

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



El uso del rap como detonador de nuevas narrativas corporales en el proceso de una creación coreográfica de danza contemporánea

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

Jesus Martin Sulca Goyzueta

Asesor:

Amiraixchel Ramirez Salgado

Lima, 2022

Resumen

El presente trabajo de investigación es una reflexión en torno al rap como detonador de nuevas narrativas corporales en el proceso de una creación coreográfica de danza contemporánea. Este tema surge ante la necesidad de indagar sobre la relación que posee la voz con la práctica dancística. Para ello se realiza un laboratorio constituido por tres integrantes quienes participan durante dos meses con dos semanas en el año 2021. Los hallazgos que nacen de esta investigación se segmentan en los capítulos siguientes: cuerpo sonoro, cuerpo metafórico, y cuerpo y empatía. Entre cada uno de estos hallazgos, la voz se presenta como una herramienta que es parte integral del cuerpo y cuya expresión verbal no es ajena a él. De estos descubrimientos, se desprende lo siguiente: del cuerpo se libera la voz y se expone su sonoridad; además, se utiliza como una capacidad más que se interrelaciona con otras capacidades que posee el ser humano y; por último, permite afectar al otro directamente rompiendo la cuarta pared. Todos estos hallazgos son elementos primordiales para la realización de una propuesta coreográfica, en la cual cada integrante relaciona estas dos expresiones comunicativas. Finalmente, por medio de la exposición de un discurso íntimo, relacionado a su contexto, cada uno logra proponer de manera integral su propia voz con el desarrollo de sus movimientos dancísticos

Agradecimientos

Este trabajo no hubiese sido posible sin la compañía de María Inés Fiorani, Flavia Avilés y Edward Loo Hu y toda su disposición para experimentar juntos el proceso que conlleva el estudio presente. Igualmente, agradecer a mi asesora Amiraixel Ramírez Salgado por el tiempo y paciencia prestado para la guía de este proceso académico. Por último, el apoyo, comprensión y empatía de mis padres han sido elementos vitales para mi desempeño en este trayecto.



Índice

Resumen	ii
Agradecimientos.....	iii
Índice	iv
Índice de figuras	v
Introducción	1
Estado del arte	3
Pregunta.....	5
Objetivo general.....	6
Objetivos específicos	6
Tipo de investigación	6
Capítulos de la tesis	7
Metodología.....	8
Objetivo general de la metodología	9
Objetivos específicos de la metodología	9
Métodos de registro	10
Laboratorio.....	10
Integrantes.....	12
Bailarines.....	12
Capítulo Uno: Cuerpo sonoro	14
1.1. Sonoridad intrínseca corporal	19
1.2. Atmósfera sonora	24
Capítulo Dos: Cuerpo Metafórico.....	31
2.1. El rap como detonador del cuerpo metafórico	39
Capítulo tres: Cuerpo y empatía.....	50
Capítulo cuarto: Propuesta coreográfica.....	62
Conclusiones	72
Referencias bibliográficas	74
Anexos.....	79

Índice de figuras

	Pág.
Figura 1: Fragmento de la sesión del laboratorio	66
Figura 2: Fragmento de la sesión 16 del laboratorio.....	69
Figura 3: Segundo fragmento de la sesión 16 del laboratorio	70



Introducción

La presente investigación tiene como objetivo principal utilizar el rap como detonador de nuevas narrativas corporales dentro de una propuesta coreográfica. Esta idea nació por la necesidad de indagar en torno a ¿cómo afecta la expresión de la voz en los bailarines durante su práctica?

A lo largo de mi formación artística, observé una ausencia significativa de esta posibilidad expresiva durante mi entrenamiento en danza contemporánea, ya que era extraño para mí no utilizar mi voz dentro de mi práctica artística. Ante esta situación, el rap se presenta como una expresión artística que combina dos puntos relevantes que esta tesis pretende investigar: movimiento y voz.

Al sumergirme en la práctica de la improvisación en el rap, desde el 2015, pude percatarme que los cuerpos de los raperos se encontraban dentro de su propia danza en el momento en el que expresaban sus líricas; debido a la visibilidad de sus movimientos corporales, al compás del tiempo musical, los raperos construían su propia performance corporal en simultáneo del rapeo. De esta manera, se podía percibir el constante diálogo entre la lírica de las letras y el aspecto corporal, ya que la presencia de ambos elementos es necesaria para que la puesta en escena se sostenga. Asimismo, estos artistas (que de manera fortuita se adentran en este ambiente, ya que esta expresión se aprende, se visualiza y se comparte en las calles) indagan sus propias capacidades expresivas tanto verbales como corporales, ofreciendo un discurso íntimo a través de la rima que van generando para expresar las realidades en las que habitan. La perspectiva de sus realidades cotidianas es puesta a juicio por ellos mismos gracias a la posibilidad crítica que engloba esta expresión artística. El rap pone en tela de juicio la visión que cada uno tiene de su entorno social, cultural, artístico, político y económico; por lo tanto, el rapero se encuentra atento al contexto donde él pertenece para definir y resaltar su propia identidad.

Esta investigación plantea incluir la expresión de la voz durante la práctica de la danza contemporánea, a través de las dinámicas que ofrece el rap, ya que esta expresión artística posibilita que el habla surja desde la movilidad corporal generando que se comprenda que esta característica es parte esencial del cuerpo y no ajena a él. *Cuerpo y voz, voz y cuerpo*, son parte del todo. Ambos elementos son parte de lo que somos, de lo que nos constituye como humanos.

Por lo tanto, comprender que el ser humano es una integridad en movimiento nos sumerge a entender que las capacidades que hemos ido adquiriendo también están íntimamente relacionadas. Esta perspectiva es interesante, ya que nos permite reflexionar en torno a lo que nuestro cuerpo puede liberar, durante su práctica dancística, y las lecturas que surjan de ella, ya que se presentarán otras maneras de exponer al cuerpo, de verlo danzar, y de manifestar su discurso particular hacia el público que lo rodea. En otras palabras, se manifestarán otras narrativas corporales.

Para esta investigación, propongo entender la narrativa corporal como la acción de contar, de narrar, relatar un discurso; esta acción presenta un sentido y una organización particular que se expresa a través de los movimientos que genera el cuerpo (Mayock, 2012; Calonje & Pérez, 2018; y Ricoeur, 2000). Visto de esta manera, la narrativa corporal sujeta el discurso que el individuo desea proponer; este viene a ser, según las perspectivas de Adrianzen (2019) y Gómez y Esteban (2016) la postura propia que el individuo posee frente al mundo que lo rodea; y dentro de esta, se visualiza la aproximación hacia unas ideas y el rechazo hacia otras. Debido a las características antes mencionadas, el rap no se presenta de manera arbitraria para esta investigación, ya que posee una potencia creativa en relación a la danza que puede ser explotada para indagar otras narrativas corporales: otras maneras de presentar discursos a través de los movimientos corporales y construir sentido coreográfico a través de este y sus capacidades.

Estado del arte

La danza contemporánea ha ido resquebrajando la perspectiva global que se tiene sobre este arte gracias a que han surgido propuestas de coreógrafos y coreógrafas que han utilizado la voz y el movimiento en conjunto. La principal particularidad de estas propuestas es la presencia de cuerpos que relatan discursos a través del sonido producido por la voz y del lenguaje verbal; y estas están en constante relación con el movimiento corporal. Esto me aproxima a la idea de un cuerpo expresivo total en la danza, en el que el cuerpo o los cuerpos que están presentes, durante la propuesta coreográfica, no omiten su capacidad creativa verbal y fonética. Una de estas propuestas coreográficas es *To Be Straight With You: Christian Protestor* (2007) dirigida por Lloyd-Newson y artistas intérpretes de DV8 Physical Theatre. En esta obra se observa un equilibrio entre el movimiento corporal con el discurso que expresa uno de los siete intérpretes de esta coreografía. El danzante principal inicia la exposición de su discurso sentado en una silla; no deja de bailar en el transcurso de su exposición verbal; y, mientras ello sucede, sus demás compañeros se van posicionando detrás de él (cada uno con su silla respectivamente) para danzar en conjunto el discurso que se está exponiendo. Durante el desarrollo de esta pieza, se puede visualizar que no existe una separación entre un momento del habla y otro de movimiento. Se deduce que las dos capacidades están en diálogo sin que tengan pesos desiguales. En relación a las dinámicas que maneja el rap, esta propuesta coreográfica maneja un detalle particular que en el rap se mantiene desde un inicio hasta el final de la performance: romper la cuarta pared. La función de esta situación seleccionada por el coreógrafo se puede interpretar como la necesidad de crear un vínculo más directo entre el grupo danzante y los espectadores. Función que se asemeja a las propuestas que deseo trabajar en esta investigación.

Por otro lado, la obra *Project/Babel (Words)* (2010), específicamente el extracto de *Technology*, creada por Sidi Larbi Chirkaoui y Damien Jalet, propone una coreografía en el

cual la creación musical mediante el canto ritualizado va emergiendo en simultáneo a la danza del dueto interprete. No se aprecia una división jerárquica entre los cuerpos danzando y aquellos que están cantando. La atmósfera que se va construyendo acoge a los artistas por igual, puesto que todos están en un diálogo interpretativo. Se puede afirmar que todos los cuerpos presentes están en una sintonía dancística. Por otro lado, resalto la maleabilidad de la voz a través del canto en vivo; no es una composición musical editada para la propuesta. Por lo tanto, los ejecutantes tienen la capacidad de adaptar la partitura en favor del movimiento corporal del dueto. No existe un apuro o una férrea precisión de movilizar el cuerpo a un tiempo determinado. La libertad interpretativa por ambos lados resulta interesante, ya que pueden alterar la duración de la propuesta coreográfica y los espectadores no nos daríamos cuenta de ello. Asimismo, ello resulta cautivador, ya que sirve como una aproximación hacia la idea que propondré en esta tesis: la independencia del cuerpo danzante creando su propia atmósfera sonora sin estar sometido a una propuesta melódica externa a él.

Un ejemplo concreto sobre una relación precisa entre el discurso verbal junto al movimiento corporal en danza viene a ser la obra *The Statement* (2016) de la coreógrafa Crystal Pite. Durante el transcurso de la obra, es resaltante la relación entre cada palabra o frase que el narrador va expresando junto a los movimientos de los bailarines. Se puede apreciar cómo las palabras son expulsadas desde su naturaleza sonora, pero además desde la corporeidad de los bailarines. Dicho de otro modo, cada movimiento evoca una palabra; y cada palabra evoca un movimiento en específico. Por lo tanto, la danza no es silenciosa; la voz se impregna, en el ambiente, en sincronía con los cuerpos ofreciendo su propia coreografía. Asimismo, el habla está estructurada de tal manera que no solo expresa el significado que conlleva cada palabra, sino que la pronunciación de las palabras se aleja de lo cotidiano para ofrecer un campo subjetivo durante la percepción de estas.

Gracias a la influencia de esta propuesta reflexiono en torno a la siguiente pregunta: ¿cómo coreografiar la voz? Esta interrogante presupone visualizar a nuestra voz como una extremidad más del cuerpo que puede ser participe dentro de una propuesta coreográfica. Si la ignoramos ¿qué noción del cuerpo estamos manejando dentro de nuestro quehacer dancístico? ¿Tenemos que estar en silencio para expresar nuestra danza?

Por último, presento la obra *Table of Contents* (2010) pieza performática co-creada por Siobhan Davies, Andrea Buckley, Helka Kaski, Rachel Krische, Charlie Morrissey y Matthias Sperling. Esta propuesta es un laboratorio dancístico con la estética de una instalación artística; tuvo como objetivo principal la exploración entre la relación de la memoria con el movimiento corporal. Las diversas investigaciones que se presentaron ofrecen al espectador la posibilidad de problematizar lo que ocurre en el cuerpo cuando está sumergido en una danza o en una creación artística. El pensamiento ocurre a la par de la danza; no existe una verticalidad entre procesos. El recuerdo y la imagen son participes para dar origen a la creación coreográfica. Además, el proceso de pensamiento no solo ocurre en una estructura corporal: la mente; ya que todo el cuerpo participa en este proceso, debido a su característica de ser un ente integral. En una de las propuestas, se expone el tema de la memoria y como estamos habituados a relacionar la memoria desde un plano lógico conceptual dirigido por el pensamiento; no obstante, se menciona que este concepto también está relacionado con el cuerpo, con la memoria corporal y una memoria relacionada al proceso mental ¿Por qué continuar con la segmentación de nuestra integridad si desde la teoría y la práctica se es consciente que nuestro cuerpo recuerda, piensa y danza?

Pregunta

¿De qué forma el uso del rap detona la exploración de otras narrativas corporales en el proceso de una creación coreográfica de danza contemporánea?

Objetivo general

Explorar otras narrativas corporales mediante el uso de la voz a través del rap en el proceso de una creación coreográfica de danza contemporánea.

Objetivos específicos

- Crear una pieza coreográfica que integre los hallazgos encontrados en el laboratorio, en torno a las nuevas narrativas corporales, a partir de la introducción de la voz por medio del rap durante la práctica de la danza contemporánea.

- Delimitar los elementos conceptuales que están presentes tanto en la práctica de la danza contemporánea como en la práctica del rap.

- Recopilar y analizar las reflexiones de los participantes respecto a la utilización de sus voces durante su expresión dancística para identificar las nuevas narrativas corporales que se van generando.

- Registrar a través de medios audiovisuales tanto su proceso creativo, dentro del laboratorio, como la puesta en escena para que estas sean compartidas a los lectores durante el transcurso de la presente investigación.

1. Diseñar un laboratorio para/donde se desarrollen...
2. Crear dinámicas que integren...para la creación de una pieza...
3. Registrar a través de...
Compartir la creación...

Tipo de investigación

Este proyecto es una investigación desde las artes ya que “no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que esta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación” (Borgdorff, 2005, p.10).

Capítulos de la tesis

- 1- **Cuerpo sonoro:** El objetivo principal de este capítulo es investigar las posibilidades sonoras que emana el cuerpo sin un acompañamiento musical y el sentido que estas poseen en relación al movimiento corporal de cada integrante. Dentro de este capítulo, se presentará los reflexiones y hallazgos que han surgido por la introducción de los participantes a la exploración de sus voces, desde el aspecto no verbal, detonados por la movilidad corporal.
- 2- **Cuerpo metafórico:** Dentro de este capítulo, se traslada el concepto de metáfora hacia el ámbito corporal para comprender que el cuerpo posee múltiples capacidades que están relacionadas en sí; y posibilitan ofrecer un discurso diferente en el ambiente dancístico. Asimismo, en este capítulo, se problematiza la ausencia de la voz, desde el uso verbal, en la práctica dancística; y se visualiza al cuerpo del rapero como un cuerpo metafórico, ya que este cuerpo relaciona sus diversas capacidades para exponer y fortalecer su discurso. Los comentarios de los participantes evidencian que a través de la conversación verbal mientras se danza se posibilita relacionar estos lenguajes desde una integridad.
- 3- **Cuerpo y empatía:** El punto central de este capítulo es reflexionar en torno a las posibilidades que ofrece la práctica de las dinámicas del rap para que el danzante afecte directamente al otro. Mediante la lectura de las propuestas escritas por los integrantes y sus reflexiones, aparecen dos posibilidades: la ruptura de la cuarta pared y la expresión verbal. Ambos elementos, al ser usado durante la danza, detonan el carácter empático de quien la observa, posibilitando que ese espectador se sumerja en el discurso corporal del danzante y se imagine así mismo en la piel del otro.
- 4- **Propuesta coreográfica:** El desarrollo de esta sección presenta las dinámicas que fueron trabajadas para la creación de la propuesta coreográfica. Asimismo, detalla la

participación de cada integrante del laboratorio dentro de esta creación: sus aportes y su desenvolvimiento creativo.

