

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



**Herramientas metodológicas para buscar el movimiento personal a través de experimentar con: el festejo, zapateo afroperuano y la danza contemporánea**

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

**AUTORA**

Susy Camila Maurtua Salvador

**ASESORA**

Mireya Martínez Solís

Lima, 2021

## RESUMEN

Los discursos y propuestas de movimiento en la danza cada vez son más diversos e innovadores, debido a que los bailarines integran y experimentan continuamente con distintos lenguajes de movimiento. Esto nos lleva a cuestionar el porqué de esta tendencia y, por ello, se puede intuir que es por la necesidad de diferenciarse un bailarín de otro. En este sentido, la presente investigación comparte las herramientas metodológicas que surgieron durante el proceso de investigación con la perspectiva de encontrar el discurso personal de movimiento, a través de explorar con los conceptos de “diálogo”, “fusión”, “hibridación” y “deconstrucción”. Dado que la búsqueda gira entorno al propio discurso, se decide experimentar estos conceptos desde la experiencia y el conocimiento personal que se tiene del festejo, el zapateo afroperuano y la danza contemporánea. Los resultados que se plantean en esta tesis se basan en un laboratorio de investigación desde la práctica donde se interioriza con los diferentes lenguajes, se analizan y, sobre todo, se busca salir de la zona de confort para llegar a un espacio sensible que permita reconocer el movimiento personal. Aunado a lo anterior, y con fines de poner los hallazgos en cuestionamiento constante, se comparte la exploración con un observador externo, y se socializa la información en dos tipos de laboratorios: uno abierto para conocer la perspectiva de lo que observan estudiantes de danza externas a la investigación, y el otro cerrado con el objetivo de compartir la metodología y que sea explorado específicamente por bailarinas que integran diversos lenguajes de movimiento en sus cuerpos.

Palabras claves: diálogo, fusión, hibridación, deconstrucción, festejo, zapateo afroperuano, danza contemporánea.

## ABSTRACT

Discourses and proposals for movement in dance are increasingly diverse and innovative, due to the fact that dancers continuously integrate and experiment with different languages of movement. This leads us to question the reason for this trend and, therefore, it can be sensed that it is due to the need to differentiate one dancer from another. In this sense, the present research shares the methodological tools that emerged during the research process with the perspective of finding the personal discourse of movement, through exploring with the concepts of "dialogue", "fusion", "hybridization" and "deconstruction". Given that the search revolves around the discourse itself, it is decided to experience these concepts from the experience and personal knowledge that one has of the festejo, the Afro-Peruvian zapateo and contemporary dance. The results that are raised in this thesis are based on a research laboratory from practice where the different languages are internalized, analyzed and, above all, they seek to leave the comfort zone to reach a sensitive space that allows to recognize personal movement. In addition to the above, and in order to put the findings into constant questioning, the exploration is shared with an external observer, and the information is socialized in two types of laboratories: one open to know the perspective of what external dance students observe to research, and the other closed with the aim of sharing the methodology and being specifically explored by dancers who integrate different languages of movement in their bodies.

Keywords: dialogue, fusion, hybridization, deconstruction, festejo, Afro-Peruvian zapateo, contemporary dance.

## AGRADECIMIENTOS

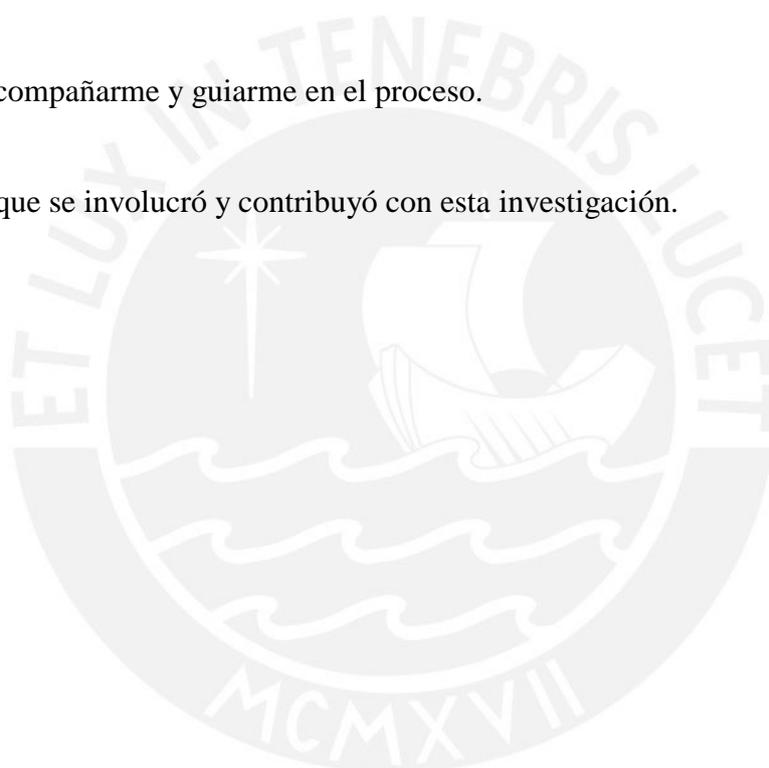
A mi mamá por apoyarme desde siempre en la danza.

A mi papá porque sé que desde el cielo me continúa acompañando en todo momento.

A mis amigas, Ariana, Nicole, Yesennia, Naomi y Deborah, por estar siempre, empujarme a seguir adelante y por aceptar participar de esta investigación.

A Mireya, por acompañarme y guiarme en el proceso.

A cada persona que se involucró y contribuyó con esta investigación.



## ÍNDICE

	<b>Pág.</b>
RESUMEN .....	ii
ABSTRACT.....	iii
AGRADECIMIENTOS .....	iv
ÍNDICE.....	iv
ÍNDICE DE TABLAS .....	ivii
ÍNDICE DE FIGURAS.....	iviii
INTRODUCCIÓN .....	1
MOTIVACIÓN.....	3
JUSTIFICACIÓN .....	5
PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....	6
OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN.....	7
TIPO DE INVESTIGACIÓN .....	7
METODOLOGÍA.....	8
CAPÍTULO I. PROCESOS CREATIVOS AL USAR DISTINTOS LENGUAJES DE MOVIMIENTO .....	9
1.1. En Perú.....	10
1.2. En Colombia.....	15
1.3. En Cuba.....	16
CAPÍTULO II. MARCO CONCEPTUAL.....	18
2.1. Conceptos utilizados en la danza para comprender diferentes tipos de negociación de lenguajes de movimiento.....	18
2.1.1. Diálogo .....	19
2.1.2. Fusión .....	20
2.1.3. Hibridación .....	23
2.1.4. Deconstrucción.....	25
2.2. Danza contemporánea .....	26
2.3. El festejo y el zapateo afroperuano .....	31

2.3.1. Festejo.....	32
2.3.2. Zapateo afroperuano .....	34
<b>CAPÍTULO III. LABORATORIO DE INVESTIGACIÓN PRÁCTICO.....</b>	<b>37</b>
3.1. El camino para encontrar el movimiento personal.....	37
3.2. Bloque 1: Experimentación con el festejo y zapateo afroperuano .....	39
3.3. Bloque 2: Propuestas para involucrar la danza contemporánea en el movimiento del festejo y zapateo afroperuano.....	45
3.4. Bloque 3: Estado de danza .....	51
3.5. Bloque 4: Las emociones para detonar el movimiento .....	56
<b>CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES.....</b>	<b>72</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>80</b>



**ÍNDICE DE TABLAS**

	<b>Pág.</b>
Tabla 1. Comparación entre lo establecido en el festejo y lo que surgió a raíz de explorarlo.	40
Tabla 2. Comparación entre lo establecido en el zapateo afroperuano y lo que surgió a raíz de explorarlo .....	41
Tabla 3. Exploraciones usando el zapateo afroperuano y la danza contemporánea .....	45
Tabla 4. Exploraciones usando el festejo y la danza contemporánea .....	48
Tabla 5. Exploraciones usando el festejo, zapateo afroperuano y la danza contemporánea ...	52
Tabla 6. Las ideas de Naomi y Deborah acerca de cada concepto explorado .....	67



## ÍNDICE DE FIGURAS

	<b>Pág.</b>
Figura 1. Estudiando los pasos de festejo .....	41
Figura 2. Estudiando los pasos del zapateo afroperuano .....	42
Figura 3. Explorando con la corporalidad del caballo .....	46
Figura 4. Explorando con la corporalidad del gorila .....	46
Figura 5. Explorando con la corporalidad de la paloma .....	46
Figura 6. Explorando con la corporalidad del gato.....	46
Figura 7. Explorando con la corporalidad del gusano .....	47
Figura 8. Explorando las kinesferas.....	48
Figura 9. Buscando el contacto con la pared .....	49
Figura 10. Usando una pelota de pilates para explorar mayor libertad en el movimiento .....	49
Figura 11. Usando la repetición en el zapateo afroperuano para entrar al estado de danza ....	53
Figura 12. El cuerpo reaccionando a la música de zapateos.....	53
Figura 13. El suelo como herramienta para que la danza contemporánea aparezca junto con el zapateo afroperuano explorado en este nivel .....	53
Figura 14. Se van mezclando un poco los tres lenguajes corporales .....	53
Figura 15. Conversando con Nicole, Ariana y Yesennia sobre lo visto en el laboratorio abierto 1 .....	54
Figura 16. Improvisando desde el dolor e impotencia que el cuerpo sentía .....	57
Figura 17. El movimiento empieza a fluir a partir de tener la mirada activa hacia el espacio	58
Figura 18. Cuerpo dinámico con los tres lenguajes corporales incorporados.....	59
Figura 19. El cuerpo reaccionando a los sentimientos que iban surgiendo .....	59
Figura 20. Los límites entre un lenguaje corporal y otro van desapareciendo .....	61
Figura 21. Explorando un nuevo espacio.....	61
Figura 22. Bailando en relación y con lo que me rodea.....	62
Figura 23. El cuerpo tiene un ritmo y un espacio propio.....	62
Figura 24. Herramientas metodológicas surgidas desde las emociones para la búsqueda del movimiento personal.....	63
Figura 25. Conversando con Ariana, Yesennia y Nicole sobre lo visto en el laboratorio abierto 2 .....	64
Figura 26. Conversando con Deborah, Naomi y Andrea acerca de su experiencia en el laboratorio para compartir 1.....	66
Figura 27. Conversando con Deborah y Naomi acerca de cómo sus cuerpos experimentaron el proceso al pasar por los conceptos propuestos en el laboratorio para compartir 2.....	68

## INTRODUCCIÓN

La presente investigación comparte las herramientas metodológicas que surgieron durante el proceso de investigación con la perspectiva de encontrar el discurso personal de movimiento, a través de explorar con los conceptos de “diálogo”, “fusión”, “hibridación” y “deconstrucción”. Dado que la búsqueda giró en torno al propio discurso, se decidió experimentar estos conceptos desde la experiencia y el conocimiento personal que se tiene del festejo, el zapateo afroperuano y la danza contemporánea.

El tema se construye debido a una necesidad personal de querer encontrar una manera de saber quién soy yo en la danza contemporánea; por este motivo, decido introducir el festejo y el zapateo afroperuano, por ser danzas que practico desde niña y en las que mi cuerpo se siente muy cómodo al bailarlas. De ahí, la ideas de juntar estos tres lenguajes de movimiento para encontrar una propia identidad en la danza. En este proceso de juntarlas aparecen los conceptos de diálogo, fusión, hibridación y deconstrucción, que fueron investigados tanto en fuentes escritas como en entrevistas realizadas a bailarines con trabajos de este tipo, para poder definir el camino a explorar.

La investigación se organiza en cuatro capítulos. El primero presenta los procesos que otros bailarines y grupos de danza han realizado para generar creaciones usando distintos lenguajes de movimiento; el segundo, explica los conceptos en los cuáles se basa el presente estudio; el tercero, aborda el desarrollo del laboratorio de investigación práctico y el último, muestra las conclusiones y reflexiones finales a los que se llegó al finalizar la investigación.

La tesis concluye que, al pasar por la deconstrucción, diálogo, fusión e hibridación, es posible reconocer un discurso personal de movimiento y definir quién soy en mi danza, ya que ocurre un estudio introspectivo de mi formación como persona y como bailarina. Asimismo, aparecen las memorias corporales y las nuevas formas de ser, de sentir y de moverme. Todo lo anterior, para entender que la danza va más allá de la forma, que el cuerpo

contiene conocimientos, experiencia y sentimientos, y que, al expresarlos en la danza, permite que esta se vuelva propia.



## MOTIVACIÓN

Mi interés por investigar este tema se da principalmente por los años que tuve en mi formación como bailarina en las danzas folclóricas. Decidí enfocarme en estas dos danzas, el zapateo afroperuano y el festejo, ya que además de ser las que más he practicado y que más disfruto bailar, considero que tienen un movimiento y ritmo potencial; por el lado del zapateo afroperuano rescato la agilidad y habilidad que se tienen con los pies y con el resto del cuerpo, ya que todo se involucra, de igual manera la gran cantidad de ritmos y sonidos que se pueden producir; y por el lado del festejo, considero que tiene un movimiento ondulante y envolvente que se realiza con todo el cuerpo, dándole énfasis a algunas partes. Además, tengo un interés por la cultura afroperuana y su historia, porque me parece una de las más importantes del Perú, la cual ha tenido que pasar por muchas situaciones para ser aceptada. Aún, en nuestros días está en constante lucha contra el racismo y la desigualdad. En lo personal, tengo gran respeto por esta cultura y las personas que son parte de ella, lo que me motiva a descubrir y aprender más.

Por el lado de mi formación, estuve cinco años en la Asociación Cultural Jallmay donde aprendí muchas danzas folclóricas, incluyendo el zapateo afroperuano y festejo, además, he llevado un taller de afro contemporáneo con Wendy Cotito<sup>1</sup>, y retomé específicamente estas dos danzas en el 2019, en clases con Antonio Vílchez, al que considero un gran representante y referente de estas, en donde no sólo aprendía pasos básicos, sino que él proponía un espacio de exploración y juego que me llevaba a pensar nuevas posibilidades de movimiento a partir de los pasos establecidos, lo que me generó mucho más curiosidad y la necesidad de explorar estas danzas para descubrir lo que se puede generar a partir de ellas.

Por lo mencionado anteriormente, es que me interesa hacer esta investigación partiendo de lo que nos brinda el zapateo afroperuano y el festejo en términos de movimiento

---

<sup>1</sup> Bailarina profesional peruana y profesora en danza contemporánea y afro

y ritmo, ya que considero que son únicos y se pueden relacionar con la danza contemporánea, la cual me gusta por las diversas maneras de abordarse y la infinidad de posibilidades de movimiento que propone; además, creo que es especial porque como intérprete uno puede encontrar una danza desde lo que somos y nos define. Considero que estas dos danzas son parte de lo que soy, me conecto mucho con ellas, pero es en la danza contemporánea (la cual llevo varios años aprendiendo y continuo en proceso de descubrimiento), donde me permite construir una identidad que considero es importante porque es lo que nos hace diferentes, particulares y nos define a cada uno como bailarines, mostrando nuestros intereses, necesidades e investigaciones personales.



## JUSTIFICACIÓN

El presente estudio reconoce principalmente la necesidad de dar espacios a las memorias corporales que cada estudiante contiene y trae al momento de iniciar una formación en danza contemporánea, las cuales no deben ser omitidas; por el contrario, deben ser incorporadas y empleadas junto con las nuevas formas de movimiento que el estudiante vaya a adquirir.

Así mismo, contribuye con una búsqueda en la identidad de la danza contemporánea peruana, ya que es importante reflexionar sobre eso e ir construyéndola. Por tanto, se relaciona con el ámbito de la creación e investigación, ya que se muestra un proceso que parte de una manifestación cultural de nuestro país, en este caso de las danzas peruanas, para diversificar los lenguajes y así, encontrar nuevas maneras que nos representen, por lo que a la vez es una invitación para que más artistas escénicos consideren experimentar desde las diversas manifestaciones culturales, incluso desde el teatro o la música.

Por el lado del bailarín, aporta en la reflexión de cómo entendemos y nos apropiamos de otras danzas para vincularlas con la danza contemporánea, mostrando una manera de unir las y de generar una danza distinta y personal, desde los intereses de cada uno, ya que es posible crear estas relaciones usando cualquier danza. En este caso, desde el festejo y el zapateo afroperuano.

## PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

### General

¿Cuáles son las herramientas metodológicas que permiten reconocer el discurso personal de movimiento en los procesos de deconstrucción, diálogo, fusión e hibridación, a partir de experimentar con los lenguajes del festejo, zapateo afroperuano y la danza contemporánea?

### Específicas

1. ¿Qué herramientas metodológicas han utilizado anteriormente investigadores del movimiento peruanos para crear su movimiento personal?
2. ¿Qué características brindan los conceptos de deconstrucción, fusión, diálogo e hibridación al movimiento?
3. ¿De qué manera el festejo, zapateo afroperuano y la danza contemporánea se relacionan con los conceptos de deconstrucción, fusión, diálogo e hibridación en el proceso de experimentación?
4. ¿Cuáles son los aportes de la deconstrucción, fusión, diálogo e hibridación al movimiento personal?

## OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

### General

Determinar las herramientas metodológicas que permiten reconocer el discurso personal de movimiento en los procesos de deconstrucción, diálogo, fusión e hibridación, a partir de experimentar con los lenguajes del festejo, zapateo afroperuano y la danza contemporánea.

### Específicos

1. Describir las herramientas metodológicas que han utilizado anteriormente investigadores del movimiento peruanos para crear su movimiento personal.
2. Explicar las características que brindan los conceptos de deconstrucción, diálogo, fusión e hibridación al movimiento.
3. Analizar la relación entre el festejo, zapateo afroperuano y la danza contemporánea junto con los conceptos de deconstrucción, diálogo, fusión e hibridación en el proceso del laboratorio personal unido con los comentarios del observador y de las personas que asistieron a los laboratorios.
4. Identificar los aportes de la deconstrucción, diálogo, fusión e hibridación, al movimiento personal.

## TIPO DE INVESTIGACIÓN

La presente investigación se propone desde las artes, ya que el foco se centra en la creadora y su proceso de exploración, el cual genera productos y hallazgos que se comparten con la comunidad (Ágreda, Mora & Ginocchio, 2019). Es decir, la dinámica de este estudio parte de cómo la investigadora siendo parte del proceso de exploración, encuentra herramientas metodológicas que comparte con un observador, otras estudiantes de danza y con colegas que están experimentando procesos similares para reconocer su progreso en la búsqueda del movimiento personal.

## METODOLOGÍA

Para llevar a cabo este estudio se revisaron diversas fuentes escritas, tales como, tesis, libros y artículos; entre otros. Además, se realizaron entrevistas a especialistas que hubiesen trabajado los conceptos de fusión, hibridación, diálogo y deconstrucción en alguna propuesta de danza peruana y de la danza contemporánea.

Por otro lado, se pone en práctica y se exploran diversas premisas a través de sesiones personales, que se realizaron tres veces por semana, cada una de dos horas y con una duración de dos meses. Asimismo, se cuenta con Antonio Vílchez como un participante externo, quien observa el proceso mediante videos que se le envía una vez por semana y comenta sobre los mismos. Adicionalmente, se socializa el proceso práctico en la siguiente estructura:

1. Dos laboratorios abiertos para poder identificar el progreso.
2. Dos laboratorios para compartir, en donde se transmiten la metodología y los procesos de las sesiones personales para explorar y recoger sus impresiones.

También, se lleva una bitácora en donde se registra todo el proceso y se graban las exploraciones para tener material audiovisual que pueda servir para generar reflexiones.

