Yagüe, M. (2018). El método lúdico para la formación de valores ético-cívicos en secundaria básica. *Conrado* 14(1), 106-111.  
[http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1990-86442018000500106](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1990-86442018000500106)

Yo Soy. (2023). *La escala de conciencia del Dr. David Hawkins* [Archivo de video].

<https://www.youtube.com/watch?v=DfkFQSnAUo>



## Anexos

### Anexo 1

Descripción de los bailarines participantes

<b>PARTICIPANTES</b>	<b>ED AD</b>	<b>ESTILO PREDOMINANTE</b>	<b>Nº ESTILOS</b>	<b>CONOCIMIENTO DE DANZA</b>
Josh Aymar Gomez Calsina	24	Breaking	2	Básico
Ana Camila Alca Martinez	25	Danza Contemporánea	1	Intermedio
Kate Huaranca Hernandez	20	Kpop	2	Principiante
María Paula Banados	18	Danza Contemporánea	2	Intermedio
Yessenia Arellano Espino	24	Danza contemporánea pop, baile moderno, jazz disco, árabe, hip hop	7	Avanzado



## Anexo 2

Fases de las sesiones del laboratorio de danza.

<b>FASES</b>	<b>ELEMENTOS</b>	<b>DETALLES</b>
Calentamiento	<ul style="list-style-type: none"><li>• música</li><li>• espejo</li></ul>	Se utiliza un calentamiento por cinco minutos en relación a estirar el cuerpo en relación a la música
Teoría	<ul style="list-style-type: none"><li>• papelote</li><li>• videos</li><li>• pizarra</li></ul>	Se adjunta las investigaciones teóricas de la cognición corporizada a través de materiales audiovisuales
Danzar cognición corporizada	<ul style="list-style-type: none"><li>• entorno</li><li>• psique</li><li>• cuerpo</li></ul>	Se elabora la parte práctica de la cognición musical corporeizada en el bailarín
Reflexiones y comentarios	<ul style="list-style-type: none"><li>• bitácora</li><li>• pizarra</li><li>• cámara</li></ul>	Recolección de la información



### Anexo 3

#### Pasos de la metodología lúdica *Arlequin*

##### Metodología lúdica *Arlequin*

##### Pasos

1. **La percepción del bailarín de su entorno a través de sus sentidos.** Es decir, todo lo que perciba como ruidos, sensaciones, aromas, así como las experiencias del momento.

La idea es desarrollar actividades o experiencias didácticas para que el bailarín se dé cuenta de lo que sucede en su entorno y cómo este le afecta a su danza.

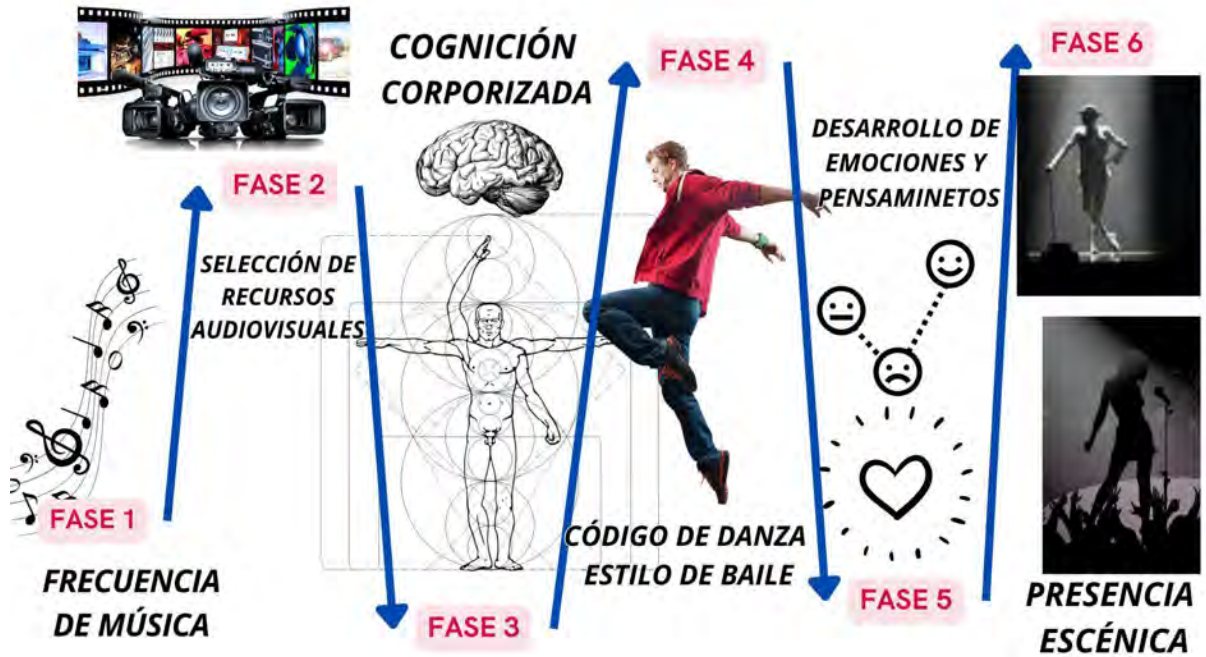
2. **Relacionarse con el entorno a través de la música.** Parte del principio de que las frecuencias que emite la música generan una afectación emocional al bailarín y esto, permite que la persona tome significados diferentes en su danza y por lo tanto que se relacione de otra forma con el entorno.