Metodología

Para esta investigación, se realizó un laboratorio de danza contemporánea que estuvo conformado por 3 integrantes: dos bailarines y una actriz. La razón de esta selección se debió al interés de relacionar a los bailarines con una persona que maneje herramientas técnicas en términos del uso de la voz, y, por lo tanto, que estos sean influenciados por las propuestas que la actriz pueda exponer. Asimismo, el laboratorio partió del supuesto de que los integrantes poseen conocimientos sobre el cuerpo, en actividad física, en relación a las disciplinas de danza y teatro respectivamente.

El desarrollo de este laboratorio transcurrió en un periodo de dos meses con dos semanas. Durante este lapso de tiempo, segmentado en 18 sesiones, los participantes lograron relacionar la voz y el movimiento en danza gracias a la inclusión del rap como herramienta metodológica que explora ambos elementos. A continuación, expondré en términos generales, los temas abordados en los meses de trabajo colectivo.

El primer mes se enfocó en la exploración de ciertas zonas específicas del rostro con la finalidad de adentrarnos, paulatinamente, a la boca y su movilidad, ya que la investigación de este segmento corporal posibilita la producción de un cúmulo de sonidos que incentivan el uso de la voz.

El segundo mes se enfocó en introducir el rap como práctica artística para indagar la relación intrínseca entre la voz y el movimiento. En este periodo, la práctica dancística se realizó con la presencia de la voz; e, igualmente, se trabajó la improvisación y la escritura rimada que ofrece el rap como principales herramientas expresivas durante la danza. En base a estas herramientas, se elaboraron secuencias de movimientos desde la improvisación y desde la composición coreográfica.

Por último, las dos semanas finales se enfocaron en la creación colectiva de una pieza coreográfica, que tuvo como objetivo ser un medio de síntesis de los descubrimientos más resaltantes que se trabajaron en el laboratorio.

Cada mes estuvo constituido de dos sesiones semanales y cada sesión tuvo una duración de dos horas; cada una de ellas se segmenta por un momento de introducción al tema a trabajar en las sesiones, posteriormente un tiempo de exploración, creación o improvisación y finalmente de reflexión en torno a lo realizado durante la sesión. Del mismo modo, los participantes tuvieron que crear material o improvisar en base a lo desarrollado en el día; esto sirvió para la apropiación de las dinámicas propuestas y además para ir generando material para la puesta en escena.

Objetivo general de la metodología

Explorar otras narrativas corporales mediante del uso del rap en el proceso de una creación coreográfica de danza contemporánea.

Objetivos específicos de la metodología

- Diseñar dinámicas de exploración corporal que sensibilicen el uso simultaneo de la voz y el movimiento en la práctica de danza contemporánea.
- Desarrollar ejercicios de escritura lírica para conocer la composición y desenvolvimiento de la rima en el rap.
- Otorgar premisas para la creación dancística en relación a los pilares de la investigación acompañado de un respectivo registro.
- Crear espacios dentro de cada sesión para retroalimentar y autoevaluar su desempeño integral (aprendizaje físico y emocional) en relación a las premisas otorgadas.
- Crear una pieza coreográfica que integre los hallazgos encontrados en el laboratorio, en torno a las nuevas narrativas corporales, a partir de la introducción del rap en la danza

contemporánea.

Métodos de registro

Durante el laboratorio, se analizó si los participantes expresaron dificultades o facilidades en la asimilación de los temas para esta investigación mediante la observación de su relación con las dinámicas propuestas, la comunicación de sus reflexiones en torno a lo trabajado, el registro audiovisual (mediante la grabación de las sesiones) y la recolección de trabajos específicos solicitados (composiciones escritas). Los trabajos registrados que se presentan en el desarrollo de esta investigación son compartidos gracias al consentimiento firmado de cada integrante (ver anexo 1).

Laboratorio

Inicialmente, se buscó despertar la relación entre la voz y el movimiento durante la práctica en la danza contemporánea. ¿Cómo sumergir a los participantes en esta manera de bailar al cual no están habituados? Fue una problemática que estuvo presente, durante todo el laboratorio, lo que me llevo a indagar la presencia de la voz desde la exploración corporal de estructuras cercanas a ésta; el rostro y los sentidos. A partir de esta propuesta se logró liberar una multitud de sonidos, cuyos detonadores eran los diversos movimientos que realizaban los participantes. Esto sirvió para aproximarlos a relacionarse y reconocer, de manera amable, la presencia de su voz durante su danza.

Dada esta aproximación, al reconocimiento de la textura de sus voces, durante la expresión sonora, se trabajó la expresión del lenguaje verbal durante la exploración e improvisación dancística. La idea principal que se compartió fue crear un vínculo natural entre dos lenguajes que se han visto alejados o desvinculados debido a la relevancia cotidiana que uno posee sobre el otro: el lenguaje verbal sobre la expresión dancística. Para ello, se utilizaron diversas dinámicas que surgieron a partir del rap para naturalizar esta práctica. Por

ejemplo, nombrar diversas palabras que surjan como inspiración por la observación y percepción de nuestro entorno, la repetición de estas para explorar su distorsión sonora y su resignificación y por último la practica discursiva. ¿Cómo afecta pronunciar las palabras durante el proceso de construcción de mi danza? ¿Las relaciones entre ambos lenguajes presentan conflictos o total concordancia dentro la practica dancística? Estos fueron algunos cuestionamientos que sirvieron para la reflexión en torno a estas dinámicas dentro del contexto del laboratorio.

Las dinámicas ejemplificadas anteriormente, provenientes de la práctica del rap, sirvieron para problematizar sobre el uso cotidiano del lenguaje; el cual está basado usualmente en el uso del significado concreto restando protagonismo e importancia al uso metafórico de este. El uso del rap sirvió como posibilitador para el encuentro con estas otras maneras de usar el lenguaje verbal, ya que si el movimiento danzado posee múltiples lecturas a diferencia del movimiento de nuestras acciones cotidianas; entonces el uso del lenguaje desde el recurso metafórico servirá como una manera menos conflictiva de relacionar el lenguaje verbal y sus construcciones lingüísticas dentro de la práctica de la danza.

Por último, las ideas presentadas sirvieron para proponer conceptos inesperados en relación a las nuevas narrativas corporales; y estos serán los temas pilares que movilicen esta tesis: cuerpo sonoro, cuerpo metafórico, y cuerpo y empatía.

Debo detallar que mi rol, dentro de este laboratorio, ha sido de un guía quien dirige la relación que van construyendo los participantes entre los lenguajes antes expuestos: lenguaje verbal y dancístico. Asimismo, he sido un observador activo que en los momentos requeridos participaba de las sesiones junto a los integrantes, ya que era necesario que los acompañe para exponer con claridad la idea que deseaba transmitir.

Integrantes

Para esta investigación se seleccionó a tres participantes peruanos: dos bailarines y una actriz. Para ello, se tomó en cuenta su trayectoria artística, el compromiso y su disponibilidad para este laboratorio. En el caso de los bailarines la selección transitó en los siguientes requisitos: experiencia en la danza contemporánea, que posean un nivel de control corporal intermedio, que sean disciplinados y dispuestos a la experimentación dentro de la práctica dancística.

Bailarines

- María Inés Fiorani Flores: Bailarina con formación artística en la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Ha participado en diversos talleres artísticos y grupos de entrenamientos entre ellos: el taller de Innato con Marko Fonseca y Felipe Salazar (Costa Rica), taller de Rachel Erdos (Israel), grupo de entrenamiento en Contacto Improvisación con Carola Robles, Graduada en Capoeira Nagô por Maximiliano Zavala (Argentina)

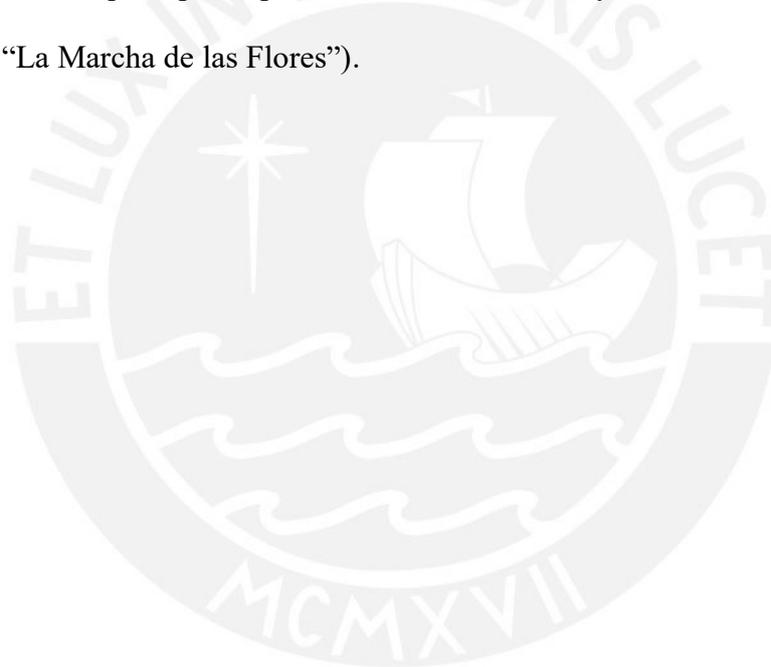
- Edward Loo Hu: Bailarín de Breaking con conocimiento en el HipHop y danza contemporánea y danza de León. Empezó en el Breaking desde los 13 años de edad. En el transcurso de su desarrollo como bailarín pudo entrenar con diversos maestros como David Zambrano, Daniel Pinochet, Pedro García, etc. Además, participó en la final nacional de la Redbull en el 2017; junto a la agrupación artística denominada Movimiento MAC, cuyo enfoque es la danza contemporánea, y C-Nation, agrupación enfocada en realizar coreografías urbanas, ha podido participar de diversas puestas en escena y competencias a nivel internacional.

Tomé la determinación de convocar a una actriz para este laboratorio, ya que había percibido la gran capacidad de mis compañeros actores en el manejo de la presencia de la voz durante sus prácticas, ensayos y puestas en escena. Por lo tanto, el énfasis para esta selección

estuvo relacionado con la capacidad de utilizar la voz dentro de una práctica artística.

Asimismo, esta persona debía poseer un entrenamiento básico en la danza contemporánea.

- Flavia Avilés: Actriz formada en la especialidad de Teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Es miembro de “Acuerpa, la colectiva”, agrupación artística conformada por mujeres artistas que realizan proyectos con enfoque social. Junto a ellas, participó de la obra “Alta Suciedad” producida por IDEA Internacional y la embajada de Canadá. Asimismo, participa en el coro de Madrigalistas desde el 2018; y colaboró en el proyecto “Mujeres afro en escena” dirigida por Rosa García, “Visita Guiada” dirigida por Ana Correa (artista con quien participó en las acciones de arte y activismo “Las Mariposas”, “Marea Roja” y “La Marcha de las Flores”).



Capítulo Uno: Cuerpo sonoro

Desde su nacimiento, el ser humano se sumerge dentro de un mundo donde proliferan una gran variedad de sonidos; y en el transcurso de su crecimiento, va identificando la procedencia de la gran mayoría de estos. De la misma manera, al interactuar con el ambiente que lo rodea (ya sean las personas, los animales, los distintos lugares y los objetos cercanos a él) va reconociendo su cualidad sonora: su capacidad de producir y movilizar sonidos. Según la perspectiva de Miyara (2001), él nos propone entender el sonido como un fenómeno físico que consiste en una sensación producida en el órgano del oído a causa de los movimientos vibratorios en medios materiales (sólidos, líquidos o gaseosos), y que son transmitidos a través del aire.

El cuerpo humano al estar en diálogo constante con el mundo que lo rodea, indudablemente, produce un sinfín de sonidos. Esto lo podemos corroborar al momento de realizar nuestras actividades cotidianas. Por ejemplo, la escritura de este documento ha producido sonidos gracias al tacto de mis manos con las teclas del monitor; el gateo de un bebe genera sonidos por la interacción de sus pies y manos con el piso; y el claxon de los automóviles son producidos por la presión de la mano del conductor hacia el centro del timón.

El tacto que el cuerpo ofrece y experimenta con su entorno es la causa principal del nacimiento de múltiples sonidos. Es necesario comprender que el tacto es uno de los sentidos con el cual tenemos mayor interacción; y, mediante este, se puede identificar las características físicas de los cuerpos que nos rodean (el peso, la textura de su composición, la temperatura, etc.). No obstante, existe la tendencia de relacionar directamente al sentido del tacto con el uso de nuestras manos. Esta percepción del tacto, que se ha propagado a través del tiempo mediante las herramientas educativas escolares tradicionales (por ejemplo, libros y afiches educativos), no es errónea pero tampoco abarca una visión más amplia de este

sentido. En estos momentos, en el lugar donde nos encontremos, ya estamos tocando y siendo tocados al mismo tiempo. Es necesario ser conscientes de ello e identificar quién o qué nos está tocando. Al ubicarnos en este lugar, es evidente la conexión con la otra superficie; y podemos identificar que esta relación es mutua, ya que no toco sin ser tocado. El tacto visualizado como una acción es permanente, no se deja de tocar en ningún momento solo que pasa a ser inconsciente hasta el momento que se le otorgue la atención debida a la actividad que se realiza.

Presente estas ideas, el cuerpo no se encuentra palpando de manera pasiva o quieta. Estamos moviéndonos impulsados por objetivos y deseos que cada uno de nosotros tenemos en nuestra vida diaria. Nuestros movimientos traen fricción, roce, caricia, suavidad con el otro que está siendo tocado ya sea una persona, animal o cosa; y, en simultáneo, a estos acontecimientos, nacen los sonidos con sus propias características; volumen, frecuencia, intensidad. Por lo tanto, no existe sonido sin movimiento; toda aquella textura sonora que es perceptible por el oído se origina por la vida que transcurre y se expresa a través del movimiento. Sin movimiento no hay vida y sin vida no existen los sonidos.

El cuerpo que danza es un cuerpo que expresa su vitalidad al moverse por el espacio donde está situado; esta movilidad se traduce en un constante juego que los bailarines proponen con su propio peso, alterando su postura cotidiana en relación con la gravedad. De la misma manera, la movilidad de los cuerpos depende de la actitud en la cual los bailarines se encuentren en esos momentos, lo que origina diferentes texturas en sus movimientos creando ritmos diversos por el espacio. En relación a esta idea, Barretta (2009) comparte la noción de que, usualmente, cuando se habla del ritmo, en la danza, se le relaciona a este concepto de manera inmediata con el ritmo que ofrece la música utilizada para una puesta en escena o durante la práctica artística. Asimismo, Pérez (2013) presenta al ritmo, esencialmente, como el intervalo temporal entre un sonido inicial y otro que lo continúa; este

posee un orden y una sucesión en su duración. Por otro lado, es habitual que el bailarín aprenda a dialogar con sus posibilidades interpretativas corporales al relacionarse con los ritmos musicales que va escuchando en su vida diaria. Según Arraiga, Macazaga y Baza (2020) este diálogo surge y se mantiene debido al rol que cumple la música con la danza como un facilitador en la liberación de la expresión y comunicación del propio sentir, alejando a la persona de su yo cotidiano para posibilitar la experimentación e identificación de sus emociones: alegría, culpa, amor, rabia.