## CAPÍTULO I. PROCESOS CREATIVOS AL USAR DISTINTOS LENGUAJES DE MOVIMIENTO

En Latinoamérica, existen países con gran variedad dancística, tal es el caso de Perú que se caracteriza por tener un amplio repertorio de danzas peruanas que vienen desde el siglo XIX como lo son el festejo y el zapateo afroperuano, y otras como la danza contemporánea cuya presencia no tiene mucho tiempo y que, por lo tanto, no es tan difundida y conocida. Sin embargo, en los últimos 10 años ha comenzado a tomar cada vez más terreno, especialmente en Lima metropolitana.

El interés por adentrarse a investigar en estas propuestas es por la necesidad que presenta el ser humano de tener su propio discurso que lo pueda diferenciar del resto, lo que lo lleva a experimentar continuamente con diversos lenguajes. Por tanto, la curiosidad se genera por conocer cómo un bailarín busca combinaciones de su misma disciplina y de otros lenguajes corporales que maneja. Frente a esta necesidad por querer encontrar una propia manera de moverse, Pierre Bourdieu explica:

(...) la relación del "llevar" y "ser llevado", como dice Nicolai Hartmann, el virtuoso descubre en su discurso los disparadores de su discurso, que progresa a la manera de un tren que trae sus propias vías; dicho de otro modo, siendo producido de acuerdo con un modus operandi que no es dominado conscientemente, el discurso encierra una "intención objetiva" (...) que sobrepasa las intenciones conscientes de su autor aparente y no cesa de ofrecer nuevos estímulos (2007, p. 92).

Con esto se quiere explicar que el ser humano no identifica con exactitud y con consciencia la manera en que desarrolla su discurso, así como la intención que presenta tampoco está establecida con exactitud, ya que en realidad va más allá de lo que uno puede creer, generando así diversos caminos constantemente.

En términos de danza, esta necesidad se puede dar en ocasiones de manera inconsciente. Desde la mirada de la danza contemporánea, el bailarín es llevado por la variedad de lenguajes que contiene en su cuerpo y se mueve desde esos mismos, incluso sin saber que lo hace, sin pensarlo o reconocerlo, pero es guiado por lo que siente y lo que su cuerpo requiere.

Así como el caso de Perú, también existe Colombia y Cuba, donde la presencia de las danzas folclóricas y la danza contemporánea han tomado un diálogo interesante, presentando propuestas contemporáneas, que según mi experiencia en este ámbito se pueden entender como el uso de estéticas diferentes y de distintos lenguajes corporales en una misma creación, lo que las vuelve muy particulares.

El presente capítulo, busca dar un panorama de artistas y/o coreógrafos que experimentan con diferentes lenguajes de movimiento para presentar otros discursos. Para el caso de Perú, como existe poca información escrita donde se dé a conocer la manera en que se realizan estos tipos de trabajos, fue necesario realizar entrevistas a profesionales de la danza para conocer sobre sus procesos y discursos referente al tema de la investigación. Estos son Alex Álvarez, Wendy Cotito y Luz Gutiérrez, todos peruanos que realizan creaciones haciendo dialogar distintos lenguajes corporales. Para los casos de Colombia y Cuba, se toman los ejemplos de Castillo & Palacios y Guerra.

### **1.1. En Perú**

En la actualidad, existen bailarines y/o agrupaciones que están en constante actividad creativa dando como resultado fusiones, hibridaciones o diálogos entre distintos lenguajes de movimiento; por ejemplo, danza peruana con danza urbana o con danza contemporánea, así como existen desde el lado de la danza afroperuana con la danza contemporánea, que es el

principal interés en la presente investigación. Conoceremos acerca de la manera en que cada artista realiza sus creaciones referentes a este tema.

En primer lugar, el artista Alex Álvarez, quien es magister en Artes Escénicas en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid y magister en Creación Teatral en la Universidad Carlos III en Madrid. En la actualidad, es docente de danzas peruanas en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas, y director de “Pata é perro”. Respecto al tema de interés, Alex nos comenta sobre sus procesos y metodología:

Todo esto va sucediendo conjuntamente con la creación, desde el concepto, desde la misma génesis, a la hora de decidir o a la hora de que entra el lenguaje a mi cuerpo, ya voy alucinando todo lo demás, todo va encontrándose y voy sintiendo incomodidades que son alertas para la búsqueda o para el alejamiento del producto, las incomodidades me ayudan a acercarme a algún lado o a alejarme (comunicación personal, septiembre 2020).

En su manera de crear, él escucha bastante a su cuerpo, deja que los movimientos fluyan y usa cada situación que aparece a su favor. Además, él dice no hacer una sola cosa en sus trabajos, menciona que hace las tres cosas (fusión, hibridación y diálogo), que en un movimiento o en una coreografía pueden aparecer las tres, y reconoce que la música interviene en todos sus trabajos (Álvarez, comunicación personal, septiembre 2020).

En segundo lugar, en la entrevista realizada a Wendy Cotito, intérprete de danzas afro contemporáneas, bailarina profesional en danza contemporánea, danza clásica y afro, ha cursado su formación en la Escuela académica profesional de danza de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2012-2016), es parte del elenco de la compañía Teatro Milenio “Kimba Fa”, también ha estudiado en Italia donde ha recibido capacitaciones en danza contemporánea; sobre su proceso de creación comenta que antes de realizar las

fusiones, escucha música de diversos géneros y piensa en qué movimientos pueden ir con la música, así va haciendo una coreografía mental, pero reconoce que lo primero es encontrar la música adecuada (comunicación personal, septiembre 2020).

En su trabajo, al igual que en el de Álvarez, la música es sumamente importante para poder iniciar una creación, es una herramienta muy útil que les sirve como inspiración. Cotito da un ejemplo sobre lo que actualmente le ocurre al tomar clases y la manera en que usa lo que va aprendiendo para hacer sus creaciones:

Este año he tomado un poco de clases de afrocubano (...), me centraba tanto en los movimientos, en aprender la base, el ritmo de los hombros, de los brazos, que a veces en vez de hacer la base, empezaba a crear la secuencia, empezaba a ver sus pasos y decía ah ya pero yo tengo este paso del festejo o del landó que era así, entonces puede ir con esto, con el hombro, a veces son muy parecidos en la utilización de los hombros, los brazos, las caderas, la cabeza (comunicación personal, septiembre 2020).

Encontrar puntos de comparación entre los movimientos que propone cada danza le permite crear estas fusiones. Cotito considera que está en el proceso de la fusión, lo que ella quiere es investigar la base, de dónde salieron los movimientos y por eso sigue aprendiendo diversas danzas que tienen raíz africana (comunicación personal, septiembre 2020).

En tercer lugar, Luz Gutiérrez, artista y coreógrafa, egresada de la Maestría de Educación por el Arte de la Universidad Ricardo Palma, ha dirigido y compuesto 16 puestas escénicas de danzas de proyección folklórica hasta la actualidad, directora y coreógrafa del Conjunto Nacional de Folklore del Perú por un período de 10 años, hoy en día es docente de la Escuela Superior de Folklore José María Arguedas y Directora Artística y artista escénica del Colectivo La Treza Danza; comenta de manera resumida y general sobre los procesos que debe pasar para crear un producto escénico:

Yo necesito de la investigación, de la lectura, de la investigación visual, de la investigación corporal confrontada con la lectura y confrontada con lo visual, necesito de lo auditivo, de la investigación auditiva confrontada con lo auditivo tradicional y lo no tradicional, o sea en todo momento yo estoy partiendo de algo, de un motivo para luego desarmarlo, lo desarmo y vuelvo otra vez a él, y otra vez cuando lo encontré lo vuelvo a desarmar (Comunicación personal, octubre 2020).

Luz Gutiérrez comparte el largo proceso que pasó para realizar el trabajo escénico presentado el año 2020, llamado *Pasionarias*, donde menciona la importancia y la necesidad de la investigación como primer paso:

Primera parte de investigación (...) me fui a todos los centros musicales, comencé a comprarme todos los libros que hablaran de cultura afroperuana y de criollismo, comencé a entrevistarme con todos los cultores del criollismo, iba a sus tertulias, a sus veladas, a sus peñas, luego de los más renombrados maestros de marinera limeña que me alcanzaron un montón de información de periódicos (...) entonces comencé a tener un montón de información (comunicación personal, octubre 2020).

Continúa con el trabajo de mesa, donde lee todos los libros que obtuvo; lo siguiente era hacer un esbozo en base a preguntas que le surgieron y empezó a trabajar los papelógrafos, las imágenes o fotos (comunicación personal, octubre 2020). Las preguntas que surgieron, luego del proceso de investigación y de lectura por parte de Gutiérrez, fueron las que hicieron reflexionar a los bailarines y cuestionarse. Además, tener referencias audiovisuales, como ver videos de otros trabajos escénicos, fue también inspirador para seguir encaminando su proyecto y decidir que lo que quería mostrar tenía un corte

tradicional, pero muy contemporáneo (comunicación personal, octubre 2020).

Posteriormente, ella continúa buscando más referencias para poder armar su obra:

Comencé a fijarme en diferentes cuadros y pinturas, busqué muchas pinturas donde también los artistas plásticos hayan plasmado estas ideas de tertulias y más información, esas imágenes me servían para detonar con los bailarines (...) luego de eso ya recién mi guion inicial fue borrándose hasta que encontré a la Pasionaria (comunicación personal, octubre 2020).

Al encontrar el personaje de Dolores Ibárruri, ella empieza a relacionar lo encontrado anteriormente y la ayuda a ordenar sus ideas respecto a la mujer y el criollismo. La siguiente etapa fue donde empezó a organizar por escenas lo que iba a suceder, y, seguidamente, continuó con el entrenamiento a los bailarines para que en este espectáculo tengan consciencia de que no había una pared que los separara con el público y así interactúen entre todos (comunicación personal, octubre 2020), lo cual “permitió el ambiente criollo pero también con un corte contemporáneo (...) eran como pequeñas pinceladas que fui dando a partir de y ese lenguaje corporal unido al lenguaje criollo comenzó a dialogar y a crear su propia forma de expresión” (comunicación personal, octubre 2020).

A partir de la experiencia de Gutiérrez, se puede decir que fue un trabajo con mucha dedicación, esfuerzo y tiempo, para lograr que convivan en un mismo espectáculo tanto el lenguaje tradicional como el contemporáneo. Gutiérrez comenta que el trabajo que ella realiza se da desde la resignificación o desde la deconstrucción (comunicación personal, octubre 2020), términos que desde su punto de vista implica una investigación que va más allá de la fusión o hibridación, lo cual se explicará más adelante.

Estos son tres ejemplos de procesos y maneras en que artistas peruanos crean trabajos con distintos lenguajes de movimiento. En resumen, cada uno va buscando su propio camino, experimentando y encontrando las herramientas que les funcionen; aun así, para la creación

de una obra en específico, los procesos pueden variar, no siempre son de la misma manera. Es interesante e importante recalcar que algunas de las principales herramientas que ellos utilizan y en las que coinciden son: la música, la investigación, las imágenes y el material audiovisual.

## 1.2. En Colombia

En este país también existe un caso en donde se desarrolla este diálogo entre lo afro y lo contemporáneo, que son similares al enfoque que tiene esta investigación.

Castillo y Palacios (2015) presentan *Sankofa*, una Corporación Cultural Afrocolombiana, fundada por Rafael Palacios en 1997 como un espacio dedicado a la formación y creación en danza, ellos se guían de una filosofía africana que propone conocer el pasado para comprender el presente y poder dimensionar el futuro (p. 17). Sobre cómo ellos desarrollan sus proyectos y sus obras, continúan diciendo:

Mediante diversos proyectos pedagógicos y puestas en escena, la Corporación ha querido construir un puente entre las Comunidades Negras en Colombia, hacia la búsqueda de un sustrato ancestral como respaldo en la creación de obras que parten de la raíz de la danza afro pero que se desarrollan en el marco de lo cotidiano, de lo tradicional y de lo contemporáneo, y que proponen poéticas de la danza como opción de vínculo social y de posicionamiento de la cultura afrocolombiana (p. 17).

En este caso, la finalidad de *Sankofa* es poner en un mejor nivel a la cultura afrocolombiana, usando la danza afro y desde esta, van desarrollando propuestas contemporáneas, a la vez que tocan temas sociales. Acerca de la formación que los integrantes de este grupo reciben, ellos usan “una metodología alrededor de tres ejes de

formación: Reconocimiento corporal y desarrollo dancístico, Cuerpo Comunidad Tradición y Pedagogía para la creación” (Castillo & Palacios, 2015, p. 23).

Para este grupo es importante desarrollar una buena técnica junto con la conciencia y el aprendizaje de sus cuerpos, saber sobre sus danzas afrocolombianas y tener un espacio para la creación. Desde este punto, podemos notar la manera en que usan las danzas afrocolombianas junto a la danza contemporánea para seguir ahondando y luchando con los problemas sociales que aún existen para la comunidad afro de Colombia.

### **1.3. En Cuba**

La danza en Cuba está bastante desarrollada y es interesante porque no dejan de lado sus danzas folclóricas, al contrario, las incluyen junto con el lenguaje contemporáneo y esto permite que su danza tenga un sello particular.

Ramiro Guerra, quien crea la Danza Nacional de Cuba, explica la manera en que él trabaja tomando como bases la danza folclórica y la danza moderna. En un inicio, él cuenta el potencial que ve en la danza moderna, cuando esta llega a Cuba:

Por otra parte, la Danza Moderna hace esfuerzos por imponer su estética y técnica en nuestro medio. Esta vía de expresión, reacción ante el convencionalismo bélico, rica en contenido dinámico y en libertad expresiva, posee una fácil asimilación de las corrientes nacionalistas de danza, como lo ha probado el reciente florecimiento de la Danza Nacional Mexicana. Un futuro desarrollo e[n] esta tendencia con un inteligente enraizamiento en las corrientes folklóricas dará un poderoso resultado para la danza nacional (citado en Duarte, 2017, p. 65).

Guerra reconoce que la danza moderna posee varias características interesantes respecto a la dinámica y la expresión, por lo que decide usarla junto con las danzas folclóricas para crear la danza nacional, sobre esto continúa explicando:

Después habremos de penetrar en el estudio de nuestro folklore para captar el copioso cúmulo de ritmos y danzas y las influencias que del contacto con las distintas razas han sufrido las originales. Conocido todo ello no bastará copiar lo aprendido, sino que habrá que crear una nueva síntesis con una técnica de tipo universal y contemporáneo, lo que marcará la expresión culta de un pueblo orientado en sus fuentes primigenias (citado en Duarte, 2017, p. 66).

Añade que luego empezaría los aportes individuales de cada artista e impondrían sus propias características en la creación de una obra nacional, pero aspirando a lo universal (citado en Duarte, 2017). De esta manera, Guerra plantea un continuo estudio de las danzas folclóricas de Cuba, que está relacionado a lo afrocubano, para luego poder innovar junto con la danza moderna y contemporánea, también tomando en cuenta las propuestas y las individualidades de cada bailarín, pensando no sólo en crear una danza para su país, sino pensando a nivel mundial.

Desde estos dos trabajos, resulta interesante conocer estos tipos de propuestas, similares a la presente investigación, en donde deciden usar la cultura afro que contiene cada país para investigar e innovar junto con otros lenguajes corporales desde la danza contemporánea, y, a la vez, pensando en que los temas que traten en sus obras puedan contribuir con la sociedad.

Como se observa, hay una fuerte tendencia a experimentar con otros lenguajes de movimiento, de buscar otras formas de salir de lo establecido, por lo que me cuestiono: ¿por qué existe esa necesidad de crear usando distintos lenguajes de movimiento? ¿la fusión, hibridación o diálogo es la solución o la salida para encontrar un lenguaje propio?

## **CAPÍTULO II. MARCO CONCEPTUAL**

En este capítulo se presentan los conceptos que servirán de base para desarrollar la tesis. En primer lugar, y en relación con las experiencias personales y grupales mencionadas en el capítulo anterior, se plantea la manera en que cada artista y/o coreógrafo concibe su trabajo, usando términos como “fusión”, “deconstrucción”, “hibridación” y “diálogo”. Esto es necesario porque permitirá comprender lo que se detona en el laboratorio.

En segundo lugar, se exponen los lenguajes de movimiento que se usan como punto de partida para la investigación práctica, estos son la danza contemporánea, el festejo y el zapateo afroperuano.

### **2.1. Conceptos utilizados en la danza para comprender diferentes tipos de negociación de lenguajes de movimiento**

Los conceptos de “diálogo”, “fusión”, “hibridación” y “deconstrucción” son términos que a veces suelen confundirse entre ellos, llegando a pensar incluso, que tienen el mismo significado. Tal es el caso de “fusión” e “hibridación”; por lo que revisarlos ayudará a comprender el desarrollo de lo que fue sucediendo en la práctica durante el laboratorio de investigación. Parte de la información que se presenta, es con base en entrevistas realizadas a los tres artistas peruanos mencionados en el primer capítulo, Álvarez, Gutiérrez y Cotito, debido al poco registro escrito sobre los procesos en danza en el Perú, pero sí a la presencia de la labor de estos coreógrafos que utilizan estos conceptos para sus creaciones. Cabe señalar, que a lo anterior se suma Daniel Díaz, antropólogo con estudios concluidos de doctorado en Ciencias Sociales y especializado en investigación científica de la danza. No obstante, esta información se complementa con una revisión de textos académicos.

### 2.1.1. Diálogo

La Real Academia Española (RAE) define el término “diálogo” como la “plática entre dos o más personas, que alternativamente manifiestan sus ideas o afectos” (2020). Díaz, por su parte, añade lo siguiente:

Yo creo que el diálogo es una forma a través de los cuales cada uno de los seres humanos teniendo un conjunto de necesidades y de expectativas, lo que hace es comunicar con el resto, dialogar con el resto para ver que dentro de las diversas formas que negocias tu presencia, tu tengas una voz que esos elementos con los cuales negocias, se enteren de lo que tú quieres, sepan de lo que tú quieres y puedan dentro de la medida de sus posibilidades ofrecerte el espacio que estabas reclamando (comunicación personal, septiembre 2020).

En este punto, el diálogo se entiende como un intercambio de ideas entre un ser y otro, en donde cada uno manifiesta su opinión, su postura frente a un tema y se establece una comunicación. Por otro lado, en el texto de Caloca (2004), el filósofo Hans-Georg Gadamer considera que en el diálogo es necesario la apertura, ya que existe una lógica de preguntar y responder. La apertura permite una dinámica en las reflexiones y lo orienta como comunicación de sentido, surgiendo así nuevas interrogaciones. Entonces, el diálogo es un constante intercambio de ideas; pero no solo eso, se necesita estar abiertos a nuevas reflexiones, comentarios y preguntas. Por la misma razón, se compara el diálogo con el juego:

La forma efectiva del diálogo se puede describir partiendo del juego. Hay juego cuando se toma en serio el juego. Las personas que no son capaces de hacer esto se dice que no saben jugar. Esta idea de que el juego es algo libre, algo que nos permite ser diferentes o algo que nos lleva por donde quiere porque nos seduce es esencialmente similar a la esencia de una conversación.

En un diálogo si sabemos dejarnos llevar ambos interlocutores por la ley de la cosa que rige esa conversación entramos en un contexto de movimiento que desarrolla su propia dinámica. La estructura de esa dinámica es la pregunta y la respuesta (Caloca, 2004, p. 42).

Dejarse llevar en el diálogo es una característica importante, no estar pensando en lo que se dirá si no dejarse fluir con la otra persona, con lo que está comunicando y de esta manera entrar a una dinámica interesante. En ese sentido, es similar al juego, porque se necesita entrar y estar enfocados realmente en eso, en ese tema del que se esté dialogando, para que ambos interlocutores sigan aportando ideas y reflexiones respecto al mismo.

