

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Las diferentes concepciones del cuerpo en la actualidad
implicadas en la construcción de un cuerpo accesible al
movimiento en danza

Trabajo de investigación para obtener el grado académico de Bachiller
en Artes Escénicas con mención en Danza presentado por:

Paula Andrea Peña Torres

Asesora:

Pamela Maria Lastres Dammert

Lima, 2019

Resumen

La sociedad en la que vivimos hoy en día, del hiperconsumo y altamente mediatizada, continúa teniendo un impacto sobre las concepciones que tienen las personas en relación al cuerpo. El cuerpo ha pasado a ser un objeto-signo más que circula en la sociedad contemporánea; sociedad que vive bajo regímenes excesivos de trabajo, producción y autoexigencia, que se han enmarcados en una aparente “libertad”, pero que finalmente han conseguido hacernos perder el saber contemplativo y la importancia de uno mismo. Desde mi lugar, como artista en formación que trabaja desde el cuerpo en la carrera de danza, he observado cómo las disciplinas artísticas no son ajenas a estos cambios de la sociedad. El presente trabajo, describe las distintas concepciones sobre el cuerpo que se han construido a partir de la historia de la danza, donde en sus inicios se regía por doctrinas que determinaban cómo y quién debía ser un cuerpo que danza; no es hasta poco antes de terminada la Segunda Guerra Mundial que surge una brecha frente a este pensamiento de carácter apolíneo. Desde este momento, se manifiestan nuevas formas de expresión dancística, que aceptan y reconocen a los demás cuerpos capaces de bailar; cuerpos que construyen su movimiento desde sus subjetividades e individualidad, y son respetados. A modo de reflexión, este trabajo busca conocer el lugar que tienen hoy en día estas concepciones en el proceso formativo y quehacer artístico del bailarín profesional.

Abstract

The society in which we live today, of the hyper consumption and highly mediatized, continues having an impact on the conceptions that people have in relation to the body. The body has become one more sign-object that circulates in the contemporary society; a society that lives under excessive regimes of work, production and self-demand, which have been framed in an apparent "freedom", but which have finally managed to make us lose contemplative knowledge and the importance of ourselves. As an artist in training who works from the body in a professional dance career, I have witnessed how artistic disciplines are not exempt from these changes in the society. The present work describes the different conceptions about the body that have been built from the history of dance, where at the beginning it was ruled by doctrines that determined how and who a dancing body should be; it is not until shortly before the end of the Second World War that a gap arises in front of this thought of apollonian character. From this moment, new forms of dance expression are manifested, which accept and recognize other bodies capable of dancing; bodies that build their movement from their subjectivities and individuality, and are respected. As a reflection, this work seeks to know the place that these conceptions have today in the formation process and artistic work of the professional dancer.

Índice

Introducción.....	3
Concepciones del cuerpo desde la historia de la danza.....	4
La construcción de un cuerpo accesible al movimiento en danza.....	8
Conclusiones.....	11
Bibliografía.....	13



Introducción

En nuestra sociedad del siglo XXI, mediatizada por los dispositivos de comunicación y los avances de la tecnología, se vive un desplazamiento de la intimidad de las personas, exponiéndolas ante la mirada y juicio del otro:

Efectivamente, la sociedad actual del *hiperconsumo* y del *espectáculo* forma un inextricable binomio que tamiza de manera singular nuestra cultura y nuestras subjetividades, proveyendo, además, de nuevas concepciones, de lenguajes y de representaciones sobre lo propio y lo ajeno, lo íntimo y lo público, lo lejano y lo próximo. Bajo esa cosmovisión y forma de vida abierta a lo público y a la inmediatez, seguimos con atención y asombro las vicisitudes que sufre lo corpóreo por adaptarse al nuevo entorno social. (Briceño, 2011, p.16)