Es evidente cómo esta relación (cuerpo/música) se ha mantenido hasta la actualidad: el cuerpo danzando es guiado por la melodía que se propaga en el ambiente. El ritmo musical es percibido por el bailarín quien lo impregna en los movimientos que va creando en el espacio. No obstante, esta especie de simbiosis, en el que la danza depende del ritmo musical, se ha normalizado; basta con realizar una revisión en las propuestas coreográficas para comprender que el común denominador que se visualiza es esta dependencia entre el movimiento corporal con la música. Es necesario reflexionar sobre la dimensión que abarca esta percepción hacia la danza, ya que esta dependencia puede nublar la visualización de otras capacidades corporales para este arte: el cuerpo y su autonomía creativa.

La hegemónica relación entre la música y la danza obstaculiza el proceso reflexivo de la propia rítmica corporal independiente de un ritmo externo preestablecido. El ritmo de los movimientos constituye la posibilidad secuencial natural de nuestra anatomía. “Cada movimiento es seguido de otro según su iniciación y las posibilidades físicas que permita el anterior” (Martin citada por Barretta, 2009, p.4).

Nuestra composición corporal (ósea y muscular) está constituida para la vida en movimiento, cada estructura está en conexión con la otra y su movilidad genera una especie de efecto dominó, ya que al movilizar un segmento inmediatamente se moviliza el más cercano a este; el imaginario creativo del bailarín puede hacer uso de esta capacidad móvil

para ejecutar distintas combinaciones en su proceso creativo e interpretativo: escuchando el diálogo entre sus estructuras corporales para crear su propia rítmica.

Considero importante que para relacionarnos con esta rítmica corporal es necesario contar con un espacio silencioso, donde no proliferan sonidos distractores o que influyan de modo resaltante en el movimiento, para posibilitar la experimentación de este proceso introspectivo. Es de este modo en el que el bailarín podrá visualizar otros aspectos que sobresalen al momento de la expresión corporal: el sonido de su respiración, la energía otorgada al movimiento, el peso que les imponga, la forma de los signos corporales que va creando, etc.

Estos elementos están siempre presentes durante la danza; sin embargo, se suele atender con mayor relevancia a la música con la cual se va a bailar que la propia rítmica natural del bailarín. Por otro lado, al ser conscientes de estos elementos que surgen al investigar nuestra rítmica corporal, nos embarcamos a dialogar con nuestra sonoridad expresada en el ambiente. El cuerpo que danza es un cuerpo sonoro puesto que está afectando constantemente el ambiente con su tacto. El tacto como se ha expresado en líneas anteriores es un sentido que “comporta una reciprocidad inmanente: no se puede tocar sin ser tocado” (Suquet, 2006, p. 395). En la vida cotidiana el tacto prevalece sobre las manos; todo lo contrario, pasa en la danza, ya que el artista utiliza la gran mayoría de las superficies del cuerpo para tocar ya sea a su compañero y/o los objetos que los rodean. Al hacer ello, altera al otro, pero el otro también propone información al ser tocado originando “variaciones de presión y de fuerza de impulsión que, a su vez, modulan los ritmos, los acentos, la dinámica de los movimientos” (Suquet, 2006, p. 395).

La investigación de nuestra rítmica corporal direcciona al cuerpo a movilizarse por el espacio que lo rodea generando sonoridad por su tacto con el ambiente. Esta sonoridad se traduce en un primer término como aquellos sonidos generados por nuestra interacción con el

espacio. Si nos movemos en estos instantes en un ambiente silencioso escuchando nuestra rítmica corporal podremos notar la relación que existe entre los sonidos ocasionados por la movilidad de nuestras extremidades en el espacio y los estímulos que la ocasionan.

El sonido está en relación con la manera en el que el cuerpo transita por el espacio; y es necesario hacer consciente la relación que existe entre el ritmo interno de nuestros movimientos corporales con los sonidos que se logran exteriorizar. Esta concientización sirve para experimentar y comprender los efectos sonoros que el cuerpo va expresando mediante su danza; y al mismo tiempo, esto sirve para generar un diálogo musical independiente de un registro rítmico exterior.

El salto, los deslizamientos por el piso, los juegos con los pies, palpar el piso con las manos, abrazar al compañero/a, correr, son algunas acciones que tienen sus sonidos particulares, una textura peculiar que transita de manera efímera e irrepetible por el tiempo y el espacio. Son acontecimientos por sí mismos impulsados por el imaginario del ejecutante; este imaginario no tiene un límite, ya que se alimenta de la fantasía creativa que el bailarín desea proponer, lo que origina un sinfín de movimientos y, por lo tanto, de sonidos. Imaginemos la cantidad de composiciones sonoras que podrían nacer al relacionar los sonidos que nuestros movimientos generan. Estamos hablando de hacer consciente que el cuerpo en la danza no es del todo un cuerpo silente, sino uno melódico. Por lo tanto, al tener presente esta visión hacia la danza, esta expresión artística se transforma en una expresión multidimensional en el que los bailarines coreografían sus movimientos con libertad y, al mismo tiempo, coreografían los sonidos que van construyendo a partir de su movilidad. El bailarín ya no solo es coreógrafo, sino también un compositor sonoro. Música y danza parten de la misma persona que enuncia la comunicación, lo que genera que se retiren las jerarquías ofreciendo una integridad durante la expresión.

La música no es un ente ajeno a la danza, no la rechazo ni se le debe rechazar. Sin embargo, es necesario atender a la rítmica intrínseca del cuerpo para visualizar otras posibilidades creativas en función a la danza. “La música, un ritmo externo o una cuenta, son elementos a partir de los cuales puedo variar esa secuencia para enriquecerla” (Sanquinetti citado por Barretta, 2009, p.4). En relación a esta idea, la música puede participar y guiar la danza, pero también acompañar y potenciar una propuesta independiente a esta.

1.1. Sonoridad intrínseca corporal

He tratado de manifestar en las líneas anteriores que nos visualicemos como entes sonoros, ya que nuestra interacción con el ambiente, y con los otros cuerpos que habitan en él, provoca la expresión de diversas texturas sonoras. Igualmente, sin movimiento no existe el sonido; por lo tanto, un cuerpo que danza, un cuerpo que dialoga creativamente con un sinfín de movimientos está expresando, al mismo tiempo, una mixtura sonora. En otras palabras, existe una propagación sonora al intervenir físicamente en nuestro entorno. No obstante, el cuerpo posee la capacidad intrínseca de emitir sonidos mediante la voz.

Desde la perspectiva anatómica que presenta Gallardo y Pérez (2008) en su libro *Anatomía de la voz*, el individuo no posee un órgano particular que genere los sonidos; para esta expresión, el cuerpo humano utiliza “elementos del aparato digestivo (como la boca), del aparato respiratorio (como los pulmones y la laringe) y una serie de grupos musculares (como el diafragma y la musculatura abdominal)” (p.27). Por lo tanto, expresar la voz es un fenómeno fisiológico que no ocurre de manera espontánea o aislada al cuerpo; ello quiere decir que nuestro cuerpo trabaja constantemente durante la expresión de la voz, aunque esto parezca imperceptible.

En el caso de la danza, su particularidad radica en ser una expresión artística esencialmente corporal (Retolaza, 2013); “es un arte estrechamente relacionado con el movimiento del cuerpo” (Ávila & Veytia, 2019, p.71) que “se transmite, se aprende y se

experimenta desde la potencia del cuerpo, desde lo que el cuerpo [...] es capaz de hacer” (Mora, 2015, p.117).

Al exponer estas ideas, se sumergen en nuestra imaginación diferentes recuerdos e imágenes de bailarines disfrutando de su destreza corporal al compás de la música, o en silencio por el espacio. No obstante, surgen aquí unas interrogantes: ¿existe un imaginario común en relación a lo que entendemos por danza? ¿La comprensión sobre este arte atañe únicamente a los movimientos del cuerpo en relación con la música? ¿De qué es capaz mi propio cuerpo al danzar?

En relación con la sonoridad corporal, siempre me ha parecido extraño la escasa participación de los sonidos producidos por nuestra voz durante la práctica de diversas danzas, ya que mi cuerpo es capaz de nombrar, reír, suspirar, vocalizar y hablar. Estos aspectos emergen, espontáneamente, durante el transcurso de nuestra vida diaria; y es cotidiano utilizar nuestras capacidades comunicativas a través de la voz para desarrollar nuestra vida en sociedad. No obstante, existe una omisión de estos aspectos al sumergirnos en una práctica dancística. ¿Cuándo y quienes decidieron que no existe la voz durante la práctica de la danza contemporánea?

Nuestros cuerpos poseen la capacidad para ejercer sonidos mediante la voz; sin embargo, existe un imaginario colectivo hegemónico que visualiza la danza desde un solo aspecto (desde la movilidad corporal en relación al ritmo musical presentando al cuerpo como un ente silente) sin tomar en cuenta lo que ello libera durante su ejecución (la respiración, la voz, el sonido por el tacto con el otro, la rítmica interna, etc.). Esta acción de observación permite cuestionar el imaginario colectivo para problematizarlo en relación a su interpretación (Retolaza, 2013).

Por otro lado, la participación de los sonidos que el cuerpo puede generar mediante el uso de la voz cumple un rol específico durante la práctica dancística: la comunicación de las

ideas que se desean transmitir durante el desarrollo de las dinámicas. Esto se traduce como la comunicación y explicación de las premisas específicas que se van a trabajar durante la práctica artística, las sugerencias que el profesor(a) y/o alumno(a) transmite hacia el otro y las correcciones que se realizan durante los ejercicios. Estos aspectos presentados reflejan que la voz en la danza es usada esencialmente como una herramienta metodológica; luego de ello existe un silencio: una especie de corte ficticio en el que la voz queda silenciada para regresar y darle protagonismo al resto corporal. Esta visualización del cuerpo en adición a la presencia de una atmósfera musical posibilita y normaliza la percepción del cuerpo en la danza como un cuerpo silencioso, lo cual no es.

Esta percepción del cuerpo humano como un cuerpo no silente lo he podido notar gracias a mi formación dancística académica dentro de la PUCP, ya que dentro de esta institución he podido experimentar las disciplinas del Body Mind Centering (BMC) y de la educación somática. Estos campos disciplinarios han sido de gran relevancia para la danza contemporánea, ya que dentro de estos se comprende al cuerpo, según la perspectiva de Barragán (2007) y Bainbridge (2001), como una integridad en continuo movimiento cuya acción en el ambiente desencadena múltiples reacciones dentro de sí. Al estudiar ambas disciplinas, he tenido la oportunidad de relacionar de manera específica ciertas áreas corporales con la expresión de mi movimiento para comprender que toda mi constitución está íntimamente relacionada. En este caso particular, desde la práctica, he podido experimentar una de estas relaciones: la respiración con la expresión corporal.

Una de las dinámicas que se introdujeron, durante mi práctica de danza contemporánea, para identificar la relación entre los músculos respiratorios con mis extremidades fue visualizar las repercusiones que el proceso respiratorio emanaba hacia el resto corporal. Específicamente, a partir de un proceso introspectivo el alumno identifica las relaciones de los músculos respiratorios como el diafragma, los músculos abdominales y los

músculos accesorios (escalenos, intercostales y el esternocleidomastoideo) con los órganos, tejidos y huesos durante el proceso respiratorio (García-Talavera et al., 1992).

Uno de los principales hallazgos que emergieron de estas investigaciones fue evidenciar la movilidad que se ejerce al concientizar el proceso respiratorio: inspiración y espiración. La inspiración y espiración provocan la movilidad conjunta del diafragma con los músculos abdominales y los pulmones generando una expansión y contracción de la caja torácica. Este proceso se realiza, intencionalmente, cada vez con mayor frecuencia para utilizarlo como una razón para el traslado del cuerpo por el espacio. Dicho esto, al evidenciar los movimientos del proceso respiratorio en el cuerpo que danza surge una característica particular: los sonidos naturales de este acontecimiento.

Concentrémonos por unos instantes en la siguiente actividad, inhalamos y exhalamos de manera consciente en el lugar donde nos encontremos. Luego, visualizamos de manera introspectiva el trayecto que dibuja nuestra respiración, al hacer esto podremos identificar los sonidos más resaltantes durante el proceso respiratorio. La inhalación y la exhalación poseen sus propios sonidos que varían de acuerdo a la cantidad de oxígeno que va a ingresar a nuestro cuerpo; y, además, a la contracción, expansión y relajación de los músculos respiratorios: músculos abdominales, el diafragma, los intercostales, etc.

En la danza contemporánea, la presencia de este proceso introspectivo provoca que los alumnos jueguen y alteren el proceso de la respiración para proponerlo como base de sus creaciones exponiendo en el ambiente la sonoridad natural que de ella se deslinda. De esto nacen las alteraciones en la profundidad de la respiración, el juego en las velocidades y los silencios generando una mixtura rítmica reconocible en el espacio donde interactúan. Esta primera aproximación entre la movilidad corporal y su sonoridad intrínseca permite la estimulación de los elementos que participan en la producción de la voz: la boca, los pulmones, la musculatura abdominal y el diafragma. Inevitablemente, al trabajar un aspecto

específico corporal se está trabajando la introducción hacia otro, lo cual nos direcciona a la postura de las disciplinas anteriormente mencionadas: visualizarnos como una integridad es comprender que al estar en movimiento estaremos afectando y estimulando nuestras propias capacidades naturales.

Continuando con la relación entre el proceso respiratorio y la expresión de la voz, los sonidos que los bailarines expresan, durante su práctica en la danza contemporánea, están dentro de un grupo específico denominado los elementos cuasi-léxicos. Este grupo se encuentra dentro del sistema paralingüístico. Según Blanco (2007) propone entender al paralenguaje como una parte inseparable del lenguaje verbal que atañe a la manera y forma de decir un enunciado; es vocal y fónica y “se expresa mediante la calidad de la voz y de los diversos tipos de vocalizaciones o ausencia de ellos” (p.88). Asimismo, Cestero (2006) expone que este sistema está constituido por “las cualidades y los modificadores fónicos, los indicadores sonoros de reacciones fisiológicas y emocionales, los elementos cuasi-léxicos y las pausas y silencios que a partir de su significado o de alguno de sus componentes inferenciales comunican o matizan el sentido de los enunciados verbales” (p.60).

En este caso los elementos cuasi-léxicos son los más relevantes dentro de esta parte de la presente investigación, ya que tanto Blanco (2007), Cestero (2006) y Sánchez (2009) proponen entenderlos como vocalizaciones y consonantizaciones de escaso contenido léxico pero con un gran valor funcional; dentro de estos elementos están las interjecciones (¡Ah!, ¡Ay!, ¡Ooo!...), las onomatopeyas (Mua-Mua, Pii-pii, Pon-pon, Miau, Croac), emisiones sonoras que tienen nombre propio (chistar, silbar, sisear, roncar, resoplar...) y otros sonidos que sin tener un nombre o una grafía establecidos (Uff, Psi-psa, Hm, laj, TI, Ajjj, Ouu...) Se utilizan convencionalmente con un valor comunicativo similar al de determinados signos lingüísticos o kinésicos.