Para llevar estas ideas a la danza se toma el ejemplo de Álvarez quien en comunicación personal (2020), opina que en el diálogo conversan dos disciplinas que se pueden identificar con facilidad desde el aspecto estético, además se puede dar un debate, una discusión, una conversación tranquila y conclusiones, pero siempre con la idea de que ocurre un intercambio; pero no una afectación.

Con base en las ideas expuestas, se toma como diálogo el intercambio de información entre un lenguaje de danza y otro, pero desde un lado superficial, para compartir conocimientos, más no hay una afectación en ninguno de los lenguajes, se siguen viendo por separado, por lo que se pueden identificar cada uno de estos con facilidad; también hay una escucha del uno con el otro y hay una disposición que permite que surjan cuestionamientos.

### **2.1.2. Fusión**

El concepto de “fusión” es definido por la RAE (2020) como “acción o efecto de fundir o fundirse” y “unión de intereses, ideas o partidos”. Siguiendo a Álvarez, menciona que:

(...) agarramos dos o tres [elementos] y las metemos en una probeta, le hacemos así con un pincel y generamos algo que deje ver un poco estos tres

elementos que hemos agarrado, se ve un poco de uno un poco del otro pero no terminan de desaparecer (comunicación personal, septiembre 2020).

En la misma entrevista, añade que no termina de ser algo nuevo ya que los lenguajes no se pierden del todo, se mezclan un poco o aparece primero uno y luego el otro (comunicación personal, septiembre 2020). Reforzando esta idea, Gutiérrez en comunicación personal (octubre 2020), entiende la fusión como una unión, un encuentro, entre dos formas o expresiones danzarias, más no como una mezcla, ya que no hay un entramado. Es decir, los lenguajes con los que se trabaja en la fusión son reconocibles y se pueden ver en su estado inicial y original, no pierden su estructura.

Otra manera de entender la fusión es la de Cotito, que menciona que para hacer fusión se necesita de una investigación de los movimientos para encontrar de donde nacieron (comunicación personal, septiembre 2020). En otras palabras, es un proceso que requiere de una indagación profunda, en donde se necesita ahondar en el movimiento para poder encontrar el origen, la base, incluso la esencia que contiene cada lenguaje para luego recién poder pasar a fusionarlos. En contraposición Díaz comenta:

Ha sido utilizado como un mecanismo de defensa, por decir, les exigían tanto, que tienen que ser disciplinarios, oye ordénate, compórtate, ósea sométete a estos parámetros, oye tienes que ser específico y puntual, tienes que establecer tus fronteras. Pero los seres humanos no tenemos fronteras y si hay fronteras, y si tenemos reglas, es para violarlas. Entonces estamos para fusionarnos, estamos para juntarnos, yo creo que como te digo es más una categoría ideológica, como una suerte de escudo de protección para que tu puedas presentar o tener más libertad de presentar distintas expresiones de danza en una sola (Comunicación personal, septiembre 2020).

En este caso, la palabra fusión es entendida como un recurso para poder salirnos de lo establecido, ya que en muchos casos en un solo cuerpo existen diversos lenguajes, definir su danza como una fusión ayuda a que haya una aceptación y el bailarín tenga más libertad en su movimiento respecto a lo que quiere mostrar. Asimismo, se puede dar una interacción entre distintas culturas, clases sociales, entre otros, que brindan elementos que pueden sumarse a cada persona:

(...) algunos músicos de clase alta tradicional dicen que la motivación al fusionar (y también al ser público de fusión) es responder a preguntas como: ¿quién soy yo? ¿Cómo encajo en la ciudad y en el país? ¿Cuál es mi papel? La fusión se vuelve entonces una plataforma de investigación en la cual pueden interactuar con música que «no corresponde» a su fenotipo y estatus social y, por ende, «no puede ser de ellos»; una plataforma que les permite organizar y hacer música intercultural, interactuar con públicos de diversas clases socioeconómicas y sentirse como «todos los demás» en Lima (Montero-Díaz, 2018, p. 107).

De alguna manera la fusión contribuye en la inclusión y en el sentirse incluido, en poder relacionarse con distintos grupos de la sociedad que nos hagan conocer más a nuestro país y a nosotros mismos, y así tener varias maneras de identificarnos, por lo tanto, se puede decir que: “la fusión musical se vuelve entonces una herramienta para descubrirse a sí mismo y luego reconstruir el yo” (Montero-Díaz, 2018, p. 108). De igual manera, en la danza se puede conocer más culturas conociendo otros movimientos, otras danzas, y en este proceso de aprender más podemos encontrar que nos identificamos con algo que nunca lo hubiéramos pensado, pero que sirve para seguir construyéndose como persona y como bailarín; aunque se considera que, a veces, hay un poco de resistencia en la sociedad por aceptar lenguajes

corporales fusionados, sobre todo cuando lo realizan personas que “no pertenecen” a esa cultura.

Tomando como base lo antes expuesto, para fusión se comprenderá como un concepto dinámico que permite una interacción de distintas culturas o estatus sociales; esto contribuye a que cada persona pueda encontrar con qué se siente identificada y de esta forma, seguir descubriéndose y construyéndose. Además, como coincide Álvarez y Gutiérrez, es un concepto en el que se da la unión de dos o más lenguajes en un solo cuerpo, pero que no son afectados el uno por el otro, más bien son presentados juntos, y tiene cierto grado de mezcla pero no del todo, por lo que desde la danza se suele usar porque da la posibilidad de tener más libertad en el movimiento y no limitarse a algo específico.

### **2.1.3. Hibridación**

La definición que plantea la Real Academia Española para el concepto de “hibridación” es “fusión de dos células de distinta estirpe para dar lugar a otra de características mixtas” y “asociación de dos moléculas con cierto grado de complementariedad” (2020). A partir de la primera definición, resulta un poco confuso ya que define la hibridación como fusión, lo que parecería significar lo mismo; sin embargo, puede que no sea así. Siguiendo la misma línea de la ciencia, Díaz menciona que:

Es un concepto que sale de la química nuclear, es la forma como los electrones de un átomo van a combinarse con los otros para formar moléculas o para formar cuerpos, y lo que te dice la hibridación es que al llegar un electrón a un átomo que está excitado, lo que hace es que cambie sus propiedades (comunicación personal, septiembre 2020).

Desde ese punto, la hibridación se relaciona con la idea de que un elemento cambia sus propiedades, es decir, se altera el estado en el que estaba inicialmente o pueden complementarse. Cotito entiende por hibridación algo abstracto, deforme, que cambia la

forma (comunicación personal, septiembre 2020). La característica de lo abstracto y deforme es interesante porque es como si fuera difuminado, como si no se pudiera definir exactamente lo que es. Frente a esas opiniones, de alguna forma similares, Gutiérrez opina distinto, ya que percibe la hibridación como una mezcla de cosas que se pegan en el cuerpo, se unen elementos para formar un ser nuevo, pero de una manera forzada (comunicación personal, octubre 2020). Lo entiende como un proceso que origina algo nuevo, pero en el cual no hay una mezcla orgánica o incorporada en todo el cuerpo, sino solo puesta. En contraste con lo anterior, en el libro *Culturas híbridas* de Néstor García Canclini se dice que:

El incremento de procesos de hibridación vuelve evidente que captamos muy poco del poder si sólo registramos los enfrentamientos y las acciones verticales. El poder no funcionaría si se ejerciera únicamente de burgueses a proletarios, de blancos a indígenas, de padres a hijos, de los medios a los receptores. Porque todas estas relaciones se entretejen unas con otras, cada una logra una eficacia que sola nunca alcanzaría. Pero no se trata simplemente de que al superponerse unas formas de dominación a otras se potencien. Lo que les da su eficacia es la oblicuidad que se establece en el tejido (1989, p. 324).

En otras palabras, la hibridación ocurre en diferentes ámbitos y cotidianamente, se produce cuando una relación, ya sea de poder, de acción u otra, se da de manera oblicua; es decir, no solo una afecta a la otra, sino que ambas se afectan, reaccionan y responden, generando una combinación eficaz.

En ese sentido, para fines de esta investigación, se tomará la hibridación como un proceso en el que se pasa por la afectación, reacción, combinación y respuestas, creando así un entretejido en donde dos o más lenguajes corporales se afectan una a la otra en ambas direcciones. En el cuerpo, esto causa una alteración y cambio en el movimiento, mostrando así características modificadas, distintas y otras que recién pueden surgir.

#### 2.1.4. Deconstrucción

La Real Academia Española define la “deconstrucción” como “desmontaje de un concepto o de una construcción intelectual por medio de su análisis, mostrando así contradicciones y ambigüedades” (2020). Por otro lado, el filósofo Jacques Derrida, conocido por desarrollar el concepto de deconstrucción, refiere que: “la desconstrucción radicalizó la puesta en cuestión de ciertos conceptos fundamentales que el estructuralismo aún validaba. Es así como la desconstrucción es, por un lado, una herencia del estructuralismo y su cuestionamiento” (1997, pp. 7-8). Con esto, se presenta la deconstrucción como una manera de cuestionar y analizar lo que ya está estructurado o establecido, para luego reforzar esa idea, cambiarla, eliminarla, entre otras. En referencia al arte, Vaskes menciona que:

Parece que la deconstrucción repite el proceso de la construcción y destrucción de la Torre de Babel, cuyo resultado es la desaparición de lo que pudo haber sido un lenguaje artístico universal, la confusión de los diferentes lenguajes, géneros, estilos de la literatura, la arquitectura, la pintura, del teatro, del cine; la aniquilación de las fronteras entre ellos (2007, p. 19).

Vaskes añade que las características de la deconstrucción son rasgos del arte actual como por ejemplo la ironía, la mezcla, el eclecticismo consciente que no permite al lenguaje artístico “marchitarse”, salirse del sentido y el rechazo a la mimesis (2007). Resulta interesante ese punto de vista por las ideas que usa como la confusión de los diferentes lenguajes y la aniquilación de las fronteras entre ellos; es decir, en la deconstrucción se rompe el límite de un lenguaje y otro, es difícil delimitar o diferenciar cuando se usa uno u otro, ya que ocurre una mezcla, lo que hace que el lenguaje tenga más posibilidades. Además, va en contra de expresar algo con sentido y de la copia de movimiento, motivando a una búsqueda del movimiento distinto, incluso personal y propio. Continuando con la deconstrucción de movimiento, Gutiérrez añade que es buscar la mínima unidad de toda la

estructura que un movimiento tiene a nivel de forma, buscar el origen (comunicación personal, octubre 2020). En el movimiento existe una estructura, el cuerpo está posicionado de una manera determinada, cada parte del cuerpo tiene una función y dirección, por lo que con la deconstrucción se busca encontrar cómo o de dónde surge el movimiento, lo pequeño de esa gran estructura, unos más principales que otros, pero la idea es reconocerlos, estudiarlos y de esta manera se genera un entramado de lenguajes.

A partir de estas ideas, se plantea la deconstrucción como un proceso en el cual ocurre un análisis y cuestionamiento de lo ya estructurado o establecido. En este se reconocen las mínimas unidades de una estructura determinada de movimiento; además, desaparecen las fronteras entre los lenguajes y hay una búsqueda propia por renovar lo ya conocido.

## **2.2. Danza contemporánea**

Definir la danza contemporánea no es sencillo, debido a todo lo que abarca como disciplina y sus diversas propuestas de movimiento a partir del contexto de cada época. Por lo tanto, existen varias ideas de cómo se originó, una de ellas dice que “la danza contemporánea es la evolución de la danza moderna que integra mayores recursos tecnológicos y busca desarrollarse en otros escenarios, con participación de los espectadores” (Montoya, p. 58). Se abre paso a los nuevos recursos tecnológicos que se empiezan a utilizar para complementar la danza y nutrirla; así como el presentar obras de danza fuera de un escenario, en lugares poco convencionales como librerías, museos, entre otros; que se vuelven interesantes por la relación que hay con el público y las nuevas posibilidades que esto brinda a la danza.

Asimismo, existe un cambio desde la manera en que el cuerpo se expresa:

Así, del movimiento natural, espiritualizado e idealizado, al intento de abstraer el movimiento del cuerpo sin referencia a alguna situación o sentimiento, encontramos el paso a la danza contemporánea, que busca, otra vez,

desacralizar la danza virtuosa, abriendo una gran gama de posibilidades desde las múltiples propuestas de los cuerpos en general (Macias, 2009, p. 67).

Deja de relacionarse el cuerpo con algún sentimiento específico, hay más libertad respecto a por qué un cuerpo se mueve y el tema que se toca; la danza virtuosa ya no es importante, cada cuerpo puede moverse desde sus posibilidades sin importar lo virtuoso que sea, encontrando su propio camino.

Existen muchas técnicas y maneras de entrenamiento para la formación de un bailarín de danza contemporánea. Debido a la diversidad de herramientas, se puede entender la danza contemporánea como una fusión de destrezas físicas junto con un estilo personal, se nutre de algunas técnicas de danzas españolas, clásicas, modernas y la actuación dramática, y se utilizan movimientos que transmitan la emoción del bailarín; estos elementos dan como resultado intensidad en la interpretación escénica (Montoya). Desde esta definición, se afirma la idea de que hay diversas maneras de hacer danza contemporánea, e incluso puede existir una combinación de técnicas que finalmente crean un movimiento particular en el bailarín, o también es el bailarín el que decide de qué técnicas apropiarse. Respecto a la técnica Mallarino (2008) añade, que son las herramientas básicas que se necesitan para definir un discurso corporal, entendido como un movimiento sistematizado y mediante el cual, el bailarín constituye su interacción y diálogo con la sociedad. El discurso corporal puede variar, no solo por las técnicas aprendidas, sino también por la manera en que el bailarín se relaciona con la sociedad y con su cultura. De esta manera, el intérprete se forma con ciertas particularidades que se ven reflejadas al momento de bailar y que lo distinguen de otro.

A continuación, se presentan algunas de las propuestas más conocidas que surgieron de la danza moderna, y que muchas de ellas aún se utilizan para formar a los bailarines en danza contemporánea. La selección, fue a partir del tema de interés de esta tesis, que inicia por la curiosidad de conocer los antecedentes dentro de la danza contemporánea respecto a

los diálogos, fusiones o hibridaciones entre distintos lenguajes de movimiento, los cuales continúan realizándose en el presente.

En primer lugar, se destaca el trabajo de Ruth St. Denis y Ted Shawn, bailarines quienes crearon una escuela llamada el Denishawn, del que habla Pascual:

Denishawn fue un espacio fundamental en la historia de la danza moderna, con lo que ello supone como enriquecimiento al vocabulario de la danza occidental, gracias a las aportaciones de las danzas orientales, y la elaboración de una teoría y una técnica de la danza, nacida a la luz de los sentimientos y deseo humanos (2005, p. 18).

En este espacio se tomaba en cuenta lenguajes de movimiento de la danza moderna sumada a las danzas orientales, las cuales fueron sumamente importantes y fundamentales, siendo así el eclecticismo una característica que los definía por la combinación de danzas que usaban: “su interés por la rica tradición expresiva oriental es convertida en materia de conocimiento en Denishawn, donde profesores expertos en las distintas disciplinas derivadas de las tradiciones hindú, japonesa y china instruyen a sus alumnos” (Pascual, 2005, p. 18). Es decir, se toman en cuenta el movimiento de las danzas de oriente junto con la danza occidental para crear de alguna manera una diferencia con el resto y que también los identifique como escuela.

En segundo lugar, en el trabajo de Martha Graham, ella usaba como referencia varias imágenes y personajes, los cuales le aportaba posiciones e incluso intenciones a su movimiento:

Graham se acerca a los grandes personajes femeninos de la tragedia, releídos a la luz de las teorías de Jung, rastrea esas personalidades fuertes, de la historia, de la literatura, de la vida: mujeres enfrentadas al orden social que las circunda, habitadas por las más altas pasiones y tormentos del alma humana, a

la búsqueda de la intensidad dramática, y de una aspiración trascendente (Pascual, 2005, p. 22).

Algunos ejemplos de dichos personajes son Judith, Medea, Juana de Arco, Yocasta, Fedra o Clitemnestra (Pascual, 2005). Se puede ver que en este caso Martha Graham nutre su danza usando las personalidades de estas mujeres y el movimiento de las mismas con la que ella se siente identificada o considera que la ayudan a desarrollarse, esto hace que su danza se vuelva particular y que su técnica sea bien específica.

En tercer lugar, el trabajo de Merce Cunningham también fue innovador en su momento ya que como comenta Greskovic, cuando Cunningham comenzó a explorar formas de bailar, no buscaba ir en contra del ballet, pero si ir de alguna manera más allá del ballet; quería combinar lo que veía como el uso pronunciado de las piernas en las técnicas de ballet con el fuerte énfasis en la parte superior del cuerpo que se usaban en los métodos de danza moderna (1999). El autor anterior también destaca otras características del trabajo de Cunningham como el uso del azar. Por ejemplo, lanzando monedas, al que recurría para tomar decisiones artísticas; ni el compositor ni el diseñador creaban su parte en estrecha colaboración con el coreógrafo; además, Cunningham tenía el afán por conseguir algo desconocido, lo que produjo un repertorio de danzas que revelan cambios gratificantes en medio de la visión artística singular (1999).

Merce Cunningham fue un coreógrafo al que le interesó cierta característica del ballet y de la danza moderna, por lo que buscaba combinar ambas; también tuvo un trabajo particular por las innovaciones que realizaba como el uso del azar y la creación de coreografías desligadas de la música y el diseño.

En cuarto lugar, un bailarín más actual e importante de mencionar para la presente investigación es Akram Khan, quien ha desarrollado una manera de bailar donde resalta la cultura que trae consigo por sus padres:

(...) reconoce la importancia que tuvo su madre en su danza, pues fue ella quien lo inició a la danza *kathak* (danza india que tiene influencias tanto hindúes como musulmanas). Su formación comenzó a los siete años, entre el *kathak* y la danza tradicional, absorbiendo y nutriéndose de su herencia bengalí. Posteriormente, su danza comenzó un segundo ciclo de preparación que le significó ampliar su repertorio y conocimiento dancístico. Empezó a imbuirse de la danza clásica y de técnicas de la danza moderna y contemporánea (Tirado, 2020).

Esta formación lo lleva a estar entre-dos, el *kathak* y la danza moderna, haciendo así que en sus creaciones haya diálogos entre la danza tradicional con la danza contemporánea, no como polos opuestos, sino como un vaivén (Tirado 2020). Como vemos, Akram Khan no se desvincula de la danza que es parte de su cultura, sino que la incluye a la danza contemporánea, por lo que se podría decir que usa a su favor este otro lenguaje de movimiento como un adicional y otra forma de alimentar su danza, pero desde una elección no solo de gusto, sino de cultura y un sentido de identificación con esa danza.

Por lo presentado, podemos ver que, desde los inicios de la danza contemporánea, siempre ha existido combinaciones entre distintos lenguajes de movimiento, incluso el uso de otras herramientas que los hicieron particulares y diferentes al resto, usando otras disciplinas fuera del movimiento como la literatura, psicología, etc. Estas se incluyen en sus trabajos por diversas razones, como que lo consideran llamativo, porque es interesante alguna de las características, porque sirve como forma de entrenamiento, como inspiración o porque hay una identificación personal.

Estos diálogos, fusiones o hibridaciones hacen que cada uno de los bailarines y coreógrafos presentados tengan un sello personal. Además, al usar otras disciplinas o distintos tipos de danza, se alimenta el discurso y cambia el simbolismo de la danza, ya que

se encuentra un sentido propio, que va desde lo que pensamos, creemos, sentimos y quienes somos.