Así, como se menciona en la cita anterior, el cuerpo es una materia afectada bajo los nuevos parámetros que aparentan regir la sociedad de hoy. Aparece, entonces, una nueva connotación para el cuerpo; la de un objeto-signo: “Los objetos no son más que “exponentes de clases”, significantes y discriminadores sociales; funcionan como signos de movilidad y aspiración social... es la lógica del objeto-signo” (Lipovetsky, 1990, p.194). El cuerpo se coloca en el escenario mediático y su importancia dependerá de los múltiples regímenes que negocian los sujetos desde la posición que ocupan en el campo de interacciones que establece con los otros. En esta dinámica de significados negociados, el cuerpo debe cumplir con una determinada identidad social sujeta a ser transformada o, incluso, subvertida, mas no ignorada (Briceño, 2011).

El cuerpo pasa a ser un objeto-signo más que circula en nuestra sociedad contemporánea y que se ajusta a las leyes de la apariencia, lo que está de moda y lo efímero. Es aquí donde surge mi interés de conocer cómo se concibe la idea de cuerpo, hoy en día, por parte de aquellos que ejercen la danza de manera profesional; cuerpo que no es ajeno a una sociedad de consumo, excesos, inmediatez y estereotipos de belleza. El desarrollo de este trabajo de investigación girará en torno a la pregunta ¿cómo las diferentes concepciones del cuerpo influyen en la construcción de un cuerpo accesible al movimiento del bailarín intérprete profesional en el siglo XXI?

Concepciones del cuerpo desde la historia de la danza

Existen diferentes miradas respecto a las ideas que se construyen sobre el “cuerpo”. Una de ellas se trata de ya no indagar por el objeto físico, sino por el sujeto consciente que vive en un cuerpo y que expresa su subjetividad y sus dinamismos interiores y culturales. Es así como el cuerpo se reconoce como la exteriorización de la realidad interna y cultural del sujeto, por lo cual se dice que el ser humano no posee un cuerpo: es su propio cuerpo. Según Polo (2015), esta postura se refleja en la danza de la siguiente manera:

Como afirmaba Aristóteles, “el ser se dice de muchas maneras”; así, en la danza, el cuerpo se encarna a cada momento de muchas maneras. La personalidad de cada uno de los bailarines incorpora un perfume diferente a sus movimientos, a su capacidad gestual, a su manera de expresar un sentimiento, de describir un habitar o de ocupar un espacio. (p.20)

Se busca profundizar la relación existente entre la danza como práctica corporal, el sentido que los bailarines construyen de sí mismos y el concepto de cuerpo que manejan, desde la autopercepción y el cuidado de sí en medio de una sociedad como la de hoy descrita anteriormente:

Se parte de la premisa de que la mirada que se tenga sobre el cuerpo y por tanto sobre sí mismo, se relaciona con los usos y prácticas corporales: no es posible hablar de un cuerpo que se piensa, como diferente de un cuerpo que actúa, ni de un sujeto que se construye y expresa en él. (Sastre, 2007, p.196)

La relación existente, entonces, entre esta mirada del cuerpo y la danza plantea que el movimiento es una expresión de la conciencia y que es el cuerpo el que “*atrapa*” y “*comprende*” el movimiento. Este cuerpo que está condicionado por un poder de objetivación y simbolismo, mediante la danza es capaz de replantear la representación de algo figurado por algo más profundo de lo que el cuerpo biológico puede mostrar (Polo, 2015).

Para Cuesta (2013) la conciencia es una cualidad que reconoce la naturaleza y los cambios que experimentamos en la interacción con estímulos que generan potencialidades de respuesta, y situar al cuerpo en esta propiedad de observación y

valoración interna es lo que se necesita volver a hacer. Este pensamiento se puede alinear a lo expuesto por Han (2010) en *La sociedad del cansancio*: “Los logros culturales de la humanidad, a los que pertenece la filosofía, se deben a una atención profunda y contemplativa. La cultura requiere un entorno en el que sea posible una atención profunda” (p.22).