Para lograr esto se diseñó la técnica cognitiva musical corporeizada aplicada en la danza.

A continuación, se explica el proceso de esto último, que es la parte de la propuesta de esta investigación.

## Anexo 4

Procesos de la cognición musical corporeizada en el bailarín



## Anexo 5

Diseño personal del proceso de la cognición musical corporeizada

<p><b>TEMA MUSICAL: “Lindsey Stirling Master Of Tides”</b> <b>TÉCNICA MUSICAL CORPOREIZADA</b></p>
<p><b>CUERPO</b></p> <p><b>FRECUENCIA DEL TEMA MUSICAL:</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>● <i>PERSEVERANCIA</i></li><li>● <i>RENACER</i></li><li>● <i>PAZ</i></li><li>● <i>ALEGRÍA</i></li><li>● <i>DIVERSIÓN</i></li></ul>
<p><b>ENTORNO</b></p> <p><b>FRECUENCIA DEL PERSONAJE ÁNGEL: “Dimash - Love of Tired Swans”</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>● <i>ÁNGEL= FUERZA</i></li><li>● <i>BLANCO= PUREZA</i></li><li>● <i>ALAS= PODER TOTAL</i></li><li>● <i>PIES DESCALZOS= LIBERTAD</i></li></ul>
<p><b>CEREBRO</b></p> <p><b>FRECUENCIA DE LA CONCIENCIA HUMANA:</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>● <i>LÍDER</i></li><li>● <i>AYUDADOR</i></li><li>● <i>LEAL</i></li><li>● <i>PACIFICADOR</i></li></ul>

## Anexo 6

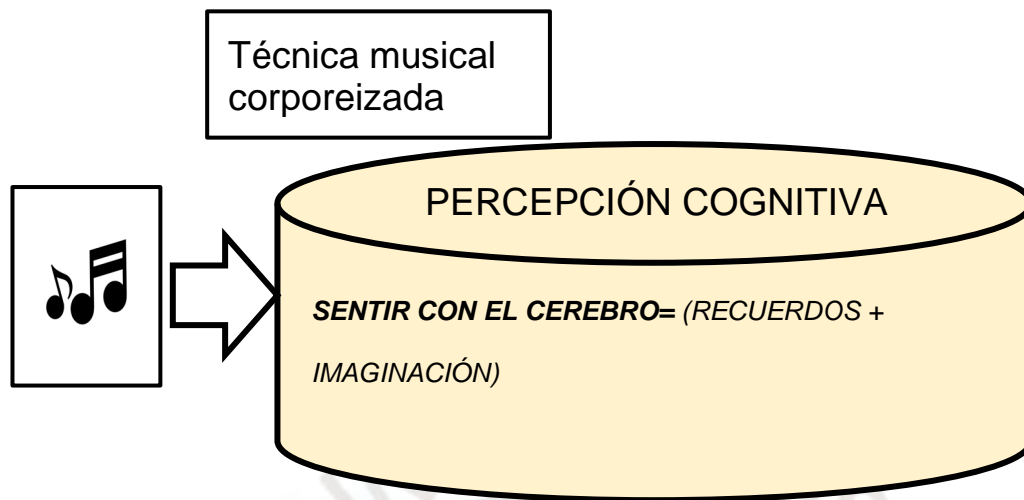
Frecuencia emocional sónica y de la conciencia humana en la canción “Master Of Tides”