En mi experiencia, dentro de la danza contemporánea en combinación con el zapateo afroperuano y el festejo, encuentro una danza que me permite entrar a un estado que va más allá del movimiento, es ahí en donde me hallo, como un ser vivo, lleno de emociones y sensaciones, que se expresan por medio de mi cuerpo en las maneras que considero están inmersas en mí y con las que me siento identificada.

Después de este recorrido, para fines de la presente investigación, la danza contemporánea se plantea como un proceso en el que el cuerpo atraviesa un entrenamiento donde adquiere diversas técnicas y/o principios que suman en el conocimiento y percepción de nuestro propio cuerpo, creando así una interpretación del movimiento, que será particular y distinta en cada bailarín; bajo esta idea se está de acuerdo con lo que menciona Louppe: “no existe más que una única y verdadera danza: la de cada uno (...). Las técnicas contemporáneas, por muy sofisticadas y de lenta integración que puedan llegar a ser, son ante todo instrumentos de conocimiento que llevan al bailarín a esta singularidad” (2011, p.46). Por tanto, la danza contemporánea no sólo se comprende desde un lado técnico, sino pensando en el cuerpo mismo, en las particularidades de cada persona y en cómo esto influye en su danza.

### **2.3. El festejo y el zapateo afroperuano**

Parte de los lenguajes con los que se va a experimentar para comprender las diversas formas de interacción son: el festejo y el zapateo afroperuano, ambas son parte de la danza afroperuana, pero con movimientos y ritmos diferentes.

La elección de trabajar con estas dos danzas se debe a la experiencia personal que tengo, la cual inició cuando tenía diez años y que ha continuado hasta la actualidad en talleres

y espacios en los que aprendo más a nivel técnico e incluso encuentro otras miradas y cuestionamientos.

A continuación, ahondaremos un poco más en cada una de ellas.

### **2.3.1. Festejo**

Esta danza es una de las más conocidas dentro del folklore peruano, algunos investigadores identifican sus orígenes en el siglo XIX e inicios del XX. Respecto a las zonas principales donde se baila y el contexto donde surge, Chocano y Rospigliosi comentan:

El festejo es un género musical costeño, que involucra música y danza y se distingue por su carácter festivo. Tradicionalmente se practica en la costa central y sur del Perú, principalmente en las regiones Lima e Ica, siendo la ciudad de Lima y las provincias de Cañete y Chincha las áreas más asociadas a este género (...) Suele ser identificado también como la raíz de otras prácticas musicales afroperuanas como el alcatraz, el ingá o el son de los diablos (2016, p. 55).

Con base en lo anterior, podemos notar que el festejo es una de las danzas afroperuanas más conocidas y que ha dado pie a nuevas formas de movimiento. Acerca del significado del festejo, Álvarez, Fierro y Roncal comentan:

Es danza picaresca, erótico-festiva, vinculada al rito del amor como un acto de virilidad y juventud, de vigor y fecundidad. No es sensualista, porque lo erótico se espiritualiza por la acción del arte danzaril (...) Es una manifestación folklórica sana y positiva de los grupos humanos especialmente morenos, que incita proseguir por el camino de la vida con aire travieso y festivo (1990, p. 32).

Por lo tanto, el festejo se puede relacionar con lo erótico, pero a la vez con lo festivo. Respecto al movimiento que los bailarines realizan, siguiendo a los mismos autores

mencionan que la característica principal es el movimiento pélvico-ventral. A ello, se suman los pequeños pasos levantando un poco los pies del suelo y la media punta; el peso del cuerpo pasa de un pie al otro sucesivamente, los brazos hacen gestos y movimientos expresando lo festivo y burlesco junto con las risas.

En realidad, no se sabe cómo se debe bailar el festejo, ya que no existe un registro de cómo se bailaba exactamente cuando se creó, pero se ha ido desarrollando ciertos estilos para esta danza:

Debido a que el festejo empezó a gozar de renovada popularidad como forma de canción, también se sintió la necesidad de revivirlo como forma de baile, aunque poco pudo recordarse de la coreografía original (...) Todos los informantes que vieron bailar el festejo durante las primeras décadas del siglo XX coinciden en que la coreografía era libre e improvisada. Cualquier otra discusión al respecto tenía que ver con el estilo (Tompkins, 2011, p. 123).

Razón por la cual, los primeros grupos comerciales que presentaron el festejo tuvieron que crear una coreografía, siendo el primero Porfirio Vásquez quien se basó en una coreografía incompleta de varias décadas atrás del son de los diablos (Tompkins, 2011). Gracias a diversas personas y grupos que son muy reconocidos por su trabajo en la danza afroperuana, como: Perú Negro, Victoria Santa Cruz, Teatro del Milenio, entre otros, que fueron creando sus propios estilos del festejo y estructurando las formas de movimiento, esta danza fue difundida y enseñada. Igualmente es importante recalcar, que no hay una manera exacta de bailar el festejo, más bien, ha existido una evolución en esta danza con diversos estilos.

Desde mi experiencia ha sido y es un proceso aprender a bailar festejo; inicié a los diez años y cada etapa en mi vida en la que retome esta danza fue distinta, pienso que puede ser por el momento en que yo me encontraba como bailarina, por una manera distinta en la

que conocía a mi cuerpo, por lo nuevo que encontraba en el festejo, debido a las nuevas propuestas que me daban los profesores, y/o a otras posibilidades que yo iba encontrando al bailar festejo. Siempre he disfrutado mucho esta danza, me he conectado mucho con ella, me da felicidad y placer moverme en ella y con ella.

### **2.3.2. Zapateo afroperuano**

Sobre esta danza al igual que el festejo no se sabe bien cómo surge y cómo llega al Perú. Una teoría al respecto, la expone Castro Buendía (2014):

Los limeños sienten una loca pasión por el zapateado de Cádiz, y había entonces allí bailarines españoles. Piden, pues, que se les dé aquel baile aun cuando no estaba anunciado, y piden con eso un imposible, porque los bailarines no tenían a mano el traje conveniente a semejante función, y lo que más es, ni había música para seguirla. ¿Qué importan esas pequeñeces?... ¡El zapateado! ¡El zapateado!, gritan los atolondrados con el palo levantado contra quienquiera que se atreva a contradecirles (citado en Arévalo, 2019, p. 10).

Debido a esta relación con el zapateado de Cádiz, Arévalo (2019) comenta que podría tener aporte africano debido a la cercanía de Marruecos a Cádiz y podría haber aportado desde lo rítmico y polirítmico, pero es probable que haya sufrido cambios o adaptaciones realizadas por el pueblo. Por lo tanto, el zapateo afroperuano tiene influencias del zapateo de España y de África, pero con cambios que se realizaron aquí en Perú debido a lo que el pueblo deseaba. Frente a eso, Vázquez menciona que otra idea sobre el posible origen es que nace “debido a que con ello se podía expresar una rítmica que con otros instrumentos era difícil, debido a que, en la costa peruana, que es muy árida, no existen materiales para construir tambores” (1982, p. 79).

A partir de esto, se puede entender el zapateo como otro elemento de percusión, que puede reemplazar la música, debido a los ritmos que se pueden expresar y generar. Álvarez,

Fierro y Roncal (1990) mencionan que en el zapateo: “los pueblos expresan su estado de ánimo o sus habilidades a través de formas artísticas propias o asimiladas de otras culturas” (p. 40). Asimismo, los mismos autores señalan que, esta danza busca “poner en práctica y en prueba de competencia la habilidad en el zapateo, las posibilidades de movimiento artístico que tienen los pies del hombre o la mujer. Es una danza de competencia festiva y alegre, de contienda artística” (p. 40).

Además, sobre la necesidad de golpear los pies contra la tierra, como se da en el zapateo, Ramiro Guerra (1969) comenta que se da: “(...) como posesión de la tierra, y de la compulsión hacia la misma para que de su fruto, de la trasmutación de la fuerza vital al suelo para que le dé respuesta de esa energía” (citado en Arévalo, 2019, pp. 11-12). Arévalo (2019) agrega que el realizar sonidos de los pies golpeando la tierra está vinculado a lo mágico-religioso. Esto muestra la conexión que el ser humano tiene con la tierra y la creencia de que pisándola es una manera de conectarse con ella, de crear esta relación mágico-religioso; lo que le da un sentido especial al zapateo.

El zapateo afroperuano, generalmente, se presenta para competencias y mostrar las habilidades con el zapateo. En el movimiento es característico la variedad de posibilidades que existen en el movimiento de los pies, usando la flexibilidad de los pies, pasando por la punta, planta y talón, y que además se puede agregar las manos para producir más sonidos al golpear ciertas partes del cuerpo; la idea es que constantemente se estén generando nuevos zapateos, tanto en la forma como en el ritmo (Álvarez, Fierro & Roncal, 1990, p. 42).

Respecto a la manera en que el cuerpo de un zapateador está y se involucra, Victoria Santa Cruz comenta desde un estudio y desde su propia experiencia que “es una actitud pasivo-activa en la que se aprecia la conexión del bailarín con su cuerpo físico, viviendo, sintiendo internamente vibraciones sonido-silencio, tanto mientras el contendor ejecuta su “pasada” como cuando, en su turno, éste ejecuta la suya” (2019, p. 76). El cuerpo del bailarín

debe estar activo, pero con una energía contenida, sin desbordarse, esa activación se da cuando es su momento de zapatear, pero mientras ve al rival, no pierde del todo este estado, lo mantiene desde su sitio.

Sin embargo, mi experiencia y relación con el zapateo afroperuano se da por mi gran asombro y curiosidad al conocer esta danza y cómo es totalmente rítmica, no depende de una música, es la música y el movimiento a la vez. Esas ganas de querer descubrir las posibilidades que esta danza da, es lo que me conecta mucho con ella, porque me plantea retos constantemente, considero que es infinita y que requiere por un lado de mucho entrenamiento y por otro de mucha creatividad.

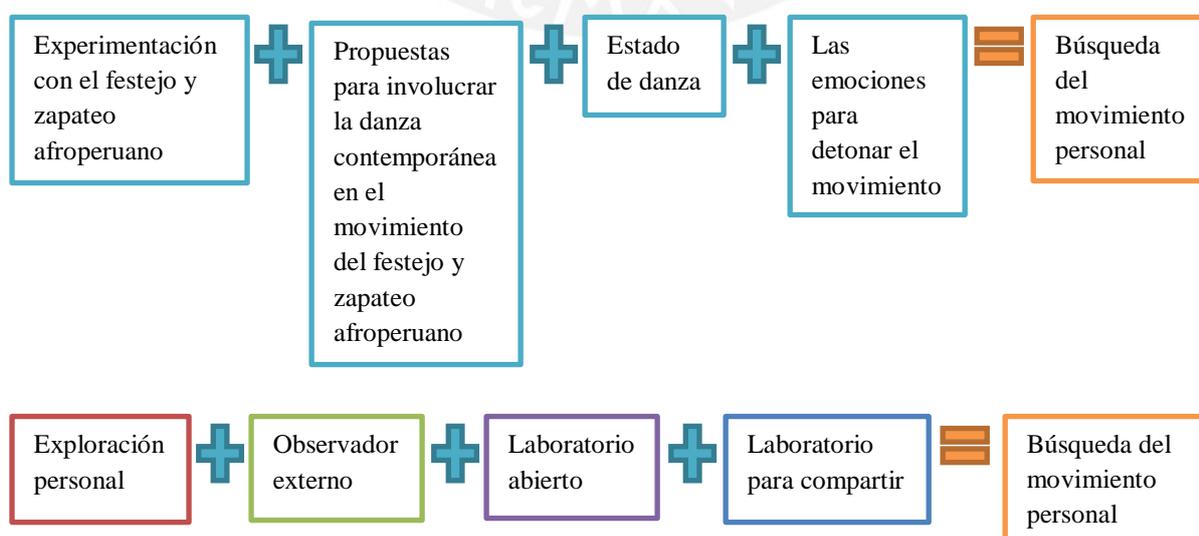
Al ya haber presentado los conceptos de diálogo, fusión, hibridación y deconstrucción; así como la danza contemporánea, el festejo y el zapateo afroperuano, que son los lenguajes de movimiento que se usan en la presente investigación. Es importante ver cómo estos se desarrollaron a lo largo del laboratorio de investigación práctico, información que se comparte en el siguiente capítulo.

### CAPÍTULO III. LABORATORIO DE INVESTIGACIÓN PRÁCTICO

El presente capítulo expone el proceso de los dos momentos que se trabajaron en paralelo dentro del laboratorio práctico de investigación, con el propósito de reconocer la metodología que ayudó a encontrar el movimiento personal. El primer momento fue la exploración personal, y el segundo fue el proceso de socialización a través de un observador externo, laboratorios abiertos y otros para compartir. Por tal motivo, los resultados de ambos momentos se presentan de forma simultánea siguiendo los cuatro bloques de exploración personal que son: experimentación con el festejo y zapateo afroperuano, propuestas para involucrar la danza contemporánea en el movimiento del festejo y zapateo afroperuano, estado de danza y las emociones para detonar el movimiento.

Con el fin de ayudar al lector a la comprensión del proceso, cada bloque está formado por la siguiente estructura: descripción, presentación de hallazgos y reflexión del proceso. Así mismo, para comprender de una manera más clara el desarrollo del cuerpo en movimiento, se presenta una tabla comparativa que permite ver los avances de lo que se estaba experimentando.

#### 3.1. El camino para encontrar el movimiento personal



En el primer gráfico podemos observar que el primer momento, de exploración personal, se dividió en cuatro bloques.

Cabe señalar que la exploración personal tuvo una duración total de 24 sesiones, las cuales se desarrollaron durante dos meses a partir de 3 sesiones a la semana.

En el segundo gráfico podemos observar la ruta que permitió complementar y profundizar de manera paralela la información que se iba obteniendo en las exploraciones personales.

A continuación, antes de entrar a describir el proceso de cada bloque, se presenta el perfil de quienes participaron tanto como observador, como en los dos laboratorios.

**Observador externo** - Se eligió a Antonio Vílchez, percusionista, zapateador y bailarín, quien se graduó en Artes y Pedagogía en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. En la actualidad, dirige su propia compañía *Adú Proyecto Universal*, es profesor de danzas afroperuanas y realiza fusiones principalmente usando el zapateo afroperuano y el tap. Una vez a la semana se le enviaban los videos de las improvisaciones con el fin de que los comentara y me diera una retroalimentación.

**Laboratorios abiertos** - Estos se realizaron de manera sincrónica por la plataforma Zoom; consistió en invitar a algunas personas que puedan observar por un tiempo una improvisación y luego puedan comentar al respecto, preguntar o dar sugerencias. Se dio en dos oportunidades, uno después de un mes de haber empezado y el segundo al finalizar el segundo mes. En estos participaron Ariana Cáceres, Nicole Tineo y Yesennia Yerren, compañeras de la carrera de danza en la PUCP y, actualmente alumnas del último ciclo, por tanto tienen conocimientos principalmente en danza contemporánea y también llevaron el curso de danzas peruanas, el cual dio conocimientos y cuestionamientos que se relacionan de alguna manera con la presente investigación. En resumen, ellas fueron invitadas porque se

considera que tienen las herramientas necesarias para poder analizar y contribuir con cuestionamientos y sugerencias al proceso del laboratorio.

**Laboratorios para compartir** - Igualmente se realizaron de manera sincrónica por la plataforma de Zoom; se realizaron en dos ocasiones, el primero fue en la sexta semana y el segundo en la semana trece. Participaron Naomi Calderón, Deborah Kaqui y Andrea Vásquez. Naomi y Deborah son compañeras de la carrera de danza en la PUCP y ambas se encuentran en el último ciclo, a ellas se sumó Andrea quien ya concluyó sus estudios de danza en la PUCP. Ellas fueron invitadas a participar porque se encuentran realizando investigaciones desde la práctica similares, usando distintos lenguajes corporales, aunque cada una con una finalidad distinta. Naomi investiga usando el house dance y la danza contemporánea, Deborah usa la danza contemporánea, las danzas afroperuanas y el dancehall, y Andrea investiga con el hip hop y la danza contemporánea.

### **3.2. Bloque 1: Experimentación con el festejo y zapateo afroperuano**

Duración: 3 sesiones

#### **Descripción**

En el primer bloque puse en práctica el movimiento de cada una de estas danzas por separado, por un lado, el festejo, y por el otro, el zapateo afroperuano. Investigué desde las formas y organizaciones establecidas, las cuales luego de identificarlas se fueron deconstruyendo; es decir, estudiando cada parte del cuerpo involucrada de manera independiente y observando lo que ocurría en el proceso. En el caso de la danza contemporánea, entendida como un espacio con más libertad en el movimiento, dejé que fuera apareciendo.

En las tablas que se presentan más abajo, la primera hace referencia al festejo y la segunda al zapateo afroperuano. En estas se establecen una comparación entre un primer

momento donde se describe los movimientos y organizaciones que ocurren en mi cuerpo al bailar las danzas ya mencionadas, frente a un segundo momento en donde exploro y rompo con lo que mi cuerpo ha establecido para encontrar otros caminos y formas de movimiento.

**Tabla 1 Comparación entre lo establecido en el festejo y lo que surgió a raíz de explorarlo**

	<b>Lo establecido en el festejo</b>	<b>Exploraciones a partir de lo establecido en el festejo</b>	<b>Comentario</b>
<b>Ritmo</b>	En un ritmo básico suele haber ocho tiempos y el primer tiempo indica el inicio de un paso o se acentúa con el pie derecho, aunque <b>cada canción tiene variaciones donde se juega con las velocidades y con los acentos.</b>	Se encontraron <b>otras posibilidades de usar el acento y el orden de los pies</b> , más allá de avanzar y retroceder, se pueden usar otras direcciones, giros, equilibrios y desequilibrios que alteran el ritmo.	El ritmo de la música de festejo suele determinar los pasos; <b>al alterarlo, se abre la posibilidad de jugar con otros movimientos y direcciones</b> guiados desde los pies.
<b>Coordinaciones</b>	Los brazos y la cadera en determinados pasos van en <b>sentidos contrarios.</b>	Se probó que una parte del cuerpo vaya hacia un lado y otra parte hacia otro, observando así una <b>lucha del cuerpo</b> que finalmente <b>tenía que decidir hacia donde ir, ya sea porque pesa más o se organiza mejor</b> de esa manera.	Son muy específicas; considero que son parte esencial del festejo, por lo que decidí mantener los sentidos contrarios, pero llegando a <b>desplazarme desde el peso y esta contrariedad.</b>
<b>Cadera</b>	Se mueven en forma de un <b>ocho horizontal, círculos, la pelvis va hacia adentro y hacia afuera.</b>	<b>Como motor de movimiento</b> , siendo esta la que <b>genera desplazamientos</b> , ya no son los pies. Se movió la cadera en otras direcciones que no sea circular, se usó el espacio de atrás, resonó en el resto del cuerpo, y se probó en el suelo, encontrando que sirve como impulso.	El movimiento de cadera es parte fundamental del festejo. Más allá de la forma, <b>se exploró desde la funcionalidad, lo cual le da un significado distinto a la cadera.</b>
<b>Rodillas</b>	<b>Están flexionadas permanentemente</b> , ya que permiten que la cadera se pueda mover con mayor facilidad.	Tenerlas flexionadas da mayor disponibilidad en general para cualquier movimiento, desde el lado de la danza contemporánea también es bastante útil, da la sensación de lo primitivo, <b>da mayor estabilidad y da la posibilidad de cambiar de peso rápidamente.</b>	<b>Las rodillas flexionadas</b> en el festejo no <b>se dan</b> por una razón estética, sino <b>por un tema de funcionalidad</b> , ya que se conecta con la cadera y permiten su movimiento. En la exploración esta funcionalidad se reforzó.
<b>Brazos</b>	Están separados del torso y se mueven en <b>forma de círculos</b> intercalando uno y el otro; en otros pasos los brazos toman una forma angular y <b>destaca el codo.</b>	Se probó <b>la continuación de los brazos</b> , como si no acabaran en un lugar por buscar una forma específica, como si no tuvieran final.	Si bien los brazos tienen movimientos grandes, hay una forma que los limita. En la exploración <b>se rompió con esta forma y se buscó la extensión.</b>



Figura 1. Estudiando los pasos de festejo

**Tabla 2. Comparación entre lo establecido en el zapateo afroperuano y lo que surgió a raíz de explorarlo**

	Lo establecido en el zapateo afroperuano	Exploraciones a partir de lo establecido en el zapateo afroperuano	Comentario
<b>Pies</b>	<b>Tienen el foco principal, es el motor de movimiento.</b> Se suele usar la media punta, el talón y la planta completa.	Se usó <b>la repetición</b> . Da la sensación como si se fuera arrancar un carro y de coger energía del suelo, esta se suele quedar en los pies, pero se probó que <b>la energía pueda continuar por el resto del cuerpo</b> , resonando hasta llegar a la cabeza. Se investigó la fragmentación del pie, donde se usó la media punta, generando suspensiones que se sostenían para luego caer. Se incluyó el equilibrio, que llamó a jugar <b>con qué tanto peso y de qué manera se caía</b> , algunos momentos se decidía hacer sonar el pie al caer y en otros no.	Al tener los pies contacto permanente con el suelo, se crea una energía y conexión con esta superficie que puede ir más allá de generar sonidos. <b>Los pies se vuelven el medio por el que la energía entra y se expande por todo el cuerpo</b> , afectando así a las extremidades y permitiendo jugar con distintas calidades.
<b>Torso</b>	<b>Está en la vertical, ligeramente inclinado hacia adelante.</b>	<b>Se rompió con la verticalidad</b> , se le dio un poco de libertad y de soltura para que se dirija hacia cualquier lado, o se encontraban formas específicas que vayan de acuerdo con el movimiento de los pies. <b>El movimiento del torso también afectó a lo que los pies hacen</b> , dependiendo de qué tanta fuerza usa.	<b>Liberar el torso fue útil para reconocer la conexión que hay con los pies</b> y que al afectarse uno, el otro también se ve afectado.