Según Han (2010), nos encontramos en una *sociedad de rendimiento* – juntamente con el hiperconsumo – en la que hemos perdido nuestra capacidad contemplativa de aquello que nos rodea y, también, de nuestra propia persona. Vivimos bajo regímenes excesivos de trabajo, producción y autoexigencia enmarcados en una aparente “libertad”, pero que en el fondo termina siendo no más que un acto de violencia: “El explotador es al mismo tiempo el explotado. Víctima y verdugo ya no pueden diferenciarse. Esta autorreferencialidad genera una libertad paradójica, que, a causa de las estructuras de obligación inmanentes a ella, se convierte en violencia” (p.20).

El artista intérprete en danza no está ajeno de vivir permeado de la realidad social actual; sin embargo, tiene la posibilidad de manejar estas circunstancias adversas, que pretenden definir nuestra sociedad, a través del movimiento e intentar regresar a este saber contemplativo:

Gracias al movimiento de su cuerpo, bien con la manifestación de la fuerza o con la gracilidad de sus gestos, el bailarín explica con claridad lo que describe a fin de que el espectador “comprenda a un mudo y oiga a un bailarín que no habla” ... El espectador deberá reconocerse en el bailarín como si se mirara en un espejo, tanto por lo que siente como por lo que hace. (Polo, 2015, p.27)

A partir de este reconocimiento del mundo en el que estamos, el bailarín intérprete a lo largo de su formación, y fuera de ella, debe hacer frente a ideales estéticos impuestos por el contexto social, muchas veces superficial y cuestionable: “(...) la utopía del cuerpo ideal en la danza ha implicado la construcción de prácticas disciplinarias donde entran en juego manipulaciones u opresiones más o menos consentidas, pero donde se inventan también otras formas de ser o estar en el mundo, otras formas de vivir y pensar la corporalidad y la inter-corporalidad” (Brozas-Polo, Vicente-Pedraz, 2017, p.73). Es así que la danza puede tomarse la licencia de cuestionar los ideales estéticos del cuerpo, como sucedió tiempo atrás a raíz de la emergencia de la danza moderna frente a la danza clásica, dando pie a la aceptación de la existencia de múltiples cuerpos “aptos” para la danza:

cuerpos reales, distanciados de los ideales de cuerpo delgado y liviano en el caso de las mujeres, fuerte y bello en el caso de los varones. Un cuerpo “cotidiano” puede danzar, puede construir movimiento que tiene la posibilidad de ser contemplado.

Los cánones de belleza dentro de la danza se originan a partir de la danza clásica: el concepto de un cuerpo *sin falla* era la base de la construcción de cuerpo en el ballet. Tambutti (2008) explica que esta forma de ver al cuerpo fue inspirada a partir de la simplicidad y grandeza de las estatuas griegas por parte de los pensadores en danza, quienes comenzaron a alejar el cuerpo de toda posibilidad expresiva individual, con el fin de responder a los ideales de claridad y belleza, propio al carácter apolíneo que expresa perfección corporal, una apariencia juvenil y encarna la belleza ideal:

(...) establecía que la belleza de los cuerpos era directamente proporcional a su desmaterialización: a mayor liviandad, mayor belleza. Esta característica hacía que los cuerpos fueran similares sustancialmente a lo etéreo de las almas, (...) la belleza formal del cuerpo debía completarse con la belleza de un cuerpo sublimado, a las nociones de belleza de la danza clasicista se integraba una concepción corporal no solo idealista sino también espiritualista y moralista (p.3).

Hoy en día, este pensamiento sobre el cuerpo no se ha erradicado del todo. El interés de una sociedad por la esbeltez y el *body management* se podría considerar como un logro de la voluntad y del dominio de un sujeto sobre su propio cuerpo y entorno; sin embargo, no deja de ser un nuevo tipo de tiranía, ligeramente diferente, a lo que Foucault refería (Briceño, 2011):

(...) es el propio sujeto quien se identifica gustosamente con los estándares de belleza impuestos por el mercado, sometiéndose por seducción a los regímenes que lo instan a “remodelarse”; experimentando el poder que da tomar el control sobre sí mismo y desafiar los límites de la naturaleza corpórea (p.11).