Gracias a las disciplinas somáticas, la práctica de la danza contemporánea ha introducido a los alumnos a la experimentación y aceptación de estas capacidades sonoras que puede transmitir el cuerpo. La respiración estimula la propagación de los sonidos producidos por la voz; y estos emergen como prolongadas vocalizaciones (Huu, ohh, Ahhh, EEEEE) o consonantizaciones (¡MMh!, Csss). Igualmente, dependiendo de la creatividad del bailarín, este hará uso o no de las emisiones sonoras que no tienen nombre propio siendo los más resaltantes: el silbar, el chistar y saborear.

El cuerpo humano al entender que es una integridad móvil podrá reconocer sus múltiples posibilidades comunicativas; esta conciencia de lo que él es y de lo que somos, nos aproxima a comprendernos como una infinidad performática: existe una multiplicidad de elementos comunicativos que nuestro cuerpo emana y estos pueden ser partícipes para la danza. Mediatizarlos nos aproxima a entender que existen ideales sobre lo que posiblemente es la danza y de lo que en ella debe participar.

No obstante, a pesar de esta aceptación y el uso recurrente de los sonidos cuasi-léxicos dentro de la danza contemporánea, es notorio que este uso queda relegado de la práctica dancística posteriormente, ya que se le toma en cuenta sólo como un aspecto experimental. Un aspecto ajeno a lo cotidiano visto como una asignatura extraña, que luego se pierde en el tiempo y espacio, al no sentirse en relación con las ideas más concretas sobre lo que es la danza.

1.2. Atmósfera sonora

La existencia de un ritmo externo provoca que la atención del bailarín se concentre en descifrar la relación entre su capacidad corporal con los sonidos que emana la pieza musical. Considero que al dialogar con nuestra propuesta rítmica independiente y expresarlo en el ambiente nos convierte en bailarines autónomos, lo que provoca un diálogo corporal y musical íntimo regido por nuestra propia creatividad. Debido a ello, el orden es indescifrable

y el control es total; no existe un limitante temporal como se acostumbra al estar en compañía de las propuestas musicales cuya duración intercala entre 3 y 6 minutos aproximadamente.

Por otro lado, las múltiples combinaciones de movimientos que el bailarín genera ocasionan que se enuncie su presencia por el espacio, pero al expresar la voz usando las vocalizaciones y consonantizaciones, se expone otra lectura sobre esta presencia. Ahora el movimiento expresa su propia voz, existe una relación íntima entre la movilidad de un segmento de nuestro cuerpo, o muchos en simultáneo, con su manifestación sonora particular. El arte de la danza contemporánea deja de ser solo una experiencia visual, y se convierte también en una experiencia sonora, ya que los movimientos ahora son audibles y su expresividad afecta al órgano del oído de los espectadores. Durante la fase reflexiva de la sesión 2 del laboratorio y en relación a la experiencia de exteriorizar la voz, María Inés Fiorani nos comparte la siguiente reflexión: “los sonidos exteriorizados a través del uso de la voz durante la práctica de la danza suma a la acción, y como que a la acción la maximiza” (comunicación personal, 2021, abril).

Esta idea de maximización que la participante nos comparte se traduce como el rol que posee el sonido en acentuar la presencia del movimiento en el espacio. El imaginario, la fantasía y la subjetividad con la cual nos movilizamos en la danza contemporánea se ven plasmadas en nuestra corporalidad; pero, en términos más amplios, y en base a la experiencia vivida en el laboratorio, al exteriorizar los sonidos de la voz provocados por nuestra propia movilidad, se manifiesta otra presencia corporal. Una presencia que no solo se enfoca en atender a los signos y símbolos que se va creando en el instante, ya que los sonidos cuasi-léxicos que emergen de estos sitúan al bailarín en mantener una atención más amplia sobre el espacio que va afectando con su sonoridad. El espacio por el cual el cuerpo se moviliza ahora es intervenido por la irradiación sonora que el mismo cuerpo expulsa. El cómo va afectar su

entorno desde esta potencia sonora lo sitúa en el continuo presente, ya que es consciente que su intervención emite significado y altera de manera constante la atmósfera que lo rodea.

La utilización de estos elementos en conjunto (voz y movimiento) provocó la exposición de la cualidad táctil de la voz pese a ser esta un fenómeno invisible. No solo se toca con las superficies corporales, sino también se altera la situación del otro mediante el uso de la voz. Si bien, esta no interviene como un tacto corporal de manera literal, el viaje que los sonidos realizan desde su emisión toca y moviliza la imaginación de quien observa. Los sonidos se vuelven acontecimientos que intervienen en la sensibilidad del espectador con el potencial de influenciar en sus estados de ánimos, emociones, sentimientos y sentidos.

Estos sonidos no poseen un significado concreto como sí lo poseen las construcciones verbales que usamos de manera cotidiana; no obstante, el significado de estos varía de acuerdo al diálogo que mantienen con los movimientos corporales que emana el bailarín. Es por eso que existe una correlación entre el significado de los gestos corporales con el sonido que emana la voz; y, de igual manera, ocurre a la inversa, los sonidos que emana la voz están en relación significativa con los movimientos expresados en la danza. Para ejemplificar lo mencionado, presento un fragmento de la improvisación de Edward Loo Hu quien integra ambos elementos dentro de su propuesta.

En la propuesta de nuestro compañero, durante la sesión número 13 (ver anexo 2) fue notorio los tipos de sonoridades que el cuerpo emana al ser consciente que está interviniendo y construyendo en el espacio a través de su danza. La sonoridad al intervenir físicamente por el espacio y la sonoridad que emana el cuerpo a través de su voz son elementos que adquieren su propio protagonismo; y sus múltiples manifestaciones se alejan de existir solo como acompañamientos. Por tal motivo, esta atmósfera sonora que va surgiendo interviene activamente en la construcción de lo que es.

De igual manera, esta danza que se encuentra en constante construcción permite visualizar la presencia de la que antes se ha mencionado: el cuerpo del bailarín se encuentra atento a las texturas sonoras que puede provocar y que el propio espacio le brinda. De modo que, el piso, los contornos de la pared, y su propia vestimenta dejan de ser existencias superfluas que coexisten inadvertidamente para ofrecerle posibilidades creativas dentro de la composición. Edward Loo Hu nos comparte la siguiente reflexión en relación al punto anterior:

Todo se fue desarrollando de una manera rara [...] ya dependiendo de cómo estás en la superficie. Ya estás ahí en la puerta, entonces ya sabes que hay algo atrás, pero puedes cómo usarlo y están [...] los espectadores o los objetos al frente mío que supuestamente era la zona donde yo iba a bailar, más que eso, ósea es lo primero que uno puede ver, pero es como que yo puedo utilizar (comunicación personal, 2021, mayo).

Esto esclarece que la aproximación a la utilización de los sonidos partícipes dentro de la danza (estos provocados por los tránsitos del cuerpo en el ambiente) permite a la persona, en este caso a Edward Loo, a ser consciente de donde se encuentra ubicado y a partir de esta situación aprovechar lo que el espacio brinda para la ejecución y nutrición de la propuesta dancística.

Por lo tanto, existe un campo posibilitador de nuevas composiciones creativas en el cual estamos sumergidos y afectando continuamente. Este campo varía dependiendo de donde nos encontremos y la atención que le brindemos a los detalles que lo componen. Solo necesitamos ser conscientes que estos también contienen y potencian nuestra danza; y al darnos cuenta de esto, podremos usar esos detalles para brindarles otra significación distinta de la que originalmente fueron creadas, en este caso su aspecto sonoro.

Retomando el análisis de la propuesta de improvisación, la interacción activa dentro de este espacio es guiada por el ritmo interno que moviliza al bailarín. No existe dentro de esta propuesta una ambigüedad audible para los oídos expectantes, ya que la exposición sonora contiene una rítmica que el intérprete va construyendo a partir de los estímulos que provocan sus movimientos; y estos son los condicionantes para que aquellas texturas sonoras se expandan por el ambiente. Es de esta manera, que la atmósfera sonora, que acompaña a la danza, depende únicamente del bailarín y de aquello que lo rodea en ese instante. Ahora él es un compositor sonoro consciente de su capacidad de afectar mediante sus trayectos hacia los individuos y/u objetos que lo rodean exponiendo la visibilidad de los otros cuerpos y el espacio que ellos ocupan, y evidenciando sus presencias, ya que los vuelve participes dentro de la propuesta que él va generando.

Simultáneamente a esta difusión sonora, existe la presencia de la voz del bailarín. Una voz que no se encarga de emanar construcciones verbales concretas, sino que interviene desde su naturaleza sonora independiente. Los sonidos cuasi-léxicos irrumpen en el espacio mezclando su sonoridad en complicidad con aquella que es emanada por el desplazamiento físico del cuerpo. El sonido alterado de su respiración y aquellos producidos por la gesticulación de la boca evidencian que la función de la voz no se traduce solamente en la expresión del lenguaje verbal; se deconstruye esta forma de comunicación cotidiana para trabajar la voz desde su materialidad separando el campo semántico y el significado que engloba el uso del habla. Se presenta a la voz como un cuerpo, un cuerpo explotable que va más allá del significado literal y de aquellos que han sido establecidos por el transcurso de la historia y la cultura (Rozas, 2015). Los múltiples significados que de aquí sobresalen no poseen una traducción concreta porque la sonoridad de estas presencias depende al mismo tiempo de los movimientos que el cuerpo de bailarín emana, la dirección y su desplazamiento por el ambiente y el espacio que abarca entre él y los demás. Rozas (2015) expone lo

siguiente en relación a este cuerpo “La voz es un material escénico más [...] Y en su materialidad, la voz pasa a ser una de las condiciones de la experiencia de la tactilidad” (p.69). La condición táctil de la voz está presente habitando “el espacio entre el yo y el tú, entre el yo y el otro” (p.69). Aquel campo sonoro que se va construyendo alberga un espacio subjetivo, en el que voz y movimiento se definen constantemente sin llegar a una conclusión de lo que posiblemente son. Ese cuerpo, esos cuerpos y esas voces se alejan de una identidad concreta y además afecta a aquellos que están a su alrededor expulsando una interrogante: ¿De qué es capaz mi cuerpo en la danza?

La danza es un fenómeno que no transcurre silenciosamente; esta manifestación artística libera un campo sonoro cuya existencia depende de la misma movilidad del cuerpo. Estos sonidos brotan naturalmente y no son impuestos, ya que los podemos identificar en nuestra vida cotidiana. Solo yacen ocultos ante la proliferación de diversas texturas sonoras que poseen mayor presencia en el ámbito donde un cuerpo se encuentre. Estas pueden ser el campo sonoro vehicular, el de un departamento de oficinas, el del mercado, supermercado, el de nuestros hogares y, en el caso de la danza, en el salón de clase o ensayos. He intentado exponer que, en este ambiente, en cual transcurre usualmente la práctica artística, la presencia de un registro sonoro musical se implanta en la atmósfera donde ocurren los movimientos adaptando su ejecución en relación a ella, lo cual posibilita la omisión y la desatención del campo sonoro que el mismo cuerpo puede ejercer en su entorno.

En esta parte de la investigación, he compartido un ejemplo concreto sobre aquello que ocurre cuando se concientiza y se permite exponer los sonidos que el cuerpo emana al bailar. Sin un acompañamiento musical, la presencia de esta atmósfera sonora particular permite visualizar otra manera de presentar al cuerpo para la danza. Un cuerpo que, efectivamente, se mueve por el espacio utilizando sus capacidades y destrezas físicas y, al mismo tiempo, un cuerpo que suena. Esta sonoridad de la danza permite que la danza sea

escuchada, ya no de una manera metafórica, sino de manera literal. Por lo tanto, la voz y los sonidos expuestos por la movilidad de cuerpo son capacidades intrínsecas del propio bailarín que deben ser aprovechadas para nutrir, ofrecer y aportar nuevas propuestas y perspectivas sobre lo que es este tipo de arte. Si la danza “se transmite, se aprende y se experimenta desde la potencia del cuerpo, desde lo que el cuerpo [...] es capaz de hacer” (Mora, 2015, p.117).

¿Por qué no usar nuestra capacidad sonora corporal para ejercer nuestra experiencia dancística al mundo?



Capítulo Dos: Cuerpo Metafórico

Gracias a los aportes de Lakoff y Jhonson (2015), Fajardo (2007, 2006), Achondo (2021), y Alloa (2014) pretender que nos comuniquemos usando el habla con un fin netamente objetivo es imposible, ya que nos comunicamos y compartimos conocimientos usando construcciones metafóricas. El lenguaje metafórico es una manera de comprender y explicar la realidad que nos rodea; este se constituye de la relación entre conceptos cuyos contextos son diferentes a los que usualmente están comprometidos.

La riqueza que se obtiene al usar el lenguaje metafórico, para describir y exteriorizar las experiencias que vivimos en el mundo, como mencionan Millán y Narotzky (2015) en su introducción para el libro *Metáforas de la Vida Cotidiana* de Lakoff y Johnson (2015), es la capacidad del individuo de relacionar realidades disjuntas para la construcción de enunciados, interpretación de sus vivencias y comunicación de conocimiento; y es, en esta relación, donde yace la fuerza de la metáfora. Dicho todo lo anterior, la metáfora es un recurso expresivo que está impregnado en nuestro quehacer cotidiano y en cómo configuramos nuestras experiencias y acciones. El modo objetivo y concreto de usar el lenguaje verbal no solo discrimina y estigmatiza el uso creativo metafórico, sino que también limita al ser humano a utilizar otras maneras de expresarse en el mundo, lo cual encarcela su libertad y limita su aprendizaje.

Por otro lado, es innegable la participación de este recurso comunicativo dentro del ambiente artístico de la danza, ya que reflexionar sobre las experiencias dancísticas, que nacen impulsadas por la sensibilidad y la imaginación, en términos fijos e inamovibles es completamente difícil hasta podríamos decir imposible. Diversas expresiones abundan a partir de las reflexiones en la danza y estas tienen una naturaleza diferente a la que se nos ha querido adoctrinar: “el piso me acaricia”, “mi peso se eleva y vuela por el espacio”, “sentimos la presencia del espacio”. Si se usan terminologías técnicas para la descripción y

reflexión de las vivencias artísticas, se vuelve complicado transmitir el panorama que se ha experimentado. Debido a ello, la metáfora, en esta situación, se convierte en fuente fundamental para la comprensión y comunicación de lo sensible.

El sentido que posee el recurso metafórico es la relación entre los conocimientos semánticos (que no necesariamente tendrán una naturaleza similar) que la persona ha adquirido para comprender y manifestar las impresiones que experimenta a lo largo de su vida. La intención de este apartado es trasladar esta noción y sumergirla en el campo corporal en el cual se basa la danza, ya que considero que esta relación posibilita sumergirnos en un cúmulo de impresiones y reflexiones en torno a la creatividad en la práctica dancística. De igual manera, en el desarrollo del presente capítulo se presentarán momentos del laboratorio que sean relevantes para complementar y enriquecer las reflexiones otorgadas.