<b>Brazos</b>	No tienen un movimiento específico, <b>acompañan</b> .	Similar al trabajo con el torso, <b>se le dio libertad</b> y se probó con algunas formas específicas.	<b>Pueden tomar cualquier forma ya que no afecta directamente a los pies.</b>
<b>Manos</b>	<b>Se usan para percudir</b> en alguna parte del cuerpo y generar sonidos que sumen al sonido de los pies.	Se exploró percutiendo en el cuerpo o entre ellas para <b>generar matices al zapateo</b> .	<b>Suman sonidos y ritmos a los que los pies realizan</b> , por lo que dan más posibilidades.
<b>Transferencia de peso</b>	<b>Se da constantemente en los pies</b> y de manera rápida.	Se dan constantemente, pero hay momentos en que esta se vuelve compleja porque <b>no es solo de un pie al otro, sino que pasa por la media punta y el talón</b> , dependiendo de la combinación del zapateo.	<b>Reconocer en qué parte del pie está el peso y jugar con cuánto peso se está cediendo, pone al cuerpo en un estado de alerta y de activación.</b>
<b>Sonido</b>	<b>Puede ser fuerte, normal o no sonar, también se pueden arrastrar los pies</b> generando un sonido distinto.	<b>Se probó</b> intercalar entre golpear el pie contra el suelo y arrastrar, junto <b>con silencios</b> . Además, <b>la velocidad</b> se puso en práctica y se pasó desde lo rápido a lo lento, incluyendo acentos y pausas; <b>es como componer música</b> .	<b>Se relaciona con el peso, ya que este es el que va a producir los distintos sonidos</b> . Considero que los matices que cada zapateador utiliza en su danza son los que los diferencian uno del otro.



Figura 2. Estudiando los pasos del zapateo afroperuano

### Comentario del observador externo

Acerca de este primer momento, Antonio Vílchez comentó que se puede hacer un trabajo minucioso para saber qué debí hacer y cómo debí moverme para que se vea festejo, zapateo afroperuano y danza contemporánea. También me hizo notar y reflexionar acerca de que dentro del festejo y zapateo afroperuano existen diversos estilos, como por ejemplo en el

festejo está el estilo de Zoila Montedoro<sup>2</sup> y otro distinto es el de Alejandra Ambukka<sup>3</sup>, además del estilo de Perú Negro<sup>4</sup>, Victoria Santa Cruz<sup>5</sup>, Valentina<sup>6</sup>, Teatro del Milenio<sup>7</sup>, etc. Mientras que en el caso del zapateo afroperuano está el estilo de Lalo Izquierdo<sup>8</sup>, diferente al de Lucho Casanova<sup>9</sup>.

A raíz del comentario, investigué y busqué videos de estos estilos donde noté las diferencias y particularidades de cada uno. En mi experiencia, tanto el festejo como el zapateo afroperuano lo aprendí de Alex Álvarez y de Antonio Vílchez; quienes en sus clases no especificaban el estilo que enseñaban.

La información antes revisada sirvió para reconocer que el festejo que practico se acerca más al estilo de Perú Negro donde los pasos son más definidos y tienen una forma más clara. En el caso del zapateo afroperuano reconozco la influencia del estilo propio de Antonio Vílchez, con las calidades de movimiento y los matices que él propone como el contraste entre los golpes fuertes y suaves, lo rápido y atacado.

### **Hallazgos**

Por el lado del festejo me enfocaba en la forma, sentía que limitaba de cierta manera el movimiento y no había mucho espacio para la escucha del cuerpo, ni para darle la libertad

<sup>2</sup> Bailarina de danzas afroperuanas y cantante criolla (Campos, 2009)

<sup>3</sup> Reconocida cultura y maestra de danzas afroperuanas, es considerada la mejor bailarina de todos los tiempos (Castro, 2018)

<sup>4</sup> Asociación cultural fundada en 1969 por cuatro jóvenes ex miembros del grupo Teatro y Danzas Negras del Perú de Victoria Santa Cruz: Ronaldo Campos (quien tuvo la idea), “Lalo” Izquierdo, Víctor Padilla y Rodolfo Arteaga. Su finalidad era perseverar la cultura afroperuana. Han pasado varias generaciones a través de los más de 50 años de trayectoria de la agrupación. Actualmente es dirigido por Rony Campos (Campos, 2015)

<sup>5</sup> Compositora, coreógrafa, diseñadora, cantante, directora, investigadora y folclorista. Exponente del arte afroperuano. Creó y rescató temas ya casi olvidados. Fundó y dirigió sus propios grupos artísticos. Está catalogada entre las mejores folcloristas de América (Criollos peruanos, 2007)

<sup>6</sup> Es un estilo de festejo en donde se usan faldas y sostenes cortos, por lo que genera un poco de controversia. Se hizo conocido desde la década de 1970 con los concursos de festejo. En 1973 se integra este estilo en la tercera edición del Festival de Arte Negro de Cañete y en 1977 inicia el concurso “Valentina de Oro” en Lima (Campos, 2011)

<sup>7</sup> Asociación cultural fundada y dirigida por Luis Sandoval desde 1992. Producen obras teatrales en base a las expresiones de la cultura afroperuana donde incluyen danza, música y teatro (Tirulato)

<sup>8</sup> Integrante de la primera generación de Perú Negro y figura del folklore afroperuano (Campos, 2009)

<sup>9</sup> Danzante, zapateador, percusionista y ex integrante de Perú Negro (La Cartelera Programa Cultural, 2021)

de encontrar otras maneras de bailar. Sin embargo, noté que existen algunas semejanzas con la danza contemporánea como la idea de contraer y expandir, el hecho de usar las rodillas flexionadas que brinda mayor disponibilidad del cuerpo y menos tensión. Como diferencias encontré que, en el festejo, la música determina el movimiento, indica cuándo el movimiento es fluido y cuándo es cortado, mientras que en la danza contemporánea hay la opción de que el movimiento no vaya junto a la música; otra diferencia es que en el festejo las pisadas son puestas porque son parte del paso, pero en la danza contemporánea suele haber un trabajo de ceder el peso y usarlo para continuar el movimiento.

Un punto en común entre el zapateo afroperuano y la danza contemporánea es la importancia de los pies, no obstante, la diferencia que noté fue que mientras en el zapateo afroperuano se da más importancia como generador de sonido, haciendo la labor de un instrumento percusivo, en la danza contemporánea se le da más énfasis a la función biomecánica de apoyo y soporte del cuerpo para una mejor ejecución del cuerpo en movimiento. Cabe señalar que en el zapateo afroperuano la percusión se utiliza también con las manos, si bien hay coreografías de la danza contemporánea donde se puede utilizar estas ideas, no es algo que se utilice de manera frecuente dentro de las clases técnicas.

### **Reflexión**

Tomando en cuenta los conceptos teóricos para hacer la reflexión de este primer proceso, encontré que la deconstrucción entendida como un estudio y análisis de lo ya establecido, en este caso de las formas de los movimientos y la manera en que se desarrollan los pasos, encontrando las mínimas unidades de las estructuras ya existentes, se dio para cuestionar y renovar las formas desde algunos puntos en común y diferencias que aparecieron del festejo y zapateo afroperuano con la danza contemporánea. A partir de este proceso, me surgieron los siguientes cuestionamientos: ¿Qué hay más allá de la forma? ¿Qué busco construir luego de deconstruir?

### 3.3. Bloque 2: Propuestas para involucrar la danza contemporánea en el movimiento del festejo y zapateo afroperuano

Duración: 3 sesiones

#### Descripción

Lo primero que exploré fue la corporalidad de distintos animales, esta idea surgió mientras veía un vídeo de Amador Ballumbrosio<sup>10</sup> en una chacra, donde hay tierra y en un momento aparece un caballo. Recordé que en el zapateo afroperuano hay un paso llamado “caballito”, por lo que lo relacioné y decidí explorar este animal; también me surgió la idea de explorar otros animales con diferentes corporalidades como el gorila, la paloma, el gato y gusano.

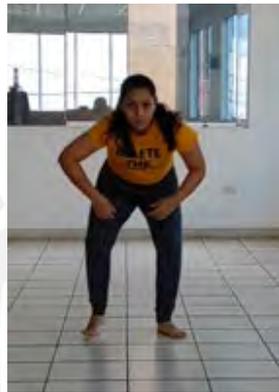
**Tabla 3. Exploraciones usando el zapateo afroperuano y la danza contemporánea**

Premisa: Experimentar usando las corporalidades de distintos animales		Comentarios
<b>Caballo</b>	Se levantaban más las rodillas, <b>se pensaba en el arriba</b> , llegando incluso a realizar <b>pequeños saltos o impulsos</b> . Los brazos también se veían involucrados, se suspendían y se relajaban.	Permitió <b>profundizar en el nivel alto</b> .
<b>Gorila</b>	Se estudió <b>el peso</b> estando <b>en dos apoyos</b> que son los <b>pies</b> , <b>se incluyó el torso encorvado</b> y los brazos hacia los lados un poco distantes al torso.	Permitió explorar con un <b>cuerpo pesado</b> donde <b>hacer cada zapateo era más lento y complicado</b> .
<b>Paloma</b>	<b>Se exploró con mayor profundidad la cabeza y el cuello</b> , ya que es muy particular de este animal, igualmente los brazos y las piernas también adoptaban una manera particular y el movimiento se volvía lento.	Hubo mucho <b>interés por los detalles</b> y por <b>integrar partes del cuerpo que en el zapateo no se suelen usar como la cabeza y el cuello</b>
<b>Gato</b>	Se aprovechó su corporalidad para <b>romper la verticalidad y usar los cuatro y seis apoyos (los dos pies, las dos rodillas y las dos manos)</b> , al igual que la sensación de estirarse.	Fue totalmente nuevo porque <b>no había experimentado antes el zapateo en otros apoyos</b> .
<b>Gusano</b>	Se profundizó en el <b>uso del suelo</b> y las posibilidades que este brinda.	El trabajo de piso no se usa en el zapateo, por lo que <b>entrar en él continúa con la idea de romper lo ya fijado</b> y entrar a algo distinto.

<sup>10</sup> Máximo exponente de la música afroperuana en El Carmen (Chincha). Caporal y violinista del Hatajo de Negritos de El Carmen, y zapateador chinchano. Ha sembrado en el alma de todos los peruanos una tradición de artistas y apasionados del folklore negro (Campos, 2009)



*Figura 3. Explorando con la corporalidad del caballo*



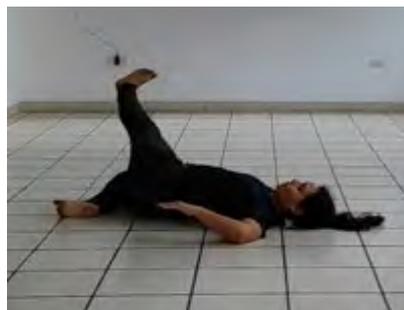
*Figura 4. Explorando con la corporalidad del gorila*



*Figura 5. Explorando con la corporalidad de la paloma*



*Figura 6. Explorando con la corporalidad del gato*



*Figura 7. Explorando con la corporalidad del gusano*

Sumado a lo anterior, mientras pasaba por distintas posiciones y calidades de movimiento, busqué generar sonidos con cualquier parte del cuerpo, debido a que continué estableciendo una relación con el zapateo afroperuano, donde la realización de sonidos es lo principal de esa danza. Esta experimentación me permitió encontrar el sonido como un elemento nuevo y como una posibilidad para matizar el movimiento, teniendo en cuenta que “el sonido es lo que percibimos a partir de una perturbación que afecta nuestro oído y que es transferida a nuestro cerebro” (Westerkamp, 2011, p. 50) y se relaciona con el movimiento porque ambos necesitan un espacio y un tiempo para desarrollarse e involucran transporte de energía (Westerkamp, 2011).

Por el lado del festejo, se plantearon exploraciones relacionadas al espacio personal y externo, al contacto con la arquitectura del espacio en el que se estaba y se introdujo un nuevo elemento que fue la pelota de pilates. Algunos de los beneficios que esta brinda son: adquirir una mayor comprensión del cuerpo, mejorar la dinámica postural, ampliar la eficacia del movimiento en el espacio, trabaja el desarrollo de la motricidad, entre otros (Misión Salud, 2019). Sin embargo, en este caso permitió llevar partes del cuerpo como la cadera más allá del límite que creía tener.

**Tabla 4. Exploraciones usando el festejo y la danza contemporánea**

Elemento	Descripción de las exploraciones	Comentarios
<b>Espacio</b>	Se probó llevando los <b>movimientos a la extensión máxima o exageración, experimentando así la kinesfera grande</b> , que a la vez generó mayor desplazamiento y se entró al espacio con mayor dinámica. En el espacio se dibujaron diagonales, rectas y círculos, y se incorporó <b>el uso de los tres niveles, de los planos</b> y se utilizó el suelo. En la <b>kinesfera pequeña y mediana</b> , las extremidades se mantenían cercanas al cuerpo, no había desplazamiento, pero se pasó del nivel alto al nivel bajo.	El espacio entendido más allá de avanzar, retroceder e ir a los lados, <b>me hizo ser consciente de mi propio cuerpo, del espacio que puedo abarcar y de la disponibilidad del espacio para recorrerlo.</b>
<b>Contacto con la arquitectura</b>	Por un lado, como reconocimiento a la arquitectura de un espacio determinado que <b>sirve de contención y acompañamiento</b> , donde hay paredes, ventanas y un muro; y por otro lado, <b>como recurso</b> para continuar en la investigación del movimiento, para ver qué otras posibilidades o limitaciones me daba el contacto con la pared.	<b>La arquitectura</b> que me rodeaba <b>afectó a mi movimiento con solo estar ahí</b> , pero al entrar en contacto, esta se <b>suma y complementa mi movimiento.</b>
<b>Pelota de pilates</b>	<b>Sirvió para profundizar con el movimiento del festejo, principalmente la cadera.</b> Este elemento permitía que la cadera esté liberada y tenga mayor margen de movimiento y desplazamiento. Luego de usar la pelota, se continuó improvisando con la sensación que el elemento dejó en el cuerpo, la libertad y fluidez en la cadera, y que repercutió en las demás partes del cuerpo.	La liberación de ciertas partes del cuerpo o el ir más allá del límite que creía tener fue importante explorarlo porque así encontré <b>una nueva sensación.</b>



*Figura 8. Explorando las kinesferas*



Figura 9. Buscando el contacto con la pared



Figura 10 Usando una pelota de pilates para explorar mayor libertad en el movimiento

### **Comentario del observador externo**

El observador externo menciona que al hacer una deconstrucción, diálogo, fusión y/o hibridación, se debe buscar en lo más esencial que pueda tener el festejo y el zapateo afroperuano. También considera que la danza peruana, incluyendo el festejo y el zapateo afroperuano, no es limitada, con esto quiere decir que no se limita a pasos y a aprender una danza con una carga histórica, la cual ha sido reelaborada por personas que han dejado su esencia, va más allá de eso. Desde su punto de vista, nada es limitado, las personas podemos ser limitadas, y justo ahí entra el trabajo que estoy realizando, intentando no tener límites, haciendo que dialoguen en un cuerpo varias cosas.

Respecto a la exploración de movimiento, él comenta que le llama la atención el zapateo afroperuano y su rompimiento en el tiempo y espacio, que es un poco de lo que

observó en los videos; pero en el caso del festejo, no le llama mucho la atención, ya que opina que hay mucho sobre eso en lo africano, brasilero, cubano; entre otros. Además, menciona que en la exploración encuentra momentos muy buenos, como si algo conectara, en el zapateo lo ve más claro cuando se utiliza mucho el suelo y se involucra el ritmo y los pies al ritmo del festejo, lo encuentra interesante y algo que no ha visto que se haya estudiado a profundidad con esos temas.

### **Hallazgos**

Al finalizar este segundo bloque, por el lado del zapateo afroperuano, se reconoce que haber trabajado desde corporalidades de animales, permitió transitar entre los tres niveles (bajo, medio y alto). Considero que al producir sonidos con varias partes del cuerpo estando en el suelo, en cuatro o seis apoyos, que son usados en la danza contemporánea y no en el zapateo, así como probar con diversas calidades de movimiento, dejando de darle importancia solo a los pies, como suele pasar en el zapateo, e incorporando la parte superior del cuerpo (torso, brazos, cabeza), que no tienen un movimiento exacto en el zapateo, pero muy usados y con muchas posibilidades en la danza contemporánea; dio como resultado un diálogo entre la danza contemporánea y el zapateo afroperuano.

Por el lado del festejo, el experimentar con distintos niveles y planos, permitió que la danza contemporánea vaya apareciendo; el uso del suelo empezó a volverse una herramienta que contribuye mucho con la búsqueda de querer unir lenguajes corporales distintos. Asimismo, al proponer tanto el aspecto del espacio como el introducir la pelota de pilates, que están más relacionadas con la danza contemporánea, permiten que fluya mejor el movimiento por el tema de investigación y se van encontrando otras posibilidades, creando un diálogo de la danza contemporánea con ciertas formas y organizaciones propias del festejo.

Aun así, reconozco que, por empezar las improvisaciones desde lenguajes y movimientos bien definidos y establecidos del zapateo afroperuano y el festejo, al intentar introducir herramientas de la danza contemporánea, estas se quedan un poco limitadas y no son explotadas en su totalidad.