En estos tiempos contemporáneos, a raíz de la necesidad de cubrir los espacios de entretenimiento de la sociedad, ha surgido con mucha más fuerza el “rubro” de la *danza comercial*: la producción de espectáculos busca ser mediatizada a través de las diferentes tecnologías y, también, en los escenarios que se mantienen en el medio público. En estas nuevas plataformas y oportunidades de mostrar el movimiento desde la danza, muchas

veces, prima ante todo ofrecer una imagen “agradable” al público antes que brindar una experiencia positiva en la que está implicada la salud física, mental y emocional de los artistas escénicos.

De este modo, poco importan los estándares de calidad y de exigencia artística (en cualquiera de los géneros o modalidades) sino que, nuevamente, lo que impera es que el producto salga rápidamente, lucidor, con un nuevo empaque, algo que sea digerido fácilmente por el consumidor: música, cantantes, modas, obras pictóricas, fotografía, danza, arquitectura; todo parece ser deglutido por la aceleración que imprime la globalización y la sed de consumo de las masas. (Briceño, 2011, p.23)

Regresando a cómo la concepción del cuerpo y del movimiento iba cambiando en la historia de la danza, es a partir de terminada la Segunda Guerra Mundial, donde la concepción de cuerpo sufre un quiebre; surgen nuevas formas de expresión dancística que exponían un cuerpo sin proporciones, adolorido, que suda y adolece de infinitud. Todas estas nuevas características se alejaban del ideal de cuerpo perfecto y proponían al bailarín intérprete desarrollar una nueva habilidad: debía temprar los sentidos más internos de su cuerpo, ser sensible a las fluctuaciones de energía, y explorar sus relaciones con el espacio y con el mundo. El bailarín no deseaba hablar a través de su cuerpo, el propósito estaba en que este hablara por sí solo desde su autenticidad y profundidad (Tambutti, 2008).

Cuando un ser humano es observado desde afuera, desde el punto de vista de una tercera persona, se percibe el fenómeno de un cuerpo humano. Pero cuando ese mismo cuerpo es observado desde el punto de vista de la primera persona, desde sus propios sentidos propioceptivos, se percibe un fenómeno categóricamente diferente: el soma humano. (Castro, Uribe, 1998, p.32)

A partir de esta visión del cuerpo, el sujeto y su subjetividad son respetados; ahora se percibe y ya no solo piensa el cuerpo; se nos permite tener una forma distinta de mirar los demás cuerpos, los cuales dejan de estar contruidos y encasillados en las condiciones

corporales que impone cierta disciplina artística o sociedad, sino que se construyen desde la individualidad y subjetividad de cada sujeto:

Pensar la danza es pensar el cuerpo, es llevarlo hasta el punto más extremo para encontrar su esencia, es pensar en la singularidad del sujeto como huella imperturbable que se agrieta como las heridas, surcos y mareas que deja la vida del hombre en el mundo. (Polo, 2015, p.34)

La construcción de un cuerpo accesible al movimiento en danza

¿Quién determina cómo se mueve un cuerpo en el escenario? ¿Cómo se conciben las ideas de la corporalidad que existieron en la historia de la danza en nuestra práctica actual? ¿Qué elementos convergen en la construcción de un cuerpo accesible al movimiento en danza dentro de una formación profesional? Estos son algunos de los cuestionamientos que surgen a partir de pensar el cuerpo, de vivir en el movimiento: en nuestros cuerpos que bailan.