El cuerpo humano va experimentando diversos sucesos que estimulan su creatividad. Desde pequeños nos sumergimos dentro de diversos ambientes que nos impulsan a crear, a jugar y a cuestionar nuestras herramientas creativas. El colegio, la universidad, el hogar, la calle, son ambientes pilares que nos brindan un sin fin de experiencias positivas como negativas que nutren o disminuyen el desarrollo de nuevas capacidades y el fortalecimiento de nuestras habilidades innatas. Estas vivencias se impregnan en nuestra totalidad corporal, ya que todo recuerda; todo se acerca; y todo huye de lo que ha sentido alguna vez. Por ejemplo, actividades como la lectura, la escritura, la charla y la pintura han sido experimentadas desde nuestros primeros pasos por la escuela. Nos hemos criado, en menor o mayor medida, atravesando cada una de estas posibilidades expresivas; con gusto o desagrado, las realizamos en diferentes contextos, por la necesidad de un quehacer escolar, por la necesidad de un deseo íntimo dirigido hacia alguien o por el propio placer de solo practicarlas.

No podemos negar que ciertas actividades se han integrado íntimamente en nosotros sea cual sea la disciplina que al final terminemos ejerciendo. Además, estas cohabitan en nuestros pensamientos, en nuestros recuerdos y en nuestros quehaceres que vamos desarrollando durante nuestra jornada. Debido a este punto, el cuerpo humano se apropia de todo ello, las guarda por si alguna vez tiene la necesidad de ejecutarlas y no las olvida por completo.

En base a las ideas anteriormente presentadas, es posible comprender que el cuerpo humano no posee una sola finalidad: no es una herramienta para un solo propósito y uso. En relación a la noción metafórica, el cuerpo se constituye de diversas capacidades cuyos orígenes pueden estar relacionados como distantes entre sí; y estas sirven para expresarse en el mundo en el cual ha sido sumergido. Es debido a ello, que el cuerpo metafórico es aquel cuerpo que utiliza las capacidades que he desarrollado y las que está aprendiendo; relaciona sus conocimientos y no los segmenta, ya que los utiliza para fortalecer aquel discurso que desea transmitir, elaborar y crear. Este tipo de cuerpo lo único que juzga son sus límites y los límites que se le han impuesto para danzarlos y descubrir nuevas y diferentes experiencias en su cotidianidad.

Considero que los límites que se comparten durante la formación y práctica artística, en este caso particular la danza contemporánea, sirven como estimulantes del desarrollo creativo; no obstante, he podido presenciar que ciertos límites compartidos se comprenden como verdades absolutas en el pensamiento de las personas ocasionando que visibilizar nuestras demás capacidades y habilidades se vuelvan complejas, hasta en cierto modo imposible. Este es el caso del uso del lenguaje verbal dentro de la práctica dancística contemporánea. María Inés Fiorani nos comparte la siguiente reflexión en relación a este tema:

Siento que me han educado tanto a pon esto aquí, coloca esto aquí [en relación a las extremidades corporales] que está como esto muteado [la voz] de alguna forma como que aparece, pero cuando aparece lo siento pesado [...] mantenerte en una clase en silencio no ayuda a conectar con esto [la voz, la boca] (comunicación personal, 2021, abril).

Lo compartido por María Inés Fiorani nos ayuda a visualizar con claridad cómo se interactúa en el panorama de la práctica dancística. Existe una regla tácita que rige en los diversos ambientes en los cuales uno experimenta este arte: el silencio. La utilización de la voz, lo que ello desencadena: el uso del lenguaje verbal queda omitida durante el entrenamiento artístico. Solo se le usa para la transmisión de información y corrección en cuanto a las premisas que se van a ir trabajando durante la práctica; luego de ello, esta queda oculta y se inhibe su presencia en el resto de la jornada. Ello genera que se produzca un alejamiento y poca familiarización, durante la práctica dancística, ante una capacidad que hemos desarrollado a lo largo de nuestra existencia. Visualizándola como un cuerpo extraño que poco o nada puede hacer dentro de lo que denominamos danza.

No obstante, refutando este límite ficticio presente en la práctica dancística, según Castañeda (1999), desde nuestro nacimiento, el ser humano está sumergido en un mundo fundamentalmente verbal. Diversos agentes interactúan con él mediante la construcción de canales verbales. En otras palabras, los padres, familiares y los medios de comunicación (radio, televisión, celulares, computadoras) insertan al individuo en una red social en la cual la base de su sostén y desarrollo parte del uso del lenguaje verbal. Esta herramienta comunicativa es aprendida por el ser humano; es propia de su cultura, independientemente de la lengua que maneje, ya que esta sí depende del sector geográfico donde él se encuentre, y es transmitida y enseñada de generación en generación. Dicho esto, el habla es una herramienta que le pertenece únicamente a la raza humana, ya que nosotros atravesamos diversos

procesos de aprendizaje para la adquisición de esta herramienta comunicativa: desde el llanto, al balbuceo, a la pronunciación de los primeros símbolos lingüístico (palabras), y la adquisición y comprensión de reglas básicas para la transmisión de las ideas, etc. Estos diversos procesos acostumbran al ser humano a integrar e interiorizar el uso del lenguaje verbal como una extensión corporal para llegar al otro; en otras palabras, esta capacidad forma parte de él.

Los seres humanos necesitamos del lenguaje verbal para expresar nuestras necesidades, pensamientos, sentimientos y emociones; lo necesitamos incluso para solucionar lo más elemental de nuestra vida: hambre, sed, abrigo, trabajo. También lo necesitamos para adquirir conocimientos, para abstraer y proyectarnos simbólicamente y realmente en el tiempo y el espacio, así como para comunicarnos y adaptarnos al medio (Castañeda, 1999, p.28).

Presente estas ideas, es notorio que existe una dependencia social ante el uso del lenguaje verbal para nuestra existencia, relación y desarrollo. Por ello, no es complejo visualizar que, en el desarrollo de nuestra vida cotidiana, nuestra relación con los demás se basa fundamentalmente en la comunicación de nuestras ideas a través del habla.

La adquisición y la comprensión de las reglas básicas para la transmisión de nuestras ideas por medio del habla es un proceso no natural del ser humano. Debido a que los seres humanos transitamos de la manifestación de nuestros deseos e inquietudes que inicialmente eran por medio de la expresión corporal, llantos y balbuceos a la expresión de nuestras necesidades y emociones por medio de la codificación de signos y símbolos lingüísticos que son establecidos de acuerdo a la lengua de cada cultura.

Como se ha podido apreciar, mi punto de vista es que el lenguaje verbal y lo que conlleva su aprendizaje no es natural, ya que lo natural es la necesidad de comunicarnos; y, ante esta premisa, se crearon sistemas lingüísticos para cumplir esta función. La adaptación

que cada persona ha sufrido ante las reglas de cada lengua queda olvidada y pasa desapercibida ante el ritmo cotidiano que depende de ellas. Sin embargo, pese a no ser natural, se ha naturalizado, ya que esta práctica se ha vuelto indudablemente inconsciente: en la escuela, trabajo, universidad, academia, estadio deportivo, centros comerciales, hogar, medios de transporte, etc. Es habitual estar en constante uso del lenguaje verbal, ya sea para fines laborales como recreativos, ya que el diálogo es fundamental para conocer al otro y conocernos a nosotros mismos. Esta es una herramienta que nos acompaña desde nuestra infancia hasta los últimos momentos de nuestra existencia terrenal; y transita de ser una posibilidad ajena al cuerpo para formar parte de este y ser una extensión de su potencia afectiva en la sociedad. Por lo tanto, la interrogante crucial es: ¿por qué no se suele usar el lenguaje verbal dentro de la práctica dancística? Y ¿Qué impide que esta habitual extensión corporal se manifieste durante el desarrollo de los movimientos danzados?

Los límites ficticios que se han instaurado en torno a este tema han ocasionado que el lenguaje verbal y su relación cotidiana con el individuo, durante la práctica dancística, se perciba como una parte ajena al cuerpo y a su movimiento; pese a ser esta un elemento fundamental del humano para su relación social. Por lo tanto, desde mi perspectiva, esta barrera impide visualizar al cuerpo desde su totalidad, segmentando su íntegra relación y dificultando el brote de nuevas experiencias creativas. El cuerpo como metáfora se nutre de sus capacidades y las relaciona para comprender aquella situación que se le presenta y para experimentar nuevas maneras de comunicar sus emociones al mundo. Si la danza se exterioriza mediante nuestra corporalidad y el lenguaje verbal forma parte íntima del cuerpo, ¿por qué no percibir el habla como un elemento que también constituye nuestra danza?

Fajardo (2007) advierte que ha existido una tendencia a relacionar el uso del lenguaje verbal con una concreta finalidad: transmitir información con claridad y objetividad para que esta sea recepcionada de manera legible. Asimismo, comenta que los agentes, quienes han

promulgado estas finalidades, provienen de las instituciones académicas y científicas, ya que estas buscan el empleo de un lenguaje científico que pueda certificar de manera precisa las investigaciones que se elaboran para que la información pueda ser compartida al mundo de modo directo, en el cual no se pierda el sentido de aquello que se desea transmitir.

Podemos deducir, a partir de esta visión que se le ha otorgado al lenguaje verbal, que existe una manera correcta y maneras incorrectas en su empleo. Lo correcto vienen a ser aquellas ideas que transmiten literalmente la información expresada: “lo inmediato, transparente, objetivo [...] uso lingüístico preferido por la ciencia por cuanto refleja la realidad objetivamente” (Fajardo, 2007, p.105). Este uso correcto, derivado del ambiente científico positivista, direcciona a las personas a usar esta herramienta comunicativa desde un plano lógico; cuya información transmita la verdad en la naturaleza o la búsqueda y cercanía a esa verdad, alejando y marginando a toda formulación lingüística que no siga esta dirección.

A causa de esta visión cotidiana, la sensibilidad de aquello que nombramos queda marginada por la necesidad de ser objetivos en nuestra comunicación. Esta percepción hacia el habla se ha trasladado y acentuado en cada rincón de nuestras interacciones sociales, hasta en el plano de la práctica dancística. Mi punto de vista es que aún no se le aprecia al lenguaje verbal su carácter artístico y sensible dentro de la práctica de la danza por estar íntimamente acostumbrados a percibir las construcciones verbales desde el plano objetivo; cuyos elementos lingüísticos poseen un solo significado y un solo uso. Por ello, las prácticas dancísticas, como menciona María Inés, suceden en silencio; estas no la aceptan como una parte del cuerpo, ya que no pertenece al campo sensible o subjetivo que cotidianamente se experimenta ahí.

No obstante, la comunicación verbal no se trata de expresar palabras o construcciones semánticas complejas que reflejan la realidad o experiencia de uno, sino que el fin de la

comunicación verbal también es afectar y conocer al otro mediante el habla, ya que cuando se expresa una palabra u oración estos intervienen en el imaginario del receptor de múltiples maneras: en la liberación de los recuerdos, emociones y sensaciones de las personas. Desde la perspectiva de Fajardo (2006), los enunciados que expresamos, particularmente los metafóricos, no son solo liberación de palabras estructuras o sonidos conjugados que ofrecen una imagen o figura concreta, la expresión de nuestros enunciados contiene en sí mismos “elementos culturales y personales que se entretajan detrás” (p.50). De todo esto, lo que deseo compartir es que, al expresar un enunciado, el impacto que este da a la persona o personas que lo reciben es múltiple, ya que la premisa despierta diversas ramificaciones de significados para tratar de comprender la idea expuesta; y estas ramificaciones se traducen en recuerdos de colores, símbolos, signos, sonidos, texturas, ambientes, paisajes, y otros elementos que son despertados por el contacto con el mundo verbal. En otras palabras, lo que comunicamos no son nociones fijas, estáticas o exactas, pero se nos ha enseñado que estas deben serlo; sin embargo, debemos comprender que esto no es así, ya que las palabras en sí mismas condensan realidades que van cambiando de acuerdo a la perspectiva y experiencia de la persona. María Inés Fiorani nos comparte lo siguiente:

Últimamente, ha incrementado mi fobia o ansiedad de hablar en público como que me pongo a pensar si lo estoy diciendo bien o ¿esa es mi voz? o ¿estoy hablando realmente? Y como que empiezo a entrar en este pánico que hace que me confunda o que no pueda nombrar en lo que estoy pensando (comunicación personal, 2021, abril).

Gracias a la anterior reflexión compartida puedo comentar que usar nuestro lenguaje verbal cotidianamente, en la socialización, y dentro de las situaciones diversas en la cual nos sumergimos, nos estimula a familiarizarnos con esta facultad; no obstante, pese a este usual acercamiento, parece que no se percibe un estado de empoderamiento de esta capacidad. Su

realidad existe, pero no trasciende, y ante la necesidad de encajar con los requisitos que nos imponen las relaciones de poder (estudiantiles, laborales, empresariales, académicas) va desvaneciéndose la cercanía y el reconocimiento hacia ella, entrando en confusión sobre cómo estamos nombrando y si lo que decimos tiene coherencia o no.

2.1. El rap como detonador del cuerpo metafórico

De la problemática anterior se desprenden las siguientes preguntas: ¿cómo integrar de manera natural y orgánica el habla en la práctica de la danza contemporánea? Y ¿cómo estas dos capacidades pueden coexistir mutuamente en un ambiente creativo dancístico? Esta presente investigación visualiza a la manifestación artística del rap como una expresión artística que posibilita la integración e interacción entre el movimiento corporal y el lenguaje verbal en simultáneo.

En primer lugar, es necesario entender de qué estamos hablando cuando nos referimos al rap. Desde la perspectiva de Torres (2017), Cuenca (2016), y Tijoux, Facuse y Urrutia (2012), el rap es uno de los elementos principales del movimiento cultural denominado Hip Hop (en conjunto con el grafiti, el breaking y el Dj); este movimiento surge a fines de los años sesenta como expresión artística y movimiento contestatario en sectores marginados de la ciudad de Nueva York: Queens, Brooklyn y el Bronx. Desde sus inicios, el Hip Hop ha sido un movimiento artístico multidisciplinario en el cual la participación de la danza, la música y el arte plástico (el grafiti) han estado presentes y en constante relación. En contraste con el panorama de la danza contemporánea, durante la práctica del rap, es visible la interacción que existe entre la voz y los movimientos corporales de los artistas.

Cabe destacar, que los gestos corporales que los raperos generan durante sus presentaciones tienen relación directa con los siguientes elementos:

- La música

- El discurso
- La interpretación
- El público

Desde los inicios del Hip Hop, los sonidos y el cuerpo han estado dialogando mutuamente. Los movimientos que los raperos realizan, durante sus presentaciones, están influenciados por el ritmo musical que el Dj expone ante el público. Esta es una primera relación que posibilita al rapero a experimentar “una introducción a la danza”, ya que los movimientos corporales que expresa reaccionan ante el pulso, el acento y el compás musical. De la misma manera, el rapero aprende a dialogar con los múltiples soportes sonoros, “entrando o saliendo del esquema musical según su deseo y su inspiración” (Thamers, 1988, p.7).

Durante esta “introducción a la danza”, los gestos corporales que los raperos realizan están relacionados con su propio discurso: la visión de su propia realidad plasmadas en sus composiciones. Las líricas que expresan, al compás de la pista musical, determinan la ruta de su performance corporal. La intención de sus movimientos está en diálogo con las palabras que exponen, ya que ellas reflejan su postura frente al mundo que los rodea: postura política, social y cultural. Por ende, los significados que se les brindan a los gestos corporales no son aleatorios o ajenos al discurso que se desea exponer, ya que la intención de estos gestos varía de acuerdo a cada estrofa que se va desarrollando y a cada tema que se va cantando.