### **Reflexión**

En este segundo proceso encontré que se relaciona con el concepto teórico del *diálogo* entendido como un intercambio y un compartir de conocimiento sin afectar un lenguaje al otro, ya que se introdujeron consignas desde la danza contemporánea hacia el festejo y el zapateo afroperuano para que se prueben otras posibilidades y maneras de generar movimiento, pero desde un lado superficial, cambiando por ejemplo los niveles y planos pero manteniendo lo propio de cada danza, sabiendo lo que le pertenece a cada una.

A raíz de este proceso, me surgieron algunos cuestionamientos: ¿Cómo seguir rompiendo esos límites? ¿Qué pasaría si profundizo en el diálogo?

### **3.4. Bloque 3: Estado de danza**

Duración: 6 sesiones

#### **Descripción**

La premisa principal que guió este bloque fue entrar al estado de danza<sup>11</sup>, entendido como aquel momento en el que el cuerpo mismo conduce el movimiento, se escucha al cuerpo y el pensar en lo que se está haciendo pasa a un segundo plano. Al ya haber explorado con premisas externas que contribuyan a la investigación del movimiento, en este momento, se trató de que el cuerpo dé las respuestas.

---

<sup>11</sup> Mireya Martínez comenta que: “entrar a un estado de danza tiene que ver con la experiencia de un espacio interior, de explorar los estados del cuerpo y de encontrar su campo y la percepción de sensaciones, es estar a la escucha de uno mismo y de otros” (Comunicación personal, abril 2021).

**Tabla 5. Exploraciones usando el festejo, zapateo afroperuano y la danza contemporánea**

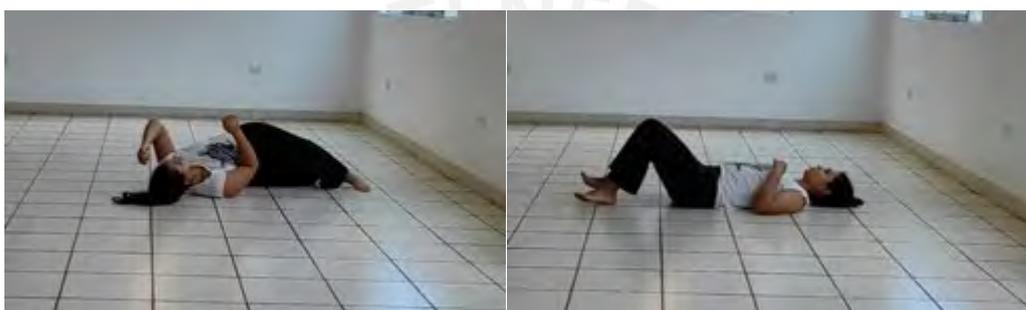
Elemento	Descripción de las exploraciones	Comentario
<b>Repetición</b>	Permitió entrar en el estado de danza usando el zapateo, ya que de tanto hacer los mismos zapateos, <b>mi cuerpo empezó a modificar ciertas características como aumentar la velocidad, cambiar los acentos</b> o incluirlos en lugares donde no suelen darse, <b>jugar con la fluidez, cambiar de peso rápidamente, se aumentó sonidos percutiendo las manos</b> sobre el cuerpo o agregando pasadas de manos en zapateos en los que no estaba establecido, aparecieron saltos, giros, usando así el espacio, <b>dejando que la danza contemporánea lo complemente.</b>	<b>Fue una herramienta que me sirvió para iniciar</b> , ya que <b>al repetir algo, mi cuerpo entró en un estado donde se va modificando</b> alguna parte del cuerpo <b>debido al cansancio</b> , por ejemplo.
<b>Música de zapateos</b>	Mi cuerpo se movió siguiendo esos ritmos, usando todo el cuerpo, dejando de darle protagonismo a los pies, así <b>empezó a aparecer una combinación entre la corporalidad del festejo y del zapateo.</b>	<b>Sirvió para poder unir el festejo y el zapateo afroperuano.</b>
<b>Suelo</b>	Una herramienta de la danza contemporánea que se continuó profundizando; <b>al usar el suelo aparece otra forma de practicar el zapateo</b> , los pies siguen siendo los principales para generar sonidos, pero el resto del cuerpo al ir cambiando de posiciones hace que los pies se reacomoden, encontrando momentos en que otras partes son las que producen sonidos.	Permitió una nueva búsqueda y finalidad con el suelo, la de <b>querer producir sonidos estando en él.</b>
<b>Ritmo</b>	Empezó a darse una <b>combinación entre el festejo y el zapateo afroperuano en los tiempos y ritmo</b> , apareció el festejo con <b>percusión corporal</b> y se le dio <b>énfasis a una parte del cuerpo</b> , por ejemplo, el hombro. También, desde el lado del festejo, el cuerpo entró a un estado más relajado, suelto y no definido.	Sirvió como guía para <b>explorar otras calidades de movimiento no usuales de estas danzas</b> e ir separado de lo que propone el ritmo.
<b>Música fusionada</b>	<b>Contribuyó bastante en que la combinación de los tres lenguajes de movimientos fluya, por la diversidad de matices que tenían</b> , que de alguna manera daba más libertad. En el cuerpo ocurrió que el movimiento de una parte resonaba en otras partes, desde este se generaba otro movimiento y así sucesivamente.	Dio la posibilidad de probar con otros ritmos, <b>la música tenía otras variaciones que automáticamente daban mayor libertad al cuerpo.</b>



*Figura 11. Usando la repetición en el zapateo afroperuano para entrar al estado de danza*



*Figura 12. El cuerpo reaccionando a la música de zapateos*



*Figura 13. El suelo como herramienta para que la danza contemporánea aparezca junto con el zapateo afroperuano explorado en este nivel*

Durante la improvisación se comenzó a dar este tipo de mezclas en forma intercalada, en un momento se daba el festejo junto con la danza contemporánea, en otros momentos el zapateo afroperuano con la danza contemporánea, en otros solo danza contemporánea, y algunas veces los tres lenguajes un poco combinados cuando el movimiento fluía más y el cuerpo estaba más despierto y con una escucha activa.



*Figura 14. Se van mezclando un poco los tres lenguajes corporales*

Enseguida se rescatan algunos de los comentarios que dieron las participantes respecto a lo visto durante las dos ocasiones que nos encontramos; dos horas cada día.

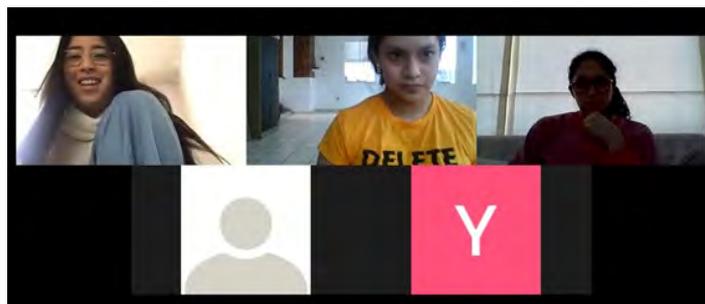
### **Laboratorio abierto 1**

En este primer encuentro, Ariana empezó mencionando que “había más conexión con el suelo cuando se hacían sonidos y golpes, eso ayudó a que haya un poco de libertad en la cabeza. El hacer ruidos con el suelo lo relaciono con la idea de lo terrenal de lo afroperuano, esto te puede servir más, cómo la pisada del pie repercute al resto del cuerpo”, por tanto, entendí que el concepto de la tierra me puede ayudar a que aparezca la danza contemporánea.

Luego se comentó que los pies fueron muy importantes en toda la exploración, al igual que la musicalidad que ha estado presente en todo momento. Además, la musicalidad daba un ritmo claro, pero se veían momentos en que los pies iban al compás y el resto del cuerpo estaba en otro ritmo, por lo que se podría decidir qué tan importante es eso.

Respecto a la deconstrucción, dijeron que se jugó con no ir necesariamente con las coordinaciones que existen y que esto ayuda a mantener la esencia de la danza; también sugirieron que se puede dar en todo el cuerpo, se puede deconstruir quitando elementos como la música o deconstruir los propios códigos.

Sobre el movimiento mismo, surgió la propuesta de llevarlo al límite para observar qué pasaba al salir de la zona de confort tanto en las transiciones como cuando experimentaba en lo tradicional y con la danza contemporánea.



*Figura 15.* Conversando con Nicole, Ariana y Yesennia sobre lo visto en el laboratorio abierto 1

## **Hallazgos**

A partir de esta experiencia encuentro que este bloque se relaciona con el concepto de la fusión, la cual se entiende como la unión de lenguajes en un solo cuerpo con cierto grado de mezcla, pero no del todo, lo que permite mayor libertad en el movimiento.

Una manera de fusionar las danzas fue ahondar en el trabajo de piso, ya que al ser el festejo y el zapateo afroperuano danzas que se dan en la vertical, al entrar al suelo da muchas posibilidades de que surja algo distinto e incluso de que aparezca la danza contemporánea. Además, surgió la idea de que lo que se está encontrando es una danza contemporánea sonora, es decir, en la que el sonido es mucho más evidente y que es causado por el cuerpo mismo.

El ritmo contribuyó para la fusión, ya que en el caso del zapateo afroperuano, no sólo existe uno específico, sino que se puede moldear y variar, por lo que se pudo adaptar bien con el ritmo del festejo. Sin embargo, con la danza contemporánea fue complicado porque se usaba la música del festejo, donde los tiempos son bien marcados, así como los movimientos que son directos, encajando siempre en el tiempo; pero en la danza contemporánea el movimiento no tiene una duración exacta, el recorrido suele durar más tiempo. Aun así, con la danza contemporánea hubo cierto grado de fusión, aunque se veía un poco limitada por la música, se mantuvo un poco distante o se daba de manera intercalada.

## **Reflexión**

La fusión ocurrió entre el festejo y el zapateo afroperuano ya que se llegaron a unir con la danza contemporánea, lo que implicó una relación más profunda en el movimiento de los tres lenguajes a diferencia del diálogo donde no ocurre una unión, sino que se da de manera superficial, pero aun así los lenguajes de movimiento no están mezclados en su totalidad.

Frente a esto, me surgió una pregunta: ¿La fusión es suficiente para encontrar un discurso de movimiento personal?

### **3.5. Bloque 4: Las emociones para detonar el movimiento**

Duración: 12 sesiones

#### **Descripción**

Este bloque se originó principalmente por un factor externo vinculado a la crisis política y social que se vivió en el Perú a partir del 9 de noviembre del 2020, debido a que el Congreso decidió vacar al presidente Martín Vizcarra y poner en su lugar a Manuel Merino lo que indignó al pueblo peruano por ser un acto no legal; esto hizo que miles de personas salieran a las calles a reclamar sus derechos. Como respuesta a este movimiento, el gobierno accedió con una serie de represalias por parte de los policías hacia los ciudadanos ocasionando que dos estudiantes perdieran la vida. Fueron días muy difíciles y no fue posible ser ajena a estos sucesos. Aun así, decidí continuar con esta investigación práctica donde fue complicado entrar al movimiento en las primeras sesiones de este bloque; sin embargo, acepté y utilicé lo que sentía para continuar con la exploración de movimiento, lo que abrió otras posibilidades.

En un primer momento al utilizar la música del festejo y zapateo afroperuano para continuar la exploración fue complicado, porque si bien el ritmo era alegre y enérgico mi movimiento era lento y pesado porque el cuerpo estaba sintiendo dolor; el cuerpo quería expresar otra cosa como- cólera, molestia, impotencia y tristeza. Me adentré a explorar cómo transmitir estas emociones a través de los lenguajes corporales con los cuales estaba experimentando, y me cuestioné- ¿por qué estas danzas no me permiten expresar lo que siento?, tal vez por la forma en que me enseñaron el festejo y el zapateo afroperuano, que si bien tienen su historia, en la práctica lo que suele importar es la forma y muchas veces el

sonreír. Aun así, quise continuar explorando desde estos lenguajes corporales dejando de lado la música, y enfocándome en lo que mi cuerpo recoge y modifica de estas danzas para encontrarles relación con lo que sentía.

Posteriormente, dejé de usar música afroperuana y comencé a experimentar con la música que se utiliza en la danza contemporánea. Esto despertó en mi cuerpo: lenguajes más relacionados a los patrones aprendidos desde la danza contemporánea relacionados a las cualidades de movimiento (sostenido, retenido, pausas constantes, lo rápido y golpeado, lento), y con los patrones de las otras danzas inmersas en mi cuerpo descubrí otras estructuras rítmicas.

Los tres lenguajes corporales motivo de este estudio aparecieron sin necesidad de pensarlo porque el cuerpo ya los tenía incorporados; a veces surgían en su forma original y otras veces se difuminaban respondiendo a la idea de la deconstrucción.

Luego se exploró desde el silencio y sin música, esto permitió que el cuerpo se escuche a sí mismo y se diera el espacio para transmitir lo que sentía porque aún contenía molestia, impotencia, tristeza, injusticia, incertidumbre y dolor. El movimiento era fuerte y el zapateo y la percusión fueron la manera de representar “el reclamo” ante tal injusticia social.



*Figura 16.* Improvisando desde el dolor e impotencia que el cuerpo sentía

El cuerpo fue recuperando poco a poco la calma y los sentires se fueron disipando, pero la sensibilidad con la que el cuerpo despertó a partir de todo este proceso, no se perdió, al contrario, fue un detonante para seguir en la búsqueda de la pregunta de investigación.

Continuando con el proceso, integré nuevos elementos que son: la respiración, la mirada y reconocer el espacio en el que me encontraba dentro de mi casa. Esto me permitió nutrir el estado de danza y no quedarme con la idea de moverme solo en los niveles, planos o cambios de peso, sino que mi cuerpo podía experimentar el espacio interior, la percepción de mis sensaciones y la escucha a mí misma, lo que producía un movimiento propio y fluido, sin forzarlo. A partir de eso, algunas de las características que encontré en el movimiento fueron soltar, rebotar y relajar, que también aparecieron en relación a la música que se usó, la cual era instrumental de piano.



*Figura 17.* El movimiento empieza a fluir a partir de tener la mirada activa hacia el espacio

Luego, profundicé en la conciencia del espacio, ya que el movimiento no solo está en mí, sino también en el espacio, en el afuera. Si bien aún mantenía algunas formas de movimiento del festejo, hay algo detrás de estas, un cuerpo “vivo, que siente”, y que se potencia al utilizar de mejor manera el espacio.

En un momento, decidí iniciar desde la danza contemporánea, y en el desarrollo de esta fue apareciendo el festejo y el zapateo afroperuano, algo distinto a lo que exploré anteriormente, en donde lo hice al revés; este es otro camino que resultó bastante bien y que

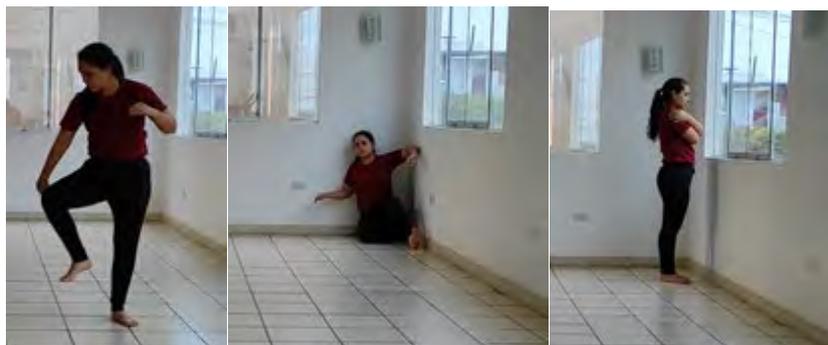
contribuyó con la integración de los tres lenguajes de movimiento porque había más libertad, incluso desde la música.

Después, al poner música afroperuana fusionada con jazz, ambiental o pop, en mi cuerpo ya no aparecían pasos de festejo, ocurrían algunos movimientos de ciertas partes características de esta danza como: los hombros, que reaccionan rápidamente a la música, pero no haciendo pasos estructurados sino con movimientos libres; e incluso dejé de seguir el ritmo de la música para jugar con los tiempos y velocidades involucrando todo el cuerpo.



*Figura 18.* Cuerpo dinámico con los tres lenguajes corporales incorporados

Cada vez los tres lenguajes corporales los fui viendo y sintiendo más mezclados, los golpes y la percusión los seguí usando, pero no necesariamente significaba que en ese momento hacía zapateo afroperuano (ya que la percusión pertenece a esta danza). A esto le sumé la sensación de encierro, soledad y melancolía, sentía la presencia de mi cuerpo solo junto con las paredes y ventanas, por lo que decidí buscar compañía entrando en contacto con la pared.



*Figura 19.* El cuerpo reaccionando a los sentimientos que iban surgiendo

En ese contexto, la forma o el ritmo del festejo y el zapateo afroperuano no fueron notorias, incluso ni la de la danza contemporánea, pero sentía estos lenguajes corporales en el cuerpo, estaban inmersos, a pesar de que quizás alguien externo no los pueda identificar. No solo se trató de entrar al movimiento, sino que estaba más pendiente y atenta de las sensaciones que iban surgiendo, así como de la escucha a la música, a los sonidos propios y a los que se originaban con los pies y las manos.

Después de varias sesiones, volví a experimentar con el silencio, es decir, sin música; en donde para dinamizar el movimiento utilicé principalmente el ritmo de los pies y manos, que a su vez contribuyeron a que no todo sea lento y a romper con un mismo ritmo. Sin embargo, fue complicado porque tuve que desprenderme del elemento de la música, que era básico en las improvisaciones hasta el momento, ya que me guiaba, me generaba sensaciones y me contenía. Aunque en una oportunidad anterior ya había introducido el silencio, en ese momento el cuerpo contenía tantas emociones fuertes, que en el movimiento se expresaron y se liberaron; pero en este caso estaba un poco perdida. Considero que el desconcierto es parte de salir de la zona de confort, la cual es una búsqueda constante en esta investigación y a veces se presentan situaciones en las que el cuerpo encuentra caminos de resolución con mayor facilidad y otros en los que el cuerpo no sabe hacia donde ir; aun así, pienso que estos momentos son importantes experimentarlos y que contribuyen al proceso. Por tanto, se puede decir que “el silencio como descanso sonoro también marca el estado absoluto del movimiento” (Deleuze & Guattari, citado en Lepecki, 2016, p. 54), ya que altera al cuerpo quitándole la comodidad de estar guiada por una música y abre un espacio al movimiento para mostrarse en su estado natural.

Hacia el final del laboratorio ya no era posible diferenciar los límites de los lenguajes corporales porque la improvisación se volvió más fluida, sin tantas pausas entre un movimiento y otro. Mi cuerpo estaba más atento y con los sentidos despiertos, por tanto me

permitió expresar lo que sentía ya no solo a través de la danza contemporánea, sino que el festejo y el zapateo afroperuano se volvieron danzas en las que también podía sentir otras sensaciones y transformarlas en movimiento.



*Figura 20.* Los límites entre un lenguaje corporal y otro van desapareciendo

Por otro lado, quise explorar en otros espacios, percibir otras sensaciones y reaccionar a estas, por lo que improvisé en una escalera, que aportaba con más niveles, el subir y bajar, y el espacio más pequeño y angosto. Ya no pensaba en los tres lenguajes de movimiento, simplemente aparecían y fluían adaptándose al nuevo espacio.



*Figura 21.* Explorando un nuevo espacio

Después, volví a retomar la idea de explorar en silencio. En esta oportunidad hubo más matices, continuidad, los pies generaban sonidos, desequilibrios, los brazos estaban siempre presentes, hacía percusión con el cuerpo, no seguía una estructura de ritmo, había una relación con el suelo, bailé con el espacio y en relación a él, tuve en cuenta lo que sentía,

estaba con buena energía y con buenos ánimos. En este momento, sentí que estaba encontrando mi propio discurso de movimiento.