Desde mi experiencia en la carrera profesional de danza contemporánea, con aspiraciones a seguir ejerciendo como bailarina intérprete, he podido comprender, cuestionar, reproducir y reconstruir las concepciones y creencias personales en relación al cuerpo y al movimiento:

Como espectadores, creadores, docentes o críticos, somos constructores activos de los cuerpos que danzan y, en ese sentido, cabe cuestionarnos qué queremos construir. ¿Cuál es nuestro margen de participación en esa construcción? ¿Cómo afectan nuestras prácticas visuales y kinestésicas y cómo son afectadas por nuestros modos de sentirnos cuerpos sexuados, simbólicos, sensibles, pensantes y humanos?" (Burgueño, 2016, p.130).

La danza, desde la práctica profesional, implica un proceso de construcción, y también de deconstrucción de los cuerpos que bailan. A partir de esta característica cabe preguntarnos cómo es el proceso de formación de un cuerpo que baila y cuánto esto lo construye. ¿En qué medida las técnicas de danza amoldan y construyen cuerpos para y/o desde la danza? ¿Cómo ciertas estabilidades naturalizan comportamientos y al mismo

tiempo abren brechas y fisuras en relación con los mismo? ¿Qué objetivos en relación con el cuerpo y su movimiento propone determinada técnica de danza? (Burgueño, 2016)

Hoy en día, existe un grupo de creadores en danza que deciden realizar prácticas alejados de las doctrinas que se imponían a los bailarines intérpretes, sino que buscan trabajar generando situaciones y contextos que coloquen al cuerpo en acción asumiendo su constante transformación. Cada movimiento involucra la percepción y la acción, y cada danza produce pensamiento; el cuerpo, desde este lugar, toma decisiones basadas en sus posibilidades físicas y materiales, creando un lenguaje propio sin la necesidad de ceñirse a repertorios ya establecidos:

En términos coreográficos, el cuerpo que baila ha sido descrito como un folio en blanco que debía construirse diligentemente por medio del entrenamiento físico. Conforme a este planteamiento, si todos los bailarines aprenden la misma técnica y se someten a la misma disciplina, deberían poder bailar de la misma forma. (Greiner, 2013, p.29)

La virtuosidad física que un bailarín debe mostrar y manejar en escena parece ser una de las cualidades principales para ser considerado un verdadero artista. Esta exigente condición coloca al sujeto en una constante preocupación por alcanzar y mantener los estereotipos que se tienen de él como un cuerpo fuerte, versátil y bello. Sin embargo, como dice Roux (2007, p.42) la danza no se define según la virtuosidad codificada, sino ante un estado de conciencia corporal que adquiere sentido en la efectucción (Brozas-Polo, Vicente-Pedraz, 2017).

Un bailarín intérprete dentro de una formación profesional debe asumir la responsabilidad que esta siempre trae. Estar bajo las características propias de cierta técnica, profesor o coreógrafo, implica ser consciente de trabajar el cuerpo desde sus posibilidades para cumplir con las tareas de la formación o de la propuesta escénica. No obstante, omitir el repensar de su cuerpo, y solo concentrar su atención en como luce exteriormente, y de las capacidades físicas que ejecuta en un escenario, es un espacio en blanco dentro de este gran contenedor de elementos que construyen al artista escénico desde una mirada integradora.

Independiente a la estética del cuerpo del estudiante de danza - alto, bajo, esbelto, grueso - el ejercicio esencial para adquirir y construir el movimiento es poner en práctica,

con respeto y responsabilidad, nuestras subjetividades, deseos, naturaleza y cuerpo consciente – pensante.

Dancers are people, and dancing is a way of being a person if not a demonstration of personhood; and people cannot be indifferent to people. Any articulation of the aspect, forms, and meanings of aesthetic dance will accordingly be subject to a threefold ambiguity, for it will be possible to construct a dance in any of three ways. It may be taken as pure appearance, as an aesthetic spectacle. It may be taken as an activity of persons conceived in their full humanity. Or it may be taken as pure appearance that is yet the appearance of a real human presence. And there might be yet other alternatives along this line – for instance, one might substitute the word “in their corporality” for “in their full humanity”. (Sparshott, 1962, p.22)

Como se describe en la cita anterior, el bailarín es una persona y su danza reflejo de su personalidad. Por ende, la estética de una danza pasa a ser un tema ambiguo y complejo, ya que esta construcción de significados puede dar distintos resultados: puede concebirse como pura apariencia, meramente estético; como una actividad realizada por personas concebidas en toda su humanidad; o puede también, concebirse como pura apariencia de una presencia humana real. Estos significados se construyen desde el propósito de cada persona que realiza danza; y, a su vez, es un significado que puede ser dado por aquel que observa danza: el espectador, desde su propia subjetividad.