Por otro lado, al visualizar a grandes exponentes del rap, he podido percatarme que no existe una coreografía como tal durante su performance. Cada movimiento realizado por los raperos parte de la improvisación; estos nacen de acuerdo a cómo van interpretando el desarrollo de sus composiciones. La intención que van colocando a cada gesto corporal cambia de acuerdo a la creatividad interpretativa que surja durante ese momento; y, en el transcurso de ese acontecimiento, el énfasis que imponen en cada palabra afecta directamente

en el desenvolvimiento corporal. Es necesario enfatizar, que existe una estructura particular en la composición lírica de cada rapero; sin embargo, durante su puesta en escena (ya sea en un escenario, un anfiteatro, la calle, un estudio de grabación, etc.), la libertad interpretativa provoca que se altere la estructura, lo que significa que nunca se repite una misma interpretación; y, por lo tanto, nunca se repiten los mismos movimientos. El tono, el volumen y la velocidad con la cual exponen sus composiciones están en constante cambio; y estimulan la aparición de nuevos movimientos generando que cada performance sea un acontecimiento particular: una experiencia única.

Del mismo modo, el rapero desarrolla sus presentaciones con clara consciencia que estas están dirigidas a un público. Cada una de sus acciones están orientadas hacia alguien, incluso si no hay ninguna persona frente suya, ya que la construcción de sus movimientos y sus palabras están elaborados para afectar a las personas, para movilizarlas y darles un claro mensaje. Ante esto, se evidencia la relación que los raperos van construyendo con las personas que tienen la oportunidad de escuchar, visualizar y contemplar sus propuestas artísticas: una relación directa, de un tú a tú. Igualmente, las apariciones de los gestos corporales que van realizando tienen como objetivo visibilizar la presencia del público espectador; la lectura de estos gestos es claramente legible ante la interpretación de los espectadores, ya que es importante que las personas entiendan, comprendan y capten el mensaje que se les comparte y, sobre todo, que formen parte del discurso que se va desarrollando en la performance.

Señalado estos puntos, y de acuerdo a las ideas compartidas por Torres (2017) dentro de su artículo “Cuando decir es hacer. El rap de mujeres en Bogotá como un acto performativo”, el rap no se centra solamente en la música y la voz, ya que esta es una expresión artística en la cual la voz, los gestos y los movimientos corporales son

inseparables: se complementan para servir como nexo con el público; por ello, el rap debe entenderse como “un acto de comunicación verbal y no verbal” (p.228).

Dicho lo anterior, debo mencionar una última característica del rap: la identidad. La práctica del rap como expresión artística sitúa al individuo en un posicionamiento crítico sobre lo que él ha sido, él es y lo que él desea ser. A esta visión crítica sobre uno mismo, que sirve como soporte del discurso de las composiciones, se le denomina: ser real. Ello consiste en identificar su situación personal dentro de las múltiples redes que entretienen y constituyen el panorama social. Esto consiste en observar las condiciones con las cuales él habita su historia personal, su relación con sus padres, su contexto educativo, las posibilidades para desarrollarse como un profesional en el mundo laboral. Estos aspectos son utilizados para la construcción de sus composiciones rimadas; son utilizados en base a la honestidad que sujeta sus ideas; sin ello, el discurso carece de sentido, de credibilidad pues no refleja lo que uno de verdad es y aquello que busca en la vida. Asimismo, esta característica no solo inserta al rapero a visualizar su proceso histórico dentro de la sociedad, sino que también esta primera premisa lo direcciona a cuestionar su historia en relación a las expectativas sociales que se le ha otorgado, a las injusticias que posiblemente ha experimentado, las condiciones de vida que se le han concedido y las dificultades que debe superar para obtener sus propios objetivos sociales y artísticos. Cuenca (2016) en su investigación sobre “Los Jóvenes que Viven en Barrios Populares Producen más Cultura que Violencia” ofrece un panorama más concreto sobre la relación entre el rap y la constante construcción identitaria del rapero:

El rapero interroga, hace preguntas, propone salidas, cuestiona la pobreza a la que lo quieren reducir. No acepta la identidad que le asignan y construye la suya, la moldea en el día a día de su vida en el barrio y desde ella busca otros interlocutores en la ciudad, entre los jóvenes, pero también con la institucionalidad, gubernamental y privada. El rapero se erige en la consciencia

de su barrio, y escupe sus culpas señalando otros responsables: el Estado, los políticos, la policía, la delincuencia organizada, el desempleo, el hambre, la guerra intestina que nos carcome como sociedad. Estas acciones [...] Son acciones que tienen toda la fuerza de las convicciones propias y de la vivencia directa. Y, es allí en donde el rapero asienta su profundo interés y compromiso con sus sueños y con su comunidad (pp.152-153).

En otras palabras, la práctica del rap sumerge al rapero a visualizar su realidad desde una perspectiva crítica, ya que el rap sirve como herramienta de cambio que no da por sentado las condiciones con las que se está viviendo y las posturas externas (que sujetan discursos con prejuicios, estigmatización y discriminación social) provenientes de entidades públicas y privadas (colegios, universidades, programas de televisión, radio, documentos académicos: libros, textos, etc.).

Es debido a todo ello, que seleccione al rap como posibilitador de diálogo entre estas dos expresiones que son vistas de manera polarizada: el lenguaje verbal y la danza. Es mediante el juego, la diversión y la sorpresa que el individuo se introduce a indagar sus capacidades creativas verbales mientras el cuerpo se moviliza al compás del ritmo del hip hop que expulsan los parlantes. Del mismo modo, no existe una fragmentación de las capacidades corporales, no hay un momento independiente para realizar una actividad y luego la otra, ya que las dos están en constante movilidad y expresión.

Tocados los puntos anteriores, podemos sintetizar que al hablar de esta expresión artística inmediatamente debemos comprender lo que ello desencadena: voz y movimiento. Ambos elementos que constituyen al ser humano son utilizados y constantemente estimulados en la práctica de esta manifestación artística. Por lo tanto, no existe la una sin la otra. Todo ello lo ha podido notar María Inés Fiorani quien nos lo comparte a través de su siguiente reflexión:

Hay artes muy primitivas en el ser humano como la música, la danza, incluso la teatralidad, pero en su expresión más pura, que son muy humanas, que han estado en nosotros, desde siempre, desde el inicio de nuestros tiempos, y que cuando quieres hacer otra actividad estas surgen. Cuando estas rapeando, este lado instintivo de la danza surge sin premeditarlo, sin que sea una cosa técnica, sin teorizar lo que es danza, sino recuperando sus orígenes más instintivos. Se presenta esta danza durante las batallas. O cuando estás haciendo freestyle, te mueves también (comunicación personal, 2021, abril).

En relación a todo lo anterior, observar y experimentar la práctica de la rima en el hip hop me ayudó a comprender que la danza y el lenguaje verbal están relacionados de manera íntima e incesante debido a los estímulos que el cuerpo experimenta durante esta situación, expresándose desde su totalidad hacia otro u otros. Debido a ello, el rapero usa sus conocimientos para ofrecer de distintas maneras sus ideas: las baila, las dramatiza, las silencia, las escribe, las lee, etc. Por lo tanto, él relaciona sus capacidades corporales para ofrecer el mensaje; no las juzga, ya que en su hacer está su autenticidad.

Es por estos motivos que considero que las dinámicas que nos ofrece el rap permitirán que este límite y regla tácita que posee la danza contemporánea en relación a la manifestación verbal durante el hacer creativo se pueda romper; y, de esta manera, lograr que ambas capacidades conversen mutuamente la una con la otra.

La práctica del rapeo posee diversas dinámicas con las cuales uno puede comenzar a practicar. Usualmente, se comienza por lo más básico que es jugar con la construcción rítmica elemental (utilizando verbos con terminaciones similares -ar, -er, ir). Asimismo, se puede emplear el recurso de la entonación de ciertas palabras (dependiendo de la ejecución, uno va identificando su propio estilo de exponer sus rimas). De la misma manera, es posible jugar con la velocidad en la interpretación de cada frase que uno va exponiendo (entre el uso

de la aceleración como una exposición tenue pero enérgica). Por último, y no menos importante, se encuentran las construcciones metafóricas o la utilización de construcciones literales. Todas estas dinámicas el rapero las utiliza para mejorar, construir y exponer sus creaciones. No obstante, existe una que subyace de todas estas propuestas y que, desde mi perspectiva, es la base fundamental de la práctica del rapeo: la conversación. Esta dinámica posiciona a la persona a dirigirse hacia alguien, lo cual le permite estar atento a la situación y a las reacciones que surjan por la contemplación de ese otro a quien se está dirigiendo.

En la sesión número 7 del laboratorio, (ver anexo 3) se trabajó como objetivo principal la utilización de la voz desde su uso cotidiano durante el movimiento; para ello, se utilizó la conversación como herramienta que sostenga la exploración. De esta propuesta, principalmente, me interesó que no existan espacios de tensión o sobreesfuerzo por realizar estas dos actividades al mismo tiempo, ya que deseaba compartir un ambiente en el que cada uno se sintiera seguro y con confianza. Considero que una persona adquiere seguridad cuando posee cierta experiencia sobre una actividad; además, realizar la práctica desde un aspecto conocido nos posibilita visibilizar nuestras fortalezas y disminuir nuestras dificultades. Debido a ello, opté por introducir este uso del lenguaje verbal, ya que, en este aspecto, es notorio que sí se cuenta con esa experiencia que se ha formado durante nuestra vida diaria. Gratamente, percibí un acierto en esta propuesta colectiva, ya que visualicé como cada uno se desarrolló con naturalidad, con paciencia y desde su cotidianidad como personas. La reflexión de cada uno de ellos expuso lo anteriormente mencionado:

Reflexión de María Inés Fiorani:

Hablar ahora fluía un montón porque ¿no sé si el lenguaje estuvo primero que el movimiento? entonces como que no sobre pensaba: ¡que estabas haciendo! Sino que fluía la conversación. No sentí que me trabé [...] Ahora ha sido como otra entrada como que ha fluido mucho (comunicación personal, 2021, abril)

Reflexión de Flavia Avilés:

A mí también me pareció bastante divertido y fluido. Siento que nos hemos permitido explorar bastante. Cuando dijiste a ver jueguen a que están llorando, no te había entendido que era como interpretarlo bailando. Pensé que estabas jugando y que todos íbamos a llorar de broma. Entonces yo me puse a llorar de broma, actuado chistoso, pero me divertí un montón; me gusto bastante esta exploración (comunicación personal, 2021, abril)

Reflexión de Edward Loo Hu:

Lo asocie bastante como cuando tú cocinas con alguien, no cocinas como en silencio, sino que vas conversando y todo eso. Siento que muchos bailarines o muchos artistas se han tomado muy enserio lo que están haciendo y no lo están disfrutando tanto y se están metiendo (ósea no digo que esté mal) pero se están metiendo demasiado como que ¡ya ahora vamos a bailar, vamos a concentrarnos 100 por ciento, vamos a concentrarnos totalmente! Como una meditación o algo así. Cuando ahorita todos nos hemos divertido conversando, moviéndonos como queríamos y lo sentí super orgánico y super social (comunicación personal, 2021, abril).

Los comentarios compartidos por los integrantes del laboratorio exponen con claridad que el objetivo principal de la sesión se logró satisfactoriamente. Cada uno interactuó con estos dos tipos de lenguaje sin percibir una obstrucción en su uso. Entre los tres concordaron en un punto crucial que sirvió para que el acontecimiento se sostenga en cada uno: el disfrute en el hacer. A partir de lo que se ha compartido, puedo corroborar que, en la práctica artística, particularmente dancística, cohabitamos en una atmósfera cargada de expectativas sobre uno. Ello ocasiona que nuestra presencia se encuentre bajo una presión relativa que influye en nuestro carácter; asimismo, ello condiciona nuestra atención y concentración durante la

práctica creativa. En otras palabras, como menciona Edward, al concentrarnos y realizar nuestras actividades muy en serio, por cumplir con los objetivos que se nos comparten, por la necesidad de destacar o ser parte de la excelencia o por un deseo acalorado de superarnos a nosotros mismos, no logramos disfrutar el proceso con totalidad, sobre pensando nuestras capacidades y ensimismándonos sin percibir lo que sucede a nuestro alrededor. Por esta fundamental razón, es que la utilización del lenguaje verbal no se manifiesta con la naturalidad con la cual la empleamos en nuestro día a día. Se sobre piensa aquello que deseo transmitir: el posible sentido de este, si posee lógica con la realidad que se está construyendo o si le agrada al espectador/oyente. Esta situación lo único que genera es un estrés que imposibilita el relax y el disfrute de una capacidad que usamos de manera cotidiana.

Por el contrario, en los tres casos, ha sido el goce y el acercamiento al otro, desde la socialización, lo que posibilitó la interrelación de la danza junto a la expresión verbal. El esfuerzo por decir algo coherente, objetivo y concreto no se presentó; ocurrió todo lo contrario, ya que, gracias a este uso habitual, de esta expresión comunicativa, brotaron situaciones expresivas diferentes: generar preguntas, los sollozos sorprendidos, la exposición de nuestros recuerdos, etc. El lenguaje verbal estuvo presente como un medio que posibilita otros modos de interactuar, durante la danza, debido a las múltiples interpretaciones de las nociones que se iban expulsando; esto último generó que el ambiente poseyera una atmósfera lúdica y confortante para que cada quien pueda dialogar libremente sin necesidad de sentir una expectativa u objetivo por cumplir. Ello se refleja en la reflexión de Flavia Avilés que hace al observar a sus compañeros: “Lo que yo he visto en mis compañeros es bastante organicidad en la conexión cuerpo-voz. Osea [...] bastante conectados con lo que estaban haciendo con el movimiento y nada impuesto” (comunicación personal por Flavia Avilés, 2021, abril).

Esta organicidad, que menciona Flavia Avilés (como la fluidez, en el caso de María Inés Fiorani, y lo social, en el caso de Edward Loo Hu) entre la conexión cuerpo-voz está presente en los momentos en los que interactuamos con nuestros más allegados. La espontaneidad que el cuerpo emana, durante su día a día, provoca que nuestras diversas capacidades broten libremente, ya que conocer e interactuar con el otro, desde este contexto, transcurre a través del movimiento, de la observación y del diálogo verbal. Conocer al otro que se encuentra al lado mío transcurre mediante las risas y los sollozos: mediante las reacciones espontáneas que nosotros ejecutamos y exteriorizamos al mundo.

Por otro lado, la tensión en el ambiente, que surge por cumplir ciertas expectativas y requisitos, durante el quehacer artístico, provoca que los rasgos más personales de cada uno no se logren exteriorizar, que aquellas características que resaltan de nuestra personalidad, durante nuestra vida cotidiana, sean complejas de elaborar y proponer en la práctica artística de la danza; por tal motivo, en los momentos fortuitos en las cuales estas se presentan, se perciben algo extrañas, pesadas, una presencia corporal diferente a la usual.

Por lo tanto, este carácter metafórico de visualizar, relacionar y utilizar las diversas capacidades que ha adquirido el cuerpo para fines específicos, en este caso la comunicación artística, posibilita sumergirnos en un estado introspectivo, en el cual podemos identificar nuestras capacidades y nuestra personalidad para que ambas influyan en nuestra práctica artística. Asimismo, permite reconocer que aquellos elementos creativos innovadores, que influyen en nuestro hacer, han estado presentes en nosotros y, en base a nuestra experiencia, poder liberarlas con gozo y tranquilidad. En relación a ello, Flavia Avilés nos comparte su siguiente reflexión:

Del corazón al rap, del rap al movimiento, del movimiento a la voz; y, de ese proceso, nace la creación. Corazón porque primero abracé mis sentimientos pasados y presentes, rap porque canalicé esas emociones a través de la

escritura de unos cuantos versos, movimiento porque la letra inspiró una exploración física, voz porque la danza impulsó el surgimiento del sonido, proceso porque cada ejercicio aportó a la composición de una secuencia específica (comunicación personal, 2021, abril).