*Figura 22. Bailando en relación y con lo que me rodea*

Asimismo, en el silencio encontré que el ritmo está dentro del cuerpo, tanto el ritmo del festejo, del zapateo afroperuano y de la danza contemporánea, como el ritmo propio, el cuerpo no está influenciado por un factor externo, por lo que el movimiento que se realizaba salía del cuerpo mismo, de la escucha de este y del estado de ánimo en que se encontraba. La mirada también jugó un papel importante para reconocer el espacio en el que se está y ser consciente de este. Sin embargo, buscaba un equilibrio entre el espacio de afuera y el de mi propio cuerpo, ya que es igualmente valioso, por lo que incluí el tacto a mi cuerpo.



*Figura 23. El cuerpo tiene un ritmo y un espacio propio*

A modo de resumen, en el siguiente esquema muestro parte de las herramientas metodológicas que surgieron de la experiencia y que me ayudaron a encontrar el lenguaje personal.



Figura 24. Herramientas metodológicas surgidas desde las emociones para la búsqueda del movimiento personal

## Laboratorio abierto 2

Esta vez Ariana, Nicole y Yesennia comentaron que, a comparación de la primera vez, en este laboratorio vieron la unión y el entrelazado entre los tres lenguajes de movimiento, observaron que estaba en el ritmo, pero no haciendo los pasos. Asimismo, mencionaron que en el primer laboratorio había empezado haciendo los pasos de cada danza, ahora desde el inicio ya no veían los lenguajes corporales como cosas separadas.

Nicole consideró: “usar música que no es del género afroperuano te ayudó bastante, pude ver que en el movimiento ya está la esencia, se nota que tomas eso que caracteriza el género afroperuano y lo pones en otros estilos musicales logrando que se vea natural y

propio. Parecía que ya iba a venir el paso, que ya venía la música original, pero no venía, por lo que siento que todo se engranó, así como la evolución, la claridad y que todo fue conectando”

A las observadoras del laboratorio les compartí un poco de lo que ocurrió en el último momento del laboratorio, que el lado sensible había despertado y era parte de lo que hacía, a raíz de eso Yesennia comentó una reflexión interesante: “Me ha hecho recordar lo importante que es la emoción en lo que hacemos, en la danza, cómo se involucra. Cuando ves estas danzas y escuchas la música, te contagia, pero cuando ves bailar te contagia más; al verte pude sentir esa esencia de la emoción que tienen estas danzas, sin ver necesariamente los pasos, tu cuerpo entra en un estado en el que no necesariamente tienes que entrar a la forma para que me hagas sentir eso. La importancia de la emoción es algo que forma parte de, al igual que la forma, es algo que está, pero así como la forma no puede estar, y puedo sentir lo mismo, me pasa igual con la emoción, aunque no te vea sonriendo todo el tiempo, para sentir eso, me ha pasado en este laboratorio, verte abierta y sentirte así”.

Finalmente, concluyen que se nota el trabajo que hay detrás para tener esa esencia y sostenerla, no sintieron que se haya perdido, al contrario, consideran que sí hubo esa conexión sin tener que saber la historia, sin saber qué pasos específicamente se deconstruyeron y que no se necesita tener especificidad para verlo.



Figura 25. Conversando con Ariana, Yesennia y Nicole sobre lo visto en el laboratorio abierto 2

### **Laboratorio para compartir 1**

La sesión inició dándoles un espacio a las participantes para que calienten y entren al movimiento, seguidamente las invité a que los lenguajes corporales que cada una maneja vayan apareciendo (Naomi-house, Andrea-hip hop, Deborah-dancehall y danzas afroperuanas). Luego les di la premisa de que elijan 2 o 3 pasos de estas danzas, las estudien, vean las posiciones que el cuerpo toma o los movimientos que debe hacer para realizarlas, para que después de conocer cómo ha sido construido el paso, puedan deconstruirlo. Posteriormente, les compartí 2 pasos de festejo y 2 pasos de zapateo afroperuano, explicándoles cómo se dan a nivel técnico, para que hagan el mismo procedimiento anterior de deconstrucción. Finalmente, les di un espacio libre en el que podían usar cualquiera de los lenguajes corporales en su movimiento según sus necesidades.

Al final de la sesión, les consulté acerca de cómo les pareció el proceso que se había planteado y cómo lo habían sentido. En el caso de Deborah, ella mencionó que eligió solo un paso y descubrió que se pueden hacer varias cosas con un único paso, respecto al ritmo, niveles, usando el lado izquierdo y derecho; agrega que es distinto al trabajo que ella realiza, la manera en que esta premisa entró a su cuerpo fue distinto, aunque la premisa puede ser igual a alguna que ella ha explorado antes, pero al ser desde la improvisación, es otro mundo y es un lado que ella no explora mucho.

Naomi compartió que le agradó el espacio para improvisar que se dio al inicio de la sesión ya que permitió ser consciente de cómo se siente y de su movimiento, considera que es un momento valioso; respecto a tener que deconstruir los pasos, cuenta que en un inicio ella intentó realizar el mismo ejercicio, pero que tenía miedo de quedarse en la forma por lo que intentó buscar en la esencia, aunque igual piensa que empezar desde los pasos es una manera de iniciar.

Andrea comentó que le gustó la dinámica y cómo se fue desarrollando, porque cree que no hay nada mejor que sentirse en confianza con su propio movimiento y la libertad que se les dio en el primer ejercicio ayudó a que entren a sus lenguajes. Relacionó lo hecho con su trabajo, donde menciona que ella explora desde principios; además, comenta que la danza afroperuana como el hip hop tienen influencia africana, donde hay mucho trabajo de soltura de pelvis, de torso, de explorar el peso desde las extremidades donde hay más masa, y considera que va muy ligado a nuestra corporalidad, porque nosotros como personas latinas no somos como el perfil europeo. Desde su punto de vista, considera que, si se trabaja con principios de la danza afroperuana, habría que revisar un poco de dónde viene, cómo es en el afro, cómo es en Perú, por qué se tomó acá y pensar en qué hay en nuestra corporalidad que se sintió acogida con lo afrodescendiente. En adición, ella siente que trabajar con pasos es un buen camino para iniciar, pero se necesitaría hacerlo diariamente, probar con diferentes músicas, incluso sin música, ya que ahí se empieza a crear el propio movimiento con el propio ritmo y se ve qué se toma de lo afroperuano y de la danza contemporánea.



*Figura 26.* Conversando con Deborah, Naomi y Andrea acerca de su experiencia en el laboratorio para compartir 1

## **Laboratorio para compartir 2**

En esta oportunidad sólo participaron Deborah y Naomi. Decidí trabajar con tres palabras que son parte importante de la presente investigación: diálogo, fusión e hibridación. La dinámica de la sesión consistió en que decía uno de los conceptos y les daba un espacio

para que las participantes exploren desde la palabra mencionada junto con los lenguajes corporales que ellas estudian. Luego del momento de exploración, nos deteníamos para conversar, escuchaba lo que ellas entendían que significaba el término y qué ocurrió en su cuerpo; después les compartía la definición que estoy manejando en la presente investigación (explicadas en el capítulo 1), y así sucesivamente con cada uno de los conceptos.

En el siguiente cuadro presento los comentarios que Naomi y Deborah dieron luego de haber explorado con el concepto mencionado, pero antes de que se les haya compartido la definición planteada en esta investigación.

**Tabla 6. Las ideas de Naomi y Deborah acerca de cada concepto explorado**

	<b>Diálogo</b>	<b>Fusión</b>	<b>Hibridación</b>
<b>Naomi</b>	<b>Pregunta-respuesta, interactuar, “dos”, intentó integrar el house y la danza contemporánea</b> , usó la suspensión del pecho y de la pelvis, cree que de esa manera es más fácil agarrar esos dos géneros.	Considera que <b>le sirvió usar la pared</b> porque de cierto ángulo podría parecer que están unidos, pero no, <b>visualmente pareciera que comparten un mismo espacio, tal vez hay algo que las une, pero medio superficial.</b>	Comenta que el término está mejor pero no la convence, <b>responden más el uno al otro</b> , por eso recordó que el cuerpo responde a la música moviendo la cabeza, la mano o el pie, pensó que sin la música house es bien difícil bailar house, pensó en los carros hibridados, en lo raro.
<b>Deborah</b>	<b>Qué tiene uno que el otro no tenga, qué tienen los dos en común, qué tienen distintos</b> , en la improvisación usó muchos espirales y lo continuo que es lo que la danza contemporánea le ofrece, al pensar en el afro es más consciente de qué está activando, qué apoyo está usando, <b>siente que si no tuviera estos dos lenguajes caería siempre en lo mismo.</b>	<b>Es pegar dos cosas</b> , pero intentó hacer algo más, sacó una imagen del afroperuano y terminó siendo un paso de dancehall, pero no tal cual sino <b>transformado y adaptado a su cuerpo</b> , cree que eso podría ser fusión.	Sintió que esta palabra funciona más en espectáculo, en escenario, <b>se sintió más ordenada, ordenó sus movimientos sin que se note si era uno o el otro</b> , se fue a lo lineal, estético.

Al finalizar la sesión, les pregunté acerca de cómo habían llevado el proceso que les planteé y qué creen al respecto. Naomi mencionó que por la manera en que se ha planteado lo hace ver como una progresión, pero pueden ser cosas separadas que llevan a distintos puntos. En relación a ese comentario, considero que sí, deben existir caminos que lleven directamente

a uno de estos conceptos sin necesidad de pasar por los otros, pero en este caso lo compartí así porque fue la ruta en que fueron apareciendo en las sesiones prácticas personales que tuve. Por otro lado, Deborah comentó que al final sintió que entró en un estado en el que cree que está su movimiento, esto resultó muy interesante ya que en la presente investigación también hay esa búsqueda por el movimiento propio.



*Figura 27.* Conversando con Deborah y Naomi acerca de cómo sus cuerpos experimentaron el proceso al pasar por los conceptos propuestos en el laboratorio para compartir 2

### **Comentario del observador externo**

Antonio Vilchez menciona respecto a los videos de este bloque que lo que le atrae es el tema del trabajo del suelo y de cómo se juega solo con algunas partes del cuerpo. Recalca que el festejo es una danza que fue reinventada, ya que no hay registro de que haya existido como creemos que es, pero en la reconstrucción hubo diversas personas, ideas e influencias de otras culturas que sumaron a lo que hoy es el festejo. También comparte que en su experiencia lo que a él lo ancla es la música, de la cual sí hay registro e historia.

A partir de su comentario, coincido en que la música ancla, es decir, que me ubica, me guía y me conduce por un camino en gran parte de las improvisaciones. Probé con diversos tipos de música, cada uno aportaba algo distinto, desde la energía, las sensaciones que originaban, el ritmo, los matices, entre otros; por lo que definitivamente concuerdo con que la música es una gran herramienta que ayuda a explorar e indagar a profundidad en el

movimiento, y el hecho de haber usado diversos géneros también contribuyó a que los distintos lenguajes corporales se mezclaran.

Finalmente, comenta que para poder definir y categorizar si es diálogo, deconstrucción, fusión o hibridación, se necesita ver un producto final donde se integren diversas cosas y se tenga en cuenta el contexto en el que está, desde la música con la que se baila, el movimiento, el ritmo, etc. Lo que él ha observado en este proceso es una búsqueda de diversas estructuras de movimiento que están relacionadas o inspiradas en la danza afroperuana y con la música. A partir de las exploraciones, continúa su interés por el tema del suelo, el cambiar el nivel del cuerpo y explorar a través de eso, que permite tomar el espacio de una manera distinta, ya que en la danza tradicional se usa el nivel medio usando lateralidades, saltos, vueltas, pero no se usa el piso, no está dentro del formato del festejo como baile social o baile de celebración, y justamente esa posibilidad de darle otro contexto le parece interesante. De igual forma, comentó acerca del ondulamiento de la columna, le llama la atención cómo se usa este movimiento ondulante junto con los brazos y la columna.

### **Hallazgos**

El sentir en este bloque apareció sin planificarlo, pero se volvió muy importante y dio una nueva mirada a la investigación. Desde mi propia experiencia, en las danzas como el festejo y el zapateo afroperuano no se toma en consideración los sentimientos, se enfocan más en tener una buena técnica y en realizar bien los pasos. Sin embargo, en la danza contemporánea, es válido poder moverse desde lo que se siente. En este bloque, se encontró que también es posible entrar al movimiento desde lo que se siente usando el festejo y el zapateo afroperuano, y al haber una mezcla entre los tres lenguajes corporales, se pudo realizar con mayor libertad. Por tanto, se puede decir que la danza contemporánea potenció y enriqueció la danza, ya que la destreza física no es lo más importante, sino lo que el cuerpo quiere decir.

Asimismo, que en las emociones también se encuentra el propio discurso de movimiento, ya que lo que uno siente no es igual que lo de la otra persona, y si así lo fuera, la manera de expresarlo no es la misma. En esa búsqueda de encontrar mi movimiento personal, empiezo a concebir que las emociones son parte de, al igual que el contexto y lo que se esté atravesando emocionalmente. Cuando las emociones son muy potentes y decido moverme, salen a la luz, se ven reflejadas en el cuerpo, y al haber venido trabajando varias semanas desde el festejo, zapateo afroperuano y la danza contemporánea, éstas también afloran con lo que estoy viviendo en ese momento. Por tanto, reconozco que ha sido muy importante el trabajo constante, ya que considero que si no hubiera estado en este proceso, las emociones que sentía por la situación sociopolítica de mi país probablemente se hubieran mostrado en otras formas corporales.

Además, el movimiento entendido como una forma es un poco limitado, por lo que justamente en esta investigación se quiso romper con eso, pero desde la práctica se reflexiona que a veces es necesario mantener la forma o alguna característica como el ritmo para que pueda ser reconocible por el público. Aun así, esta forma puede tener un trasfondo, un contenido, no estar simplemente puesta, sino que encuentra un contexto y un sentir que lo justifique.

### **Reflexión**

Como resultado final de este bloque, se considera que ocurrió una hibridación entendida como un proceso que pasa por la afectación, reacción, combinación y respuestas, creando un entretejido entre distintos lenguajes corporales, debido a que ya no era posible diferenciar en qué momento se estaba haciendo festejo, zapateo afroperuano o danza contemporánea.

En este punto considero que mi cuerpo estaba en un estado que disfrutaba el movimiento, donde reconocía que esos tres lenguajes corporales eran los indicados para mí, había un gusto y a la vez un interés por seguir explorando en ellos, me sentía cómoda pero a la vez curiosa. Haber llegado a una hibridación me sirvió para encontrar mi propio discurso de movimiento, logrando que los lenguajes de movimiento estudiados aparezcan naturalmente, pero de otras maneras, porque ya son una sola danza que me permite “expresar lo que soy y lo que siento”.

A continuación, se exponen las conclusiones finales.



## CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

La presente tesis se basó en una investigación cuya metodología residió en comprender y probar los conceptos de la deconstrucción, el diálogo, la fusión e hibridación, permitió que el cuerpo fuera experimentando y encontrando en el movimiento una manera en la que se puede expresar desde un lado conocido, ya que se usaron danzas ya aprendidas anteriormente, pero saliendo de la zona de confort, porque se buscó que las tres danzas estuvieran integradas en un cuerpo para encontrar un movimiento personal<sup>12</sup>. Por tanto, los conceptos usados se vuelven una plataforma para hacer una investigación práctica en danza, la cual permite organizar ideas, cuestionarlas, poner a prueba y reconocer las herramientas metodológicas que nos permiten comprender los procesos de los cuatro conceptos antes mencionados.

Cada uno de los conceptos mencionados, me ha dado una manera de entender el mundo. Por un lado, el “diálogo” me deja percibir el mundo como un lugar guiado por el compartir de saberes y conocimientos; la “fusión”, me hace ver el mundo como un espacio donde ocurre la integración de culturas, ideas y clases sociales, entre otras. La “hibridación” me da una sensación del mundo relacionado al origen de lo nuevo, lo desconocido; y por último la “deconstrucción” me hace ver el mundo como algo que está en constante cambio. Es decir, algo es y luego no es o se transforma en otra cosa; eso pasa todo el tiempo en el espacio en el que estamos; estamos en una continua renovación y reciclaje.

La deconstrucción fue la primera etapa que se dio para comprender los movimientos del festejo y el zapateo afroperuano. En esta, se recalca la idea de romper con las formas y coordinaciones, por lo que es necesario tener una información y un conocimiento previo, la cual pasa por un autoconocimiento y reconocimiento para generar un nuevo conocimiento. Se

---

<sup>12</sup> En el siguiente enlace se puede observar un resumen del proceso de experimentación que atravesó los conceptos de deconstrucción, diálogo, fusión e hibridación: <https://youtu.be/roHOkm9o8wI>

fue estudiando minuciosamente las posiciones y movimientos que el cuerpo realiza en estas danzas para que en el proceso de deconstruir se entre a un espacio desconocido, en donde todo es válido y se permite jugar con el cuerpo desde distintos enfoques. Por lo tanto, se puede decir que se coincide con la manera en que Luz Gutiérrez<sup>13</sup> entiende la deconstrucción, ya que se afirma que es una herramienta que permite detenerse y ahondar en ciertos movimientos, reconociendo así el origen y las organizaciones del cuerpo. Asimismo, se reconoce que la deconstrucción no sólo se dio al inicio del proceso; por el contrario, es un concepto que acompañó toda la investigación, ya que constantemente el movimiento se deconstruye para construir algo distinto que luego vuelve a deconstruirse y así sucesivamente.

En el diálogo, se propusieron premisas que contribuyeron a que la danza contemporánea apareciera en más oportunidades. Para ese momento se tenían las tres danzas presentes, pero de una manera superficial porque se planteaban desde los pasos del festejo y zapateo afroperuano. Por ese motivo, se comparten las ideas de Alex Álvarez<sup>14</sup> donde menciona que en el diálogo ocurre un intercambio de conocimiento entre una danza y otra, más no se afectan, por lo que desde el lado estético se pueden identificar fácilmente.

La fusión ocurrió en la etapa del estado de danza, donde se permitió que el cuerpo mismo guie el movimiento, el lado técnico dejó de ser lo más importante para que el cuerpo pueda ir encontrando caminos mientras se movía usando toda la información que se tenía hasta el momento. Fue importante este momento porque las respuestas fueron surgiendo desde mí y con la única premisa de entrar al movimiento. En ese sentido, se concuerda con Álvarez<sup>15</sup>, con la idea de que los lenguajes se mezclan un poco, pero no del todo, por lo que no llega a ser algo nuevo. Además, se reconoce que fue la etapa en la que el cuerpo empieza a

---

<sup>13</sup> Ver en el marco conceptual

<sup>14</sup> Ver en el marco conceptual

<sup>15</sup> Ver en el marco conceptual

encontrar desde la forma y dinámicas, el movimiento personal usando el festejo, zapateo afroperuano y la danza contemporánea. A partir de esto, se reflexiona sobre lo dicho por Díaz acerca de que “las fronteras están para romperse y los seres humanos estamos para fusionarnos” (Comunicación personal, septiembre 2020), así como los diferentes lenguajes de movimiento, ya que es en este momento en que los límites acerca de lo que es una danza o la otra se empiezan a perder y difuminar.