<b>FRECUENCIA EMOCIONAL SÓNICA</b>	<b>FRECUENCIA EMOCIONAL HUMANO</b>
700 HZ	ILUMINACIÓN
6000 HZ	PAZ
540 HZ	ALEGRÍA
500 HZ	AMOR



## Anexo 7

Modelo de técnica musical de la percepción cognitiva



## Anexo 8

Frecuencia emocional de las cuatro bailarinas

<b>PARTICIPANTES</b>	<b>FRECUENCIA EMOCIONAL</b>	<b>FRECUENCIA</b>	<b>ENEAGRAMA</b>
KATE	VOLUNTAD	310 HZ	AYUDADOR
CAMILA	CONTENTA	540 HZ	PACIFICADOR
PAULA	DIVERSIÓN	500 HZ	AYUDADOR
YESSENIA	DETERMINANTE	400 HZ	LÍDER



## Anexo 9

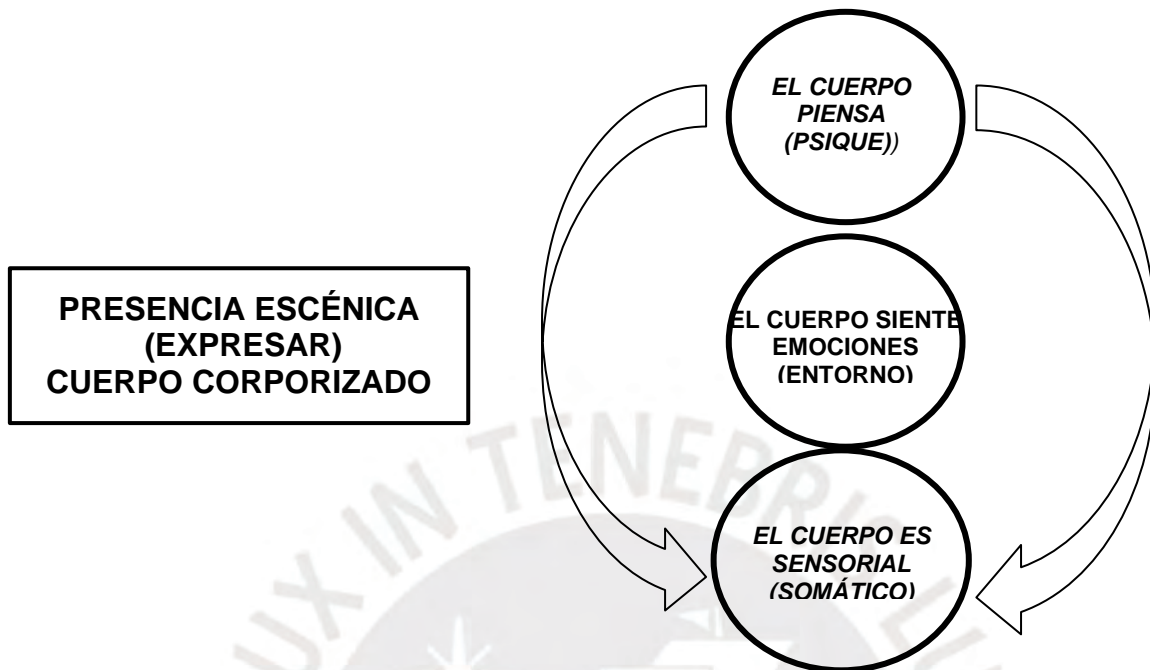
Frecuencia vibratoria del entorno

<b>ENTORNO</b>	<b>FRECUENCIA</b>
JARDÍN VERDE DE LA PUCP	ACEPTACIÓN= 350 HZ
VESTUARIO DE BLANCO	PAZ= 600 HZ
AMBIENTE CLIMÁTICO	NEUTRALIDAD= 250 HZ
RUIDOS DEL ENTORNO	APATÍA= 50



## Anexo 10

Presencia del bailarín individuo - cuerpo corporizado



## Anexo 11

Percepción cognitiva del individuo

### PERCEPCIÓN



## Anexo 12

Expresión de la presencia escénica.

### PRESENCIA ESCÉNICA: Expresión Corporal