Este último testimonio, que tengo el agrado de compartir, sintetiza la idea central de este capítulo. El cuerpo atraviesa un cúmulo de vivencias que se impregnan en él. Estas no se olvidan, pero yacen ocultas hasta el momento de ser liberadas. La danza se constituye por el movimiento corporal y lo que brote de este. La voz, la escritura, nuestros sentimientos pasados y presentes forman parte de nuestro cuerpo y su movilidad. Por lo tanto, la danza se nutre de estas posibilidades; no es ajena a estas expresiones, ya que todas ellas forman parte del cuerpo, salen de él y vuelven hacia él. Finalmente, mediante lo que nos comparte Flavia, deseo mencionar que el cuerpo metafórico es aquel cuerpo que dialoga con las nociones que ha aprendido para ir definiendo su identidad, sus gustos y desagradados; se cuestiona sobre cómo lo definen para transformar esas barreras, esos límites, esos márgenes tácitos según su propio criterio. Además, esta clase de cuerpo es un lugar y espacio vivo en el cual las realidades poseen un valor significativo para cada individuo; por lo tanto, este cuerpo es consciente de las realidades que acontecen su vida diaria, que palpan su carne y afectan el transcurso de su accionar, para observarlas juiciosamente y resignificarlas tanto a ellas como a sí mismo.

Capítulo tres: Cuerpo y empatía

Desde la perspectiva de Eguibar (2008); Rodas, Camacho y Carrión (2019); y Vital, Martínez-Otero y Gaeta (2020) la empatía se considera como una facultad del ser humano para entender y comprender el universo emocional del otro. Ella nos permite acercarnos a los demás, ponernos y sentirnos en el lugar de ellos; conectarnos con su complejidad situacional y emocional para responder adecuadamente a las realidades del otro sin buscar un beneficio o bienestar personal.

Gracias a las revisiones bibliográficas y a la presente definición sobre aquello que es la empatía, no es complejo comprender a lo que nos estamos refiriendo, ya que es posible recordar o imaginar las situaciones en las cuales nosotros hemos tenido oportunidad de ser empáticos con los demás. Asimismo, ser empático no es una situación que ocurre de manera fortuita en el transcurso de nuestra vida, ya que, desde el nacimiento, somos sumergidos en un ambiente social dentro del cual nos vamos desarrollando. Durante el curso de nuestro crecimiento, vamos contemplando, diferenciando y percibiendo las diversas situaciones que atraviesan las personas más cercanas a nosotros: nuestros padres (como agentes fundamentales), nuestros familiares y amigos o allegados. Las diversas experiencias, sean agradables o desagradables, que atraviesan estos agentes nosotros las llegamos a percibir (a través de sus relatos, de la convivencia o la contemplación directa de la situación en particular), lo cual produce que se estimule el desarrollo de esta capacidad de asumir y comprender la perspectiva del otro y ponerse en sus zapatos.

De igual manera, considero que durante nuestra vida cotidiana nuestra capacidad empática se estimula constantemente gracias al consumo de productos artísticos, ya que son las obras literarias, las composiciones musicales, las producciones cinematográficas, los montajes dancísticos, las obras teatrales, la pintura, entre otros elementos. elementos que influyen y nos sitúan en la comprensión de otras realidades que son creadas por autores cuya

presencia puede estar situada décadas pasadas (cuyo contexto posiblemente está regido por normas sociales radicalmente diferentes) o sean nativos de otros países que se rigen por una cultura y cosmovisión distinta a la de uno. Por lo tanto, las manifestaciones artísticas son agentes relevantes para el desarrollo empático; estas se constituyen de una complejidad particular distinta a la situación cotidiana. El consumo de expresiones artísticas nos sitúa en un contexto único cuyas normas de juego son establecidas con total libertad por los autores. Los sucesos que son plasmados en cada producto artístico al ser contemplados, percibidos y estudiados por nosotros nos sitúan en un estado de necesidad de comprensión de la situación, que en diversas ocasiones se complejiza, ya que aquello que se presenta puede estar alejado de los parámetros de nuestra vida cotidiana. Es decir, se presenta una necesidad por comprender aquello que les sucede a los actores, a los músicos con sus melodías, a los cantantes con sus composiciones líricas, a los escritores con sus relatos, a los pintores con sus cuadros, a los bailarines con sus coreografías, etc. La delicada comprensión que ejercemos ante esas situaciones nos posiciona a relacionarnos sensiblemente con los protagonistas y su realidad metafórica que debe ser desenmarañada para tener una visión clara del panorama que se nos presenta.

No se trata solo de contemplar la verdad que subyace en cada creación artística, ya que el disfrute de entenderlas transcurre en ponernos en el lugar de los protagonistas y en el de los autores: comprender sus deseos e intenciones, sentir lo que ellos sienten e identificarnos dentro de sus expresiones para familiarizarnos con ellas y recordar juntos nuestras similares vivencias.

Visualizados estos puntos relevantes entorno al concepto de la empatía, propongo que al practicar las dinámicas que ofrece el rap se fortalece la relación empática en aquellas personas que practican o visualizan la danza contemporánea. Para ello, es necesario comprender que la danza en sí misma genera a través del cuerpo en movimiento un sinfín de

símbolos que pueden ser interpretados y decodificados por aquellos quienes la practican; o tienen la oportunidad de contemplarla. De igual manera, en ella se elabora una atmósfera cuya realidad se sujeta en las reglas genuinas que el danzante o coreógrafo proponga. Por lo tanto, el disfrute de esta expresión artística se rige en la contemplación del desarrollo de esta realidad; y de modo inconsciente, se acepta el límite entre la realidad que se va construyendo separada de la realidad de uno.

Este límite se cuestiona y no se toma en cuenta desde la práctica del rap, ya que, desde este, surge una crucial respuesta que anteriormente yo no apreciaba con claridad, o no la definía en su totalidad: romper la cuarta pared. A través de esta característica, el rap confronta este límite, ya que ello no existe para esta manifestación artística; el mensaje que se construye es dirigido directamente hacia el otro, ese otro igual. La reflexión que comparte Flavia Avilés aborda claramente este punto:

En teatro hay algo que es la cuarta pared (que creo que también lo usamos en danza) que es la realidad aparte que se está creando aparte de la realidad del espectador, como si hubiera un muro que distancia al espectador de las personas que están creando. Yo creo que aquí en este tipo de arte virtual, al menos en el teatro, hay que romper esa cuarta pared. Siempre hay que estar haciendo referencias a la gente porque si no se cae [la propuesta], sobre todo si es en vivo (comunicación personal, 2021, abril).

Gracias a la reflexión compartida por Flavia, es necesario enfatizar que el aspecto que ella presenta sobre el arte virtual ha sido ocasionado por la situación crítica sanitaria con la cual hemos convivido en el transcurso del año 2021. Esta crisis ocasionó que la cercanía cotidiana entre las personas se prohiba; no obstante, para continuar con nuestra interacción social, se utilizan los nuevos medios de comunicación (laptop, celulares, smartTV, etc.) y las aplicaciones digitales que estos nos ofrecen. La práctica artística y lo que ello

desencadena (ensayos, presentaciones y festivales) se desarrollan a través de estos nuevos mecanismos que posibilitan la interacción, ocasionando, indudablemente, que el límite que separa la realidad artística particular que se genera independiente de la nuestra se materialice. La cuarta pared, antes invisible, ahora posee forma, tamaño, peso que son asignados por los artefactos que manejamos para la comunicación.

Ante esta situación, la cercanía hacia los cuerpos en movimiento se pierde; sin embargo, Flavia puntualizó aquello que estaba deseando encontrar. Considero que la cuarta pared se puede romper mediante la utilización de las voces de los bailarines por medio de las dinámicas que el rap nos comparte, ya que el rap construye su propia realidad a través de sus cantos rimados y sus movimientos corporales; pero, además, esta realidad es compartida y ello se vuelve evidente al buscar afectar al otro de manera individual: fragmenta la barrera, la cuarta pared, y transmite su discurso a cada persona directamente.

En la sesión número 8 del laboratorio (ver anexo 4), cada integrante del grupo construyó una pequeña estructura rimada sobre ellos mismos y las compartió a un compañero/a, para que se lea en voz alta, mientras cada uno, individualmente, danzaba en el espacio. Comparto aquí un rap creado por Flavia Avilés para esta sesión:

Estoy recordando todo,
embarrando mis manos en el lodo
de ese modo traigo al tiempo presente
todas las memorias del inconsciente.
Parece que aquí
yo puedo seguir sin disminuir
las sensaciones que pueda sentir
yo me dejo invadir.

Estamos creando puentes al infinito
revolucionando la forma de existir
escalando las nubes poco a poquito
aprendiendo de este ritmo tan sabrosito.
Por un mundo con más arte voy a trabajar
para que mi voz rapera lo pueda gritar
mientras tanto descubro la improvisación
y mi vida sufre esta gran convulsión.
De las raíces del cuerpo creando
gozando, vibrando, sanando, experimentando
entre el caos nuestras células respirando
este corazón se está transformando.
(2021, abril).

La anterior composición escrita fue leída por María Inés Fiorani y Edward Loo, respectivamente, mientras Flavia Avilés danzaba. El hallazgo de cada uno fue fructífero para sostener mi perspectiva del rap como detonador del carácter empático de las personas. María Inés Fiorani menciona lo siguiente:

Es loco porque a mí sí me pasaba lo de la empatía, (...) sentía que Flavia más en sus letras hay como un empoderamiento de la mujer, como una fortaleza, entonces me reconocía en eso cuando leí e interpretaba sus letras (comunicación personal, 2021, abril)

Igualmente, Edward Loo Hu comparte la siguiente reflexión:

Sentía que el contenido era tan denso y como que emocional, sentimental [...] puedes conocer un poco a la persona por el texto, ya que María Inés estaba

presentando a su familia y lo de Flavia era un poco más interno (comunicación personal, 2021, abril (para ver las demás propuestas escritas ir al anexo 5).

En estos testimonios, se puede apreciar que cada uno de ellos logró sumergirse en la propuesta creativa de su compañera. Se interpreto y se identificó aspectos particulares de ella, lo que generó una relación profunda entre quien lee y quien se encuentra danzando. De igual manera, durante esta sesión del laboratorio, me percate que la utilización del rap permite que nuestra sonoridad corporal se manifieste al otro, ya que es necesario llegar al compañero o al espectador a través de la expresividad verbal que manifiesta el intérprete. Asimismo, esta sonoridad corporal ocasiona que ante el marco silencioso que se ha instaurado, en nuestra cotidianidad (debido al panorama virtual que posibilita la introducción y/u omisión de la atmosfera sonora que nos rodea hacia las pantallas de los demás) se altere por la intervención de la voz de los participantes. Del mismo modo, la persona, en este caso Edward Loo Hu y María Inés Fiorani, que lee el texto del compañero también forma parte de la danza que se está ejecutando, ya que, aunque en menor rango, ambos se mueven y se relacionan a través de la estructura escrita que viaja de un ambiente hacia el otro. En relación a los descubrimientos durante la sesión número 8, María Inés nos comparte su siguiente reflexión: “Me gustó [la dinámica] porque se ve como cada uno piensa y como es la imaginación de cada uno, como cada uno tiene un vocabulario de acuerdo a su contexto, a su experiencia” (comunicación personal, 2021, abril).

Debido a ello, la lejanía espacial se acorta considerablemente, ya que la relación entre ambas personas se sostiene por lo que se va mencionando durante el ejercicio; ello ocasiona que se perciba una interacción directa entre los cuerpos participantes, la distancia física no es un obstáculo para el acercamiento hacia el otro, ya que el rap se manifiesta como un medio de conexión entre cada uno.

Aguilar (2020) dentro de su análisis sobre la educación virtual en tiempos de pandemia comenta que la convivencia entre las personas, cuya presencia permite la construcción identitaria entre ellas en base al otro, se ve afectada negativamente por la virtualidad que imposibilita esta relación social y emocional. Sin embargo, en contraste a la postura anterior, considero que utilizar el rap, dentro de la práctica de la danza contemporánea, y lo que ello desencadena (el ritmo, la voz, la metáfora, la pronunciación, la lectura, etc.) posibilita la interacción entre las personas y una comprensión directa entre ellas, ya que es necesario estar atento al otro, a sus respuestas, sus comentarios y sus reacciones. Debido a ello, me percate que al realizar esta actividad cada uno, en base al otro, identificó su manera de pronunciar las palabras y el modo de interpretarlas (tanto de manera hablada, como durante su improvisación dancística); y compartió un extracto de su realidad que luego se sumergió a comentarios respecto a cada uno de ellos:

María Inés Fiorani comparte lo siguiente

Cuando leía el texto de Flavia, mientras ella danzaba, había distintas palabras y yo intentaba decirlas y darle un espacio para que ella pueda improvisar, porque si se las decía todas juntitas iba a ser mucha información (comunicación personal, 2021, abril)

Asimismo, Edward Loo Hu menciona:

Todos sabíamos más o menos nuestros textos, mas no memorizados, como que sabíamos que iba a venir y podíamos interpretarlo, pero, cuando dijeron el mío, yo lo escribí y le di una entonación, una rítmica, pero era sorpresivo como lo iban diciendo los demás como lo interpretaban ellos.

(comunicación personal, 2021, abril)

Finalmente, Flavia Avilés reflexiona:

Sentía que, sobre la entonación, no debía variar mucho; creo que se quedó un

poco en lo mismo y siento que era por no querer precipitarme tanto, porque no sabía lo que venía. Sentía que si me dejaba llevar por una entonación quizás podía perder o tropezarme con la lectura, confundirme o cosas así (comunicación personal, 2021, abril).

De estos testimonios, se puede comprender que la participación y la relación se mantuvo activa y presente, entre los participantes, durante la dinámica. El otro participa de manera activa junto al cuerpo danzante; no se encuentran moviéndose ensimismados en sus respectivos ambientes, ya que el compartir era base fundamental para la construcción del momento. La individualidad dentro de nuestras habitaciones, en las cuales nos estacionamos, se abre para encontrarse con aquello que menciona y relata el cuerpo que se presenta en la pantalla; por lo tanto, debo afirmar que la voz sirve como un canal de encuentro que permite la relación entre las personas, un canal sensible por el cual se transmiten nuestros deseos y temores, nuestros agrados y sueños.

La voz del individuo, del rapero, del danzante, sirve como herramienta esencial para introducirse en un ambiente ajeno a él, que le pertenece a otro, e irrumpir en su cotidianidad. Desde la virtualidad, la voz y su sonoridad, mediante las rimas presentes, permite afectar de modo directo al otro cuando físicamente ello es imposible; esta se presenta como un recurso y una solución para que el espectador pueda posicionarse en el lugar del artista, para que empatice con él, ya que el sonido de las palabras y su cualidad no táctil puede viajar de un lugar a otro, pese a estar a kilómetros de distancia; fortalece el discurso corporal en movimiento y permite afectar fibras sensibles en las personas.