Conclusiones

Vivimos tiempos en los que la sociedad está altamente mediatizada, en la que el hiperconsumismo, irónicamente, nos termina consumiendo. El impacto de este fenómeno sobre las concepciones del cuerpo no ha sido la excepción dentro de esta transformación a nivel social, cada vez mayor, en la que el cuerpo -continúa siendo- violentado, objetivado y automatizado por parte de una sociedad que ha abandonado la importancia de sí mismo.

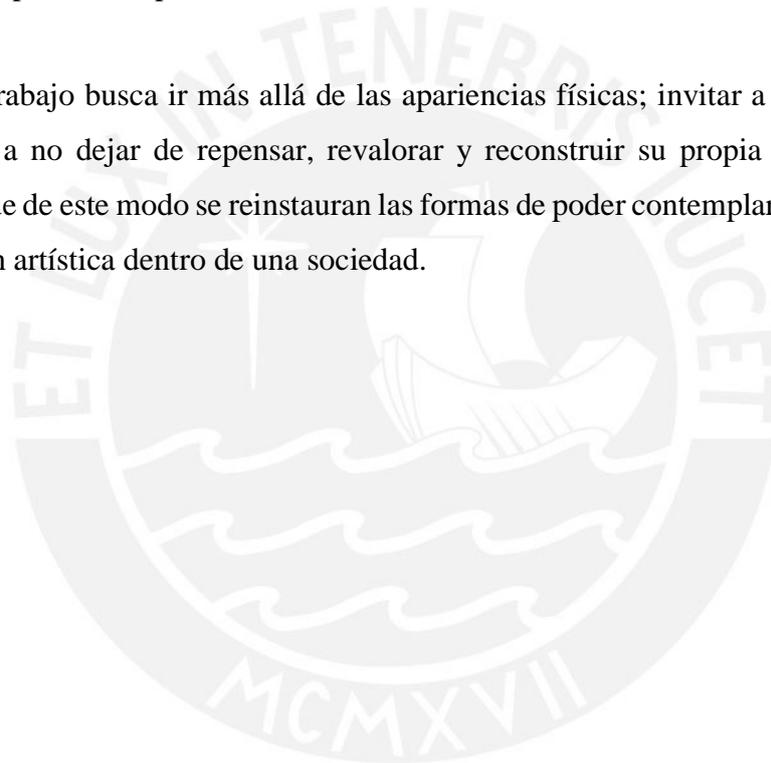
Desde la mirada de alguien que trabaja desde el cuerpo dentro de una carrera de danza a nivel profesional, puedo ser testigo que todos estos cambios, también, han llegado a las disciplinas artísticas el día de hoy. Tiempo atrás, a partir de la danza clásica (1400-1600), la danza estuvo envuelta en una serie de doctrinas y disciplinas que pretendían determinar cómo y quién debía ser un cuerpo que danza, esto trajo mucho recelo y prejuicios dentro de las sociedades previas a terminada la Segunda Guerra Mundial, ya que se reforzaba los ideales superficiales de belleza que debería alguien tener. Es aquí donde se abre una brecha frente a este pensamiento de carácter apolíneo; la danza ya no era más para aquellos que cumplían con los estándares de belleza impuestos por los pensadores del movimiento en ese entonces. Ahora, todo cuerpo es capaz de bailar, puesto que se acepta la existencia de múltiples cuerpos que construyen su movimiento desde sus subjetividades e individualidad.