La hibridación aparece en la última etapa: las emociones para detonar el movimiento. Esta surgió de una manera inesperada, ya que inició por el conflicto sociopolítico que el país afrontó en noviembre del 2020. Los sentimientos que despertaron frente a esa situación contribuyeron a pensar que la danza va más allá de formas y dinámicas, un cuerpo vivo que contiene sentimientos, sensaciones y emociones es más importante aún. Desde este punto, la sensibilidad apareció en las exploraciones y permitió que el cuerpo se mueva desde lo que sentía cada día, lo que hizo que el festejo, zapateo afroperuano y la danza contemporánea tomen sentido y se terminen de unir en el cuerpo. A raíz de este proceso, la hibridación se entiende desde una mirada distinta a la de Luz Gutiérrez<sup>16</sup>, ya que no se considera como algo forzado, por el contrario, en la experimentación se encontró como algo natural y orgánico para el cuerpo. Por otro lado, se coincide con la perspectiva de Wendy Cotito<sup>17</sup>, que entiende la hibridación como algo abstracto, deforme y en la que la forma cambia, debido a que el cuerpo se quedó con la esencia de las danzas, más no con las formas exactas, y al introducir la parte emocional y sensible, el movimiento tomó otro rumbo, no específico y con mayor libertad.

Es importante recalcar que, aunque en la teoría estos cuatro conceptos se diferencian claramente uno del otro, en la práctica hubo momentos en que estos límites no eran fáciles de

---

<sup>16</sup> Ver en el marco conceptual

<sup>17</sup> Ver en el marco conceptual

identificar. En algunas sesiones el movimiento fluía más, por lo que se podía tocar alguno de los otros conceptos no definidos para esa sesión; o al contrario. Aun así, los hallazgos y reflexiones se realizaron teniendo en cuenta lo que más primó en cada bloque.

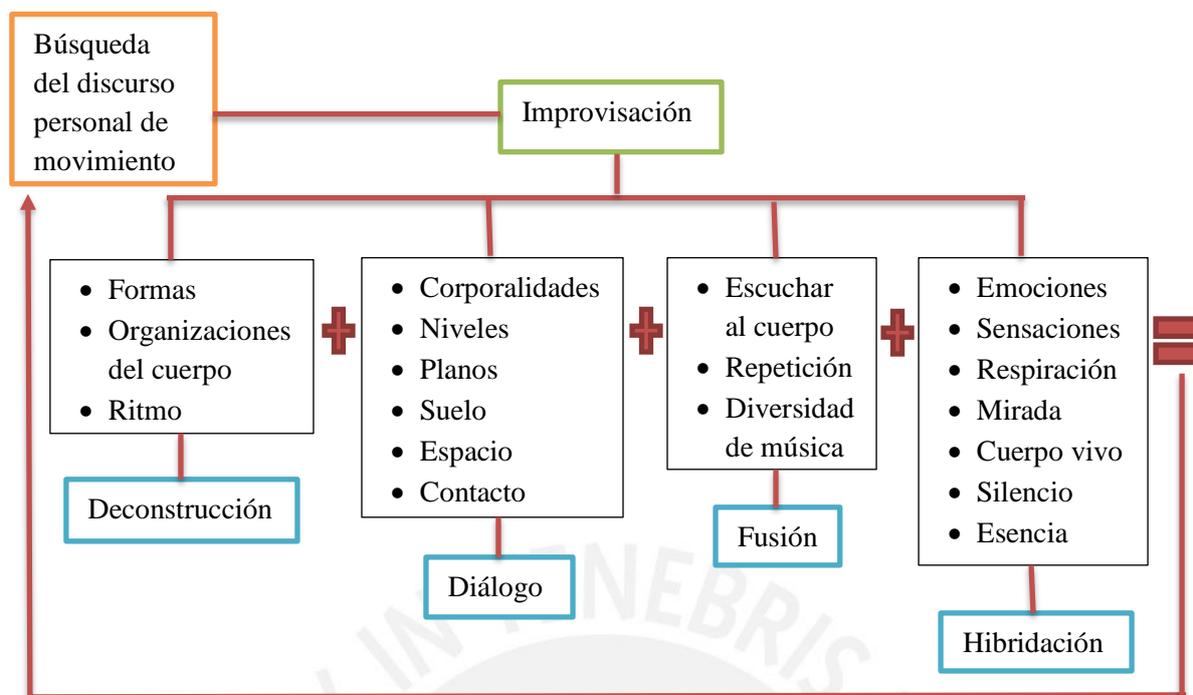
Luego de haber atravesado el proceso de experimentación se regresa a las preguntas que aparecieron al inicio de la investigación: ¿por qué los bailarines buscan dialogar, fusionar y/o hibridar? y ¿por qué buscar nuestra propia cualidad de movimiento o algo que nos identifique? Los bailarines somos personas, seres que sentimos, a pesar de que en la danza lo sea la técnica y hacer -bien- los pasos, poder expresar en la danza misma quienes somos y cómo nos sentimos es aún más importante porque permite mostrar el cuerpo más allá de la forma, el cuerpo se presenta como algo verdadero y único. Al ser diversos, tener nuestra propia personalidad, nuestras propias fortalezas y debilidades, y ser únicos en el mundo como personas; debería bastar para saber que como bailarines funcionamos igual, tenemos esa necesidad de tener particularidades que nos puedan diferenciar de los otros; al expresarnos mediante el cuerpo, un cuerpo vivo, que siente y tiene emociones, permite dar al imaginario material para que nuestro cuerpo se exprese y no se disocie de lo que siente y la técnica, por el contrario, buscar que ambas se complementen y sean mostradas en un solo cuerpo al bailar.

El discurso personal de movimiento está en nuestro cuerpo, dentro del cual se incluyen algunas clases o técnicas de danza que hemos aprendido, las que más nos gustaron, con las que más nos sentimos cómodas, las que más disfrutamos, o las que nos interesan por alguna razón, esas aún se conservan; por lo tanto, respecto al movimiento, no necesitamos buscar fuera sino dentro de cada cuerpo. Respecto a lo emocional, se puede ver influenciado por situaciones externas, pero finalmente frente a esas situaciones cada cuerpo reacciona de una manera distinta, por lo que igualmente eso está contenido dentro de nuestro cuerpo y saldrá al momento de movernos, a veces de manera consciente y otras de manera inconsciente. Para esta investigación, aceptamos experiencias que vienen del exterior para

usarlas y crear un ambiente en el que dejamos que la parte emocional se vea involucrada, abriendo un espacio para que las cosas sucedan en torno a las emociones, dando como resultado un cuerpo sensible que acepta, toma y usa lo que siente, y que se expresa mediante los lenguajes corporales en los que se encuentra a sí mismo.

La pregunta, ¿quién soy yo? fue relevante en esta investigación, ya que, se ha visto involucrada en la danza al pasar por el proceso práctico. La danza concebida desde los conceptos propuestos (deconstrucción, diálogo, fusión e hibridación), develó cómo estoy construida, cómo la sociedad en la que vivo me determina de cierta manera, cómo mi cuerpo ha recibido y absorbido todo eso. Ocurrió una introspección que me llevó a cuestionar por qué soy así, por qué me muevo de tal o cual manera, por qué uso estos lenguajes de movimiento, y dentro de este proceso pude reconocer las memorias corporales que guardo.

En el siguiente gráfico, se muestran los elementos que fueron parte del laboratorio de investigación. Estos se presentan en orden como fueron apareciendo en cada bloque y con cada concepto, los cuales sumados permitieron encontrar el discurso personal de movimiento. Asimismo, se puede ver que todo el proceso se guió desde la improvisación, debido a que se considera como un espacio de libre movimiento, en el cual no se necesita pautar o ir definiendo secuencias; por el contrario, implica moverse, vivir y explorar usando diversas premisas y caminos para encontrar las maneras en que el cuerpo finalmente se siente identificado.



Una herramienta importante para el proceso de búsqueda del movimiento personal fue el ritmo, elemento que también fue percibido por las participantes del laboratorio abierto. Apareció desde el inicio, pero en el proceso fue cambiando. Las participantes mencionaban que se notaban varios ritmos en el cuerpo a la vez, los pies podían moverse aceleradamente mientras que los brazos iban a un ritmo más lento; además, se creaban ritmos desde los pies y lo percetivo, que muchas veces salían del ritmo que la música estaba proponiendo, y en el caso de las exploraciones en silencio, el ritmo se originaba del mismo cuerpo y de la experiencia que se estaba viviendo durante la improvisación.

El sonido fue otro elemento importante que se relacionó con el movimiento, inicialmente desde el lado percetivo porque en el zapateo afroperuano se complementa el sonido que producen los pies con el de las manos, pero más allá de eso, encontré en el sonido nuevos espacios y tiempos que al agregarlos a la exploración se volvieron movimientos que enriquecieron mi danza, dándome la oportunidad de sumar momentos a pesar de que la música no lo estableciera.

En contraste con el sonido, surgió el silencio como un elemento potente que puso a mi cuerpo en un estado muy particular, donde solo me tenía a mí misma y resaltaba lo propio. Las exploraciones en silencio fueron los momentos en que más podía escuchar mi cuerpo y en donde todos mis sentidos y sensaciones se activaban. Considero que fue un reto moverme en el silencio, pero a la vez muy enriquecedor porque me permitió conocerme más.

La esencia fue un concepto que apareció al final de la investigación gracias a la retroalimentación de las participantes en el laboratorio abierto. Este término, fue significativo porque si bien en un inicio no se le daba importancia, esta la tomé una vez que se pasó por las cuatro etapas de investigación, donde para unir los tres lenguajes corporales se tuvo que identificar lo que caracterizaba y definía a cada danza para que eso se mantuviera a pesar de que la forma y el contenido cambiarán. Esto me llevó a cuestionarme acerca de la diferencia entre la esencia de las danzas y lo que entiendo por esencia del movimiento; con base en mi experiencia la segunda tiene que ver con la apropiación de los lenguajes dancísticos según las características físicas, anatómicas, fisiológicas y de vida que cada persona tiene, impregnando la danza con nuevos matices producto de la esencia cada intérprete.

En conclusión, la ruta diseñada y puesta en práctica permitió encontrar herramientas metodológicas para reconocer el discurso personal de movimiento donde la combinación del festejo, zapateo afroperuano y la danza contemporánea se dio, pero no solamente desde la forma, sino que se atravesaron diversas capas dentro de la danza hasta tocar las fibras emocionales, donde el movimiento es entendido como una manera de expresar lo que siento y lo que soy, y desde este punto poder encontrar nuestro camino como bailarines para poder definirnos y tener nuestro sello personal. Por tanto, considero fundamental que en los espacios de enseñanza en danza haya un reconocimiento hacia lo que contiene cada uno de los cuerpos de los bailarines, poder notar cómo se encuentra en ese momento se vuelve importante para entrar al movimiento desde un lado interno y lograr involucrarlo en las

secuencias o propuestas de movimiento que se les plantee. De la misma manera, considero importante el aceptar la manera en que nuestros cuerpos se mueven, pero a la vez cuestionar el por qué se mueve de esa manera, por qué me siento mejor al bailar cierta danza o alguna técnica específica, qué encuentro en ella que me permite ser yo. A partir de esta investigación, me surgen preguntas como ¿de qué manera se guía al bailarín en formación para encontrar su propio discurso de movimiento? y ¿cómo llevar la metodología planteada hacia una creación escénica?



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ágreda, S., Mora, J. & Ginocchio, L. (2019). *Guía de investigación en Artes Escénicas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado de <https://investigacion.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2019/06/guia-de-investigacion-en-artes-esenicas.pdf>
- Álvarez, F., Fierro, M., & Roncal, O. (1990). *Danzas típicas del Perú*. Lima: Video Impres.
- Arévalo, H. (2019). *El zapateo afroperuano como espectáculo*. (Trabajo de investigación para optar el grado académico de Bachiller en Educación, Arte y Cultura, Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Lima, Perú). Recuperado de [http://200.1.180.228:8080/bitstream/ensfjma/87/1/TI\\_AREVALO%20ROBLES%20HECTOR.pdf](http://200.1.180.228:8080/bitstream/ensfjma/87/1/TI_AREVALO%20ROBLES%20HECTOR.pdf)
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Caloca, F. (2004). El diálogo en el pensamiento de Hans-Georg Gadamer (1900-2002). *Estudios: filosofía, historia, letras*, 2 (70), pp. 21-48.  
DOI:10.5347/01856383.0070.000173429
- Campos, E. (2 de mayo de 2009). Recordemos... Festival de arte negro 1972. *Cañete Arte y folklore negro del Perú*. Recuperado de <http://caneteartenegro.blogspot.com/2009/05/recordemos-festival-de-arte-negro-1972.html> [Consulta: 25 de mayo del 2021].
- Campos, E. (8 de junio de 2009). Fallece Amador Ballumbrosio. *Cañete Arte y folklore negro del Perú*. Recuperado de <https://caneteartenegro.blogspot.com/2009/06/fallece-amador-ballumbrosio.html> [Consulta: 25 de mayo del 2021].
- Campos, E. (9 de agosto de 2009). Lalo Izquierdo y los 40 años de Perú Negro. *Cañete Arte y folklore negro del Perú*. Recuperado de

[http://caneteartenegro.blogspot.com/2009/08/lalo-izquierdo-y-los-40-anos-de-peru\\_09.html](http://caneteartenegro.blogspot.com/2009/08/lalo-izquierdo-y-los-40-anos-de-peru_09.html) [Consulta: 25 de mayo del 2021].

Campos, E. (11 de octubre de 2011). Controversia por “festejo estilo valentina”. *Cañete Arte y folklore negro del Perú*. Recuperado de <http://caneteartenegro.blogspot.com/2011/10/controversia-por-festejo-valentina.html> [Consulta: 25 de mayo del 2021].

Campos, E. (23 de octubre de 2015). Perú Negro: aniversario. *Cañete Arte y folklore negro del Perú*. Recuperado de <http://caneteartenegro.blogspot.com/2015/10/peru-negro-aniversario.html> [Consulta: 25 de mayo del 2021].

Castillo, L., & Palacios, R. (2015). *Pasos en la tierra: Formación Creación Danza Comunidad*. Dirección de Artes. Ministerio de Cultura de Colombia. Recuperado de <https://issuu.com/plandanza/docs/pasosenlatierra>

Castro, C. (9 de marzo de 2018). Entrevista a la maestra Alejandra Ambukka, "la reina de la marinera". *La cartelera, programa cultural*. Recuperado de <http://lacarteraprogramacultural.blogspot.com/2018/03/entrevista-la-maestra-alejandra-ambukka.html> [Consulta: 25 de mayo del 2021].

Chocano, R., & Rospigliosi, S. (2016). *Patrimonio cultural inmaterial afroperuano*. Lima: Ministerio de Cultura. Recuperado de <https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/PATRIMONIO%20CULTURAL%20INMATERIAL%20AFROPERUANO%20MINCU.pdf>

Criollosperuanos.com. (2007). *Victoria Santa Cruz*. Recuperado de <http://www.criollosperuanos.com/Compositores/Victoria-SantaCruz.htm> [Consulta: 25 de mayo del 2021].

- Derrida, J. (1997). Una filosofía deconstructiva. *Zona erógena*, (35), pp. 1-10. Recuperado de <http://imago.yolasite.com/resources/DERRIDA,%20Una%20Filosofia%20Deconstructiva.pdf>
- García, N. (1989). *Culturas Híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F: Grijalbo.
- Greskovic, R. (1999). Merce Cunningham. En M. Bremser (Eds.), *Fifty contemporary choreographers* (pp. 93-99). London: Routledge key guides. Recuperado de <http://87.98.129.49/freebookshouse/art/download/26.pdf>
- Guerra, R. (2017). Hacia un movimiento danzario nacional. En A. Duarte, *Cuba danza los lunes* (pp. 62-69). Sevilla: Guantanamera Editorial. Recuperado de <https://es.scribd.com/read/450248968/Cuba-danza-los-Lunes#>
- La Cartelera Programa Cultural. (2 de abril de 2021). Mundo afroperuano / Con Luis Casanova en La Cartelera, Canal Cultural del Perú [Video adjunto]. Facebook. Recuperado de <https://www.facebook.com/watch/?v=270686071326200> [Consulta: 25 de mayo del 2021].
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Nueva York: Routledge. Recuperado de [https://books.google.com.pe/books?id=MrN-AgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Exhausting+Dance:+Performance+and+the+Politics+of+Movement&hl=es&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.pe/books?id=MrN-AgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Exhausting+Dance:+Performance+and+the+Politics+of+Movement&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)
- Loupe, L. (2011). *Poética de la Danza Contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Macias, Z. (2009). *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Bilbao: Artez Blai. Recuperado de <https://books.google.com.pe/books?id=sz8yk6F2214C&pg=PA7&dq=danza+contemporanea&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjovZv8463tAhU->

H7kGHTMIAH0Q6AEwAXoECAMQAg#v=onepage&q=danza%20contemporanea  
&f=false

Mallarino, C. (2008). La danza contemporánea en el transmilenio: tendencia y técnica.

*Revista Científica Guillermo de Ockham*, 6 (1), pp.119-125. Recuperado de

<http://190.131.242.67/index.php/GuillermoOckham/article/view/2501/2183>

Misión Salud. (2019). *Esferokinesis*. Recuperado de <https://misionsalud.com/esferokinesis/>

[Consulta: 25 de mayo del 2021]

Montero-Díaz, F. (2018). La música fusión, ¿verdadera inclusión? Una exploración de la

escena fusión en Lima. *Anthropologica*, 36 (40), pp. 97-119. Recuperado de

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/16397>

Montoya, T (Coord.). Manual Danza. Veracruz: TEBAEV. Secretaría de Educación.

Veracruz Gobierno del Estado. Recuperado de

[http://www.telebachilleratozonaveracruz.com/manual\\_danza.pdf](http://www.telebachilleratozonaveracruz.com/manual_danza.pdf)

Pascual, I. (2005). Cuerpos femeninos en movimiento. *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, (15), pp. 9-40. Recuperado de

<https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/issue/view/23/45>

Real Academia Española (RAE). (2020): *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed.,

[versión 23.3 en línea]. Recuperado de <https://dle.rae.es/> [Consulta: 2 de diciembre del 2020].

Santa Cruz, V. (2019). *Ritmo: El Eterno Organizador*. Lima: Seminario afroperuano de artes y letras.

Tirado, A. (2020). El coreógrafo de la dualidad Akram Khan. *La jornada semanal*.

Recuperado de <https://semanal.jornada.com.mx/2020/09/06/el-coreografo-de-la-dualidad-akram-khan-566.html> [Consulta: 10 de diciembre del 2020].

Tirulato. (s.f). *Luis Sandoval*. Recuperado de <https://tirulato.wordpress.com/integrantes/luis-sandoval/#:~:text=Luis%20Sandoval%20Zapata%2C%20artista%20de,de%20la%20cultura%20afro%20peruana> [Consulta: 25 de mayo del 2021].

Tompkins, W. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú CEMDUC y Centro Universitario de Folklore de la Universidad Mayor de San Marcos CUF.

Recuperado de

[https://drive.google.com/file/d/1rnstHDKJnN4\\_jEBkJenBwocHve2ZCIQm/view?fbclid=IwAR3uLkBkosZeoV7VGVv-XQ-](https://drive.google.com/file/d/1rnstHDKJnN4_jEBkJenBwocHve2ZCIQm/view?fbclid=IwAR3uLkBkosZeoV7VGVv-XQ-)

[BsDcbfZyOpHIHgNrx\\_k0FuAtP8MHao4NOGLQ](https://drive.google.com/file/d/1rnstHDKJnN4_jEBkJenBwocHve2ZCIQm/view?fbclid=IwAR3uLkBkosZeoV7VGVv-XQ-BsDcbfZyOpHIHgNrx_k0FuAtP8MHao4NOGLQ)

Vaskes, I. (2007). La axiomática estética: deconstrucción. *Ideas y Valores*, 56(134).

Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/1074>

Westerkamp, H. (2011). SINCRO. Reflexiones en torno a las relaciones sonido-movimiento, la escucha y la producción de movimiento. En D. Carrera, *Con-figuraciones de la danza sonido y video del cuerpo* (pp. 47-55). Montevideo: Comisión Sectorial de Educación Permanente.