Por lo tanto, las palabras son canales que despiertan la sensibilidad de quien las escucha o las lee, ya que la persona externa se introduce en el relato que propone el otro. Asimismo, esta persona puede sumergirse en la emocionalidad del ejecutante, ya que ciertos elementos metafóricos permiten compenetrarse con su realidad; y el discurso se refuerza con

totalidad cuando el cuerpo danza al mismo tiempo. La lejanía entre lenguajes se acorta, ya que existe un timón que las guía; un timón personal que se libera al mundo para ser escuchado, apreciado y comprendido. En relación al tema sobre la construcción empática, María Inés Fiorani nos comparte la siguiente reflexión:

Pensaba en la empatía en la danza y se me venía a la mente el contacto improvisación. Para entrar al otro cuerpo, hay que pasar por activar la empatía. Hay que observarlo, y sentir ser él. Para luego poder estar con él, ser junto a él. [Asimismo] leer los textos al momento en que el creador lo movilizaba también era pasar por un proceso de empatía. Cuando nosotros bailamos estamos conectados directamente con nuestros pensamientos. ¿Cómo hacemos movimiento las palabras que estamos escuchando / interpretando? ¿Por qué lo interpreto de esa forma? Y ¿qué siento yo siendo esa voz que da información para el que se está moviendo? (comunicación personal, 2021, abril).

Al observar los comentarios anteriores, es notorio que aquello que surge del cuerpo y es liberado al mundo de manera personal, íntima y fundamentalmente sensible impacta en el otro ocasionando que el rasgo empático despierte en él. Igualmente, la comprensión hacia quien se desnuda frente a nosotros atraviesa diversas posibilidades ya sea mediante el tacto, la observación, la lectura o la voz. Por otro lado, el cuerpo que danza expone su sensibilidad a través de los movimientos que realiza mientras se desplaza libremente por el espacio; la empatía, como expone María Inés Fiorani, hacia ese cuerpo transcurre por la observación y la sensación de cercanía frente a él. La voz que acompaña, mediante la lectura del texto creado por el mismo cuerpo danzante, proporciona que se habilite otra posibilidad de relación empática en simultaneo al transcurso de la primera. Cuerpo y voz, voz y cuerpo son parte del todo. Esta perspectiva propone que sumergirnos en el otro, empatizar con él se vuelva una experiencia sólida y prospera, ya que los símbolos corporales y las construcciones verbales

que se presenten alimentarán el proceso de comprensión de la situación estimulando los recuerdos de nuestras vivencias, lo que provoca que se genera una conexión sensible con el cuerpo que se encuentra en escena.

Por otro lado, dentro del testimonio expuesto, se comparten preguntas interesantes para las cuales tengo el agrado de ofrecer una posible respuesta: el rap parte de la intimidad de lo que uno es y ha vivido, el discurso que se comparte por medio de él está ligado a nuestras experiencias, verdades e inseguridades; este es un medio por el cual se divulga nuestro sentir cotidiano y llega ser escuchado por aquellos que deseamos que nos escuchen. La intimidad que leemos y escuchamos a través del texto de Flavia se refleja en nuestro movimiento personal, sin expectativas académicas. Esta interpretación profunda que le damos a cada palabra parte de esa manera, ya que el discurso no es ajeno a nuestra realidad cotidiana, la composición del rap presentado no proviene de un texto académico o es un extracto de un discurso para la candidatura presidencial. El texto proviene de una persona que atraviesa la misma situación que nosotros, que es estudiante como nosotros, que tiene múltiples deberes y deseos por cumplir, que posee dificultades en su día a día para continuar estudiando y practicando el arte que le gusta, a pesar de que la pandemia ha alterado su rutina normal.

Por lo tanto, la intimidad se expande, una parte de la historia del cuerpo danzante se comparte a los oídos de los demás. Igualmente, quien danza se alimenta de las experiencias propias y/o ajenas que le son comunicadas y juega con ellas componiendo movimientos por el espacio en relación al contenido íntimo de estas.

Debido a ello, considero que, al usar el lenguaje verbal, que en este caso se libera por medio de una composición rapeada, mientras uno danza, se refuerza el carácter empático de las personas quienes se encuentran cerca de él o contemplando la situación, ya que no solo se

conectan o tratan de hacerlo al observar los movimientos de las personas danzantes, también al escuchar el relato que proviene de esa misma persona se internaliza la experiencia.

De igual manera, gracias a los comentarios expuesto, debo resaltar que el cuerpo que danza no solo expone su estado artístico a través de su movilidad corporal. Este cuerpo expresa su sensibilidad desde su cotidianidad: el danzante no se presenta como un cuerpo ajeno a sus vivencias, a su sensaciones pasadas o presentes, ya que las comunica mediante su voz o su escritura dándole cabida al afecto y emocionalidad que impregna en su piel durante su vida diaria. Este aspecto posibilita aproximarse a la piel de la persona a través de la comprensión de sus relatos, ya que no solo se observa al danzante en ejecución sino también su personalidad y deseos con los cuales convive. Es por todo ello, que el cuerpo presente no es ajeno a uno o extraño, es un cuerpo que permite que el otro, quien está cercar de él, se familiarice con la situación que se presenta, ya que a través de sus expresiones permite que el otro se acerque a su vulnerabilidad compartida. En lo que respecta a esta nueva manera de acercarnos o familiarizarnos con el otro en la danza, Edward Loo Hu comparte la siguiente reflexión: “Creo que el método que estás tratando de plantear: llegar a las otras personas mediante el sonido, es por ahora lo más que se puede acercar de una persona a otra dentro de esta manera virtual” (comunicación personal 2021, abril).

Ese es el punto crucial de toda esta sección, el ambiente virtual ha permitido experimentar esta nueva manera de llegar al otro en la práctica de la danza contemporánea. A través de la voz que emana el cuerpo es posible comunicar otros aspectos que nos identifican como persona; y ello, como hemos apreciado anteriormente, posibilita que el otro nos reconozca desde un ámbito personal cotidiano. Asimismo, la lejanía entre quien observa y quien danza se acorta a causa de la ruptura de la cuarta pared que propone la práctica del rap. La atmosfera que uno crea ya no es ajena a la realidad del otro, ya que, puntualmente, la intención es dirigida hacia quien contempla la situación que se está construyendo. La voz que

el cuerpo emana a través de su discurso despierta el carácter empático de las personas que lo rodean posibilitando que ellas se sumerjan en la piel del danzante, perciban su intimidad y se reconozcan en ella.



Capítulo cuarto: Propuesta coreográfica

En primer lugar, en base a lo expuesto en los capítulos anteriores, deseé que la propuesta coreográfica (ver anexo 6) no exprese solo al cuerpo en movimiento, sino también que las voces de los bailarines estén presentes, durante la mayor parte de la coreografía, siendo estas el eje central de la propuesta. Para ello, el proceso creativo empezó con la construcción lírica de rap por cada uno de los integrantes sobre un tema en particular. Por tal motivo, entre todos, se decidió con qué tema trabajar estas composiciones; surgieron propuestas, principalmente, relacionadas con la realidad sanitaria y enseñanza virtual, con la adaptación hacia los medios de cuidado para prevenir el Covid-19 y, por último, con el cambio de vida que supone el encierro dentro de nuestros hogares. De estos diversos temas, se seleccionó la última opción, ya que esta temática es tan amplia que permite hablar de todas las propuestas anteriores. Por lo tanto, las creaciones líricas, pese a ser diferentes entre sí, comparten un anclaje en común que ayuda a construir una relación entre cada una.

La propuesta coreográfica se constituye de tres partes esenciales: una sección para Flavia Avilés, otra para Edward Loo Hu; y, por último, la propuesta culmina con la sección de María Inés Fiorani. Decidí segmentarlo de esta manera para que cada uno posea protagonismo dentro de toda la propuesta. Asimismo, el orden no surgió como una decisión arbitraria de parte mía, ya que, en los ensayos, espontáneamente cada uno decidió cuando ejercer su rol protagónico. Al darme cuenta de ello, propuse segmentarlo de ese modo puesto que observé el disfrute de cada uno al desarrollar su propuesta dancística. Un ejemplo concreto sobre ello es la siguiente imagen, abstraída de la sesión número 15 del laboratorio, que expone la tentativa organización inicial de la coreografía

Figura 1

Fragmento de sesión del laboratorio



La premisa principal de este fragmento de la sesión ha sido que cada uno exponga su propio texto y construya una relación, mediante ello, con su compañero/a. De manera fortuita, entre todos, estuvimos de acuerdo que el primer relato lo inicie Flavia Avilés. Asimismo, se puede apreciar, en la imagen, que ella se encuentra sentada en un asiento cuadrado. Este elemento, no estuvo planificado para la coreografía; su presencia brotó fortuitamente para el desarrollo de la propuesta. Al obsérvalo, propuse que este objeto sirva como ancla para que cada uno exponga su discurso particular y acentúe su rol protagónico dentro del desarrollo coreográfico.

La relación entre los cuerpos está sujeta por el discurso verbal de su compañero/a; en esta primera situación, el dialogo entre los integrantes se sostiene por el rap que Flavia Avilés expone en el espacio:

Voy a ejercer mi ciudadanía

Aunque hoy todo sea pura agonía

Aquí no se puede convivir en democracia

Hasta que no nos tumbemos a toda esa mismocracia

Antes del aislamiento no había despertado

Pero la incertidumbre me ha movilizado

A querer tener la mayor información
Para enfrentarme a toda esta gran convulsión

Quiero conectar desde el ombligo
Y poder estar siempre contigo
crear portales infinitos
pa enfrentarnos a todos los malditos

Busquemos puentes a otra dimensión
Pa crear el futuro de esta nación
Es el poder e inspiración que nos fue conferido
espero que esto nunca se quede en el olvido

tomemos la calle por el presente
Como una ola fosforescente
Viviendo el ritual con agua ardiente
En honor a quienes hoy están ausentes.

(2021, mayo)

La idea principal, para la coreografía, era que los movimientos corporales que cada integrante proponga se encuentren en relación directa con el discurso verbal que su compañero está exponiendo. Es decir, cada cuerpo debe dejarse afectar por las palabras que se están liberando, ya que estas sirven como estímulos que impulsan la creatividad dancística de cada uno. Del mismo modo, el contenido del rap de Flavia se asemeja a una temática de crítica hacia la política. Cada estrofa tiene su propio sentido; y este es transmitido hacia los cuerpos danzantes. No obstante, para que la exposición de este rap, y el de los demás

integrantes, no se estacione en una sola intención, pronunciación, ritmo y fuerza, propuse que explorasen cada palabra y cada sílaba de sus textos para que ofrezcan diversas texturas sonoras y estas impulsen movimientos diferentes en cada cuerpo. De esta manera, la danza que se muestra no se siente predecible, ya que el control estará en la duración y profundidad que se le dé a cada palabra, que en este caso Flavia expone y tiene total control.

Por otro lado, María Inés Fiorani y Edward Loo Hu, quienes se encuentran alrededor de Flavia, dependen de ella para su movilidad (ver anexo 7). El modo en el que se pronuncia y se cantan las palabras afecta en el movimiento corporal del otro, lo que genera que estén atentos a la pronunciación de cada estrofa que varía de acuerdo al impulso creativo que nazca de Flavia. Adicionalmente, les propuse que se dejen estimular por aquello que las palabras detonan en uno mismo (por ejemplo, diferentes recuerdos, imágenes, palabras, etc.) para que no se enfoquen solo en la sonoridad que la pronunciación de cada una de ellas emana. Esto último provoca que la expresión dancística posea un vínculo íntimo con aquello que expone el rap. Ocasionando que los cuerpos se sumerjan en la vestimenta del otro y se origine una relación empática.

Durante el proceso creativo de Edward Loo Hu, surgió un aspecto fortuito: la iluminación. En la sesión 16 nos encontrábamos en otro establecimiento. Nuestra compañera María Inés nos ofreció el techo de su hogar para el proceso creativo de la propuesta coreográfica. Trasladamos, tal cual, la sección de Flavia hacia este nuevo espacio; y se comenzó la exploración para la etapa de Edward en este nuevo lugar.

Figura 2

Fragmento de la sesión 16 del laboratorio



En esta imagen, extraída del ensayo que se llevó a cabo en la sesión 16 del laboratorio, podemos observar con claridad el cielo despejado que cubre a los tres cuerpos; del mismo modo, se puede observar ciertos arbusto y segmentos de casa aledañas. Por último, son visibles los postes de luz que rodean el perímetro donde nos encontrábamos; y, en medio de Flavia y Edward, se puede apreciar que uno de estos postes se encuentra encendido. Durante este ensayo, nos dábamos cuenta que nos cubría una fuerte iluminación naranja en el transcurso de la tarde. De manera agradable, la adoptamos como un cuerpo más de la propuesta coreográfica, al igual que el pequeño asiento cuadrado en la primera imagen.

Esta fortuita iluminación provino del poste de luz que se encuentra muy cerca del hogar de María Inés, como se puede ver en la segunda fotografía en el lado izquierdo. Por tal motivo, concordamos que era buena idea que el desarrollo de la propuesta de Edward ocurra cerca al lugar iluminado para que, de este modo, se acentúe su protagonismo dentro de la coreografía.

Figura 3

Segundo fragmento de la sesión 16 del laboratorio



Los detalles que he compartido se aprecian con claridad en la tercera imagen que pertenece, igualmente, a la sesión número 16. Para estos momentos, ya todos los integrantes se aprendieron sus respectivos discursos. En el caso de Edward, al poseer el centro de atención, como se muestra gráficamente en la presente imagen, coordinamos que su presencia debía ser distinta. Le propuse que interrelacioné ambos lenguajes que han estado separados durante su práctica dancística: la danza y el lenguaje verbal. Para que, a partir de ello, de él brotaran un cúmulo de movimientos como, del mismo modo, el rap que él ha construido. Danza y palabra serán parte del todo, y no estarán ajenas a su propuesta creativa.

Que locura con esta sociedad

Todo empezó por una clara suciedad

Nos separamos, no había abrazos

Juntos luchamos y no nos quedamos de brazos cruzados

Que divertida es la vida solitaria

Con una felicidad bastante simple e imaginaria

Todos los días tomando una hermosa candelaria

Dejando mis sueños en la vida diaria

Íbamos cambiando nuestra manera de pensar
Acostumbrándonos a rezar sin cesar
Juntos en casa no parecía suficiente
porque era difícil quitarnos la basura de la mente
Complicado salir hacia adelante
Un sufrimiento físico y mental constante
Ver tanta gente irse hacia el otro lado
Uno quieto, inmóvil, solo y tristemente parado
Juntos íbamos surgiendo
Con la mente y corazón rugiendo
Por los que tenemos y tuvimos
Porque los vimos y nunca nos fuimos (2021, mayo).

Para el desarrollo de su propuesta creativa, utilizamos la improvisación en la danza contemporánea como base de toda su estructura. Adicionalmente, la intención principal ha sido, que, durante esta improvisación, no exista un momento de habla y otro de danza. En otras palabras, era importante que no se evidencien dos discursos diferentes entre sí; ellos deben estar conectados: salir desde el cuerpo, ya que del cuerpo ambos pertenecen. Cada palabra debe resonar y conducir sus movimientos; y cada uno de ellos debe provenir de sus palabras; debe presenciarse un cuerpo total que exponga su danza y su realidad particular a través de su rap. De igual manera, era