Sin embargo, desde la rapidez con la que se vive hoy en día y la pérdida del saber contemplativo, ha llevado a que la concepción de cuerpo de un bailarín intérprete también se vea afectada, ya sea desde la mirada externa, como de la propia. Es responsabilidad del artista escénico, en este caso particular la del bailarín intérprete, ejercer la autonomía de poder discernir hasta qué punto exponer, “trabajar” y qué consumir para la salud de un cuerpo que construye movimiento para un determinado espacio a lo largo de su quehacer artístico.

Como menciono anteriormente en el desarrollo de este trabajo, la necesidad de cubrir los espacios de entretenimientos de nuestra sociedad, y esta vez pongo el foco en el mercado peruano, ha llevado a que surja un nuevo rubro “*danza comercial*” y esto, indiscutiblemente, ha cambiado la forma de consumir danza y afecta la construcción del

significado que a la misma se le da. Se asiste a espectáculos de danza donde se ven “lindos” bailarines, o lo “asombroso y virtuoso” de los movimientos ejecutados en escena; sin embargo, la danza es mucho más compleja que “linda” o “asombrosa”, y este es un pensamiento que muchos bailarines que estudian el movimiento comparten y me reafirma en ello. Es una realidad, en nuestro país, que muchos de los bailarines intérpretes en formación deben aceptar este tipo de trabajos, para generar ingresos y contar con una subvención económica. El apoyo del Estado es esencial para que se abran más oportunidades a las disciplinas artísticas que cuentan con personas que dedican tiempo a estudiar y ejecutar el movimiento desde una mirada integradora y que desean compartir su arte con un público dispuesto a recibirlo.

Este trabajo busca ir más allá de las apariencias físicas; invitar a la persona que ejerce danza a no dejar de repensar, revalorar y reconstruir su propia concepción de cuerpo, porque de este modo se reinstauran las formas de poder contemplar la danza como manifestación artística dentro de una sociedad.



Bibliografía

- Burgueño, N. (2016). Danza y género: posibles miradas. *Ensayos*. (24), pp.129-154.
- Briceño, G. (2011). El cuerpo como performance en la sociedad del espectáculo. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. Vol. XVII, (34), pp.9-30.
- Brozas-Polo, M., Vicente-Pedraz, M. (2017). La diversidad corporal en la danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX. *Arte, individuo y sociedad*. Vol. 29, (1), pp.71-87.
- Castro, J., & Uribe, M. (1998). La educación somática: un medio para desarrollar el potencial humano. *Educación física y deporte*. Vol. 20, (1), pp.31-43.
- Cuesta, I. (2013). *Afección, intuición y visualización. El cuerpo que compone*. Bogotá: Idartes. Instituto Distrital de las Artes
- Greiner, C. (2013). Investigar la danza en estado salvaje. Experiencias Brasileñas. *Lecturas sobre danza y coreografía*. pp.29-45. Madrid: Editorial ARTEA.
- Han, B.-C. (2019). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades Modernas*. Barcelona: Anagrama
- Polo, M., Fratini, R. & Raubert, B. (2015). *Filosofía de la danza*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona
- Roux, C. (2007). *Danse (s) performative (s)*. París: L'Harmattan.
- Sastre, A. (2007). Construcción del sujeto en danza. *Línea de Investigación: Interpretaciones del Cuerpo desde las Ciencias Sociales y Humanas*. (7), pp.195-209.
- Sparshott, F. (1962). On the question: Why do philosophers neglect the aesthetics of the dance? *Dance Research Journal*. Vol. 15, (1), p.22.

Tambutti, S. (27 de octubre de 2008). Danza o imperio sobre el cuerpo. Movimiento.org.

Recuperado de [http://](http://movimiento.org/profiles/blogs/2358986:BlogPost:3762)
<http://movimiento.org/profiles/blogs/2358986:BlogPost:3762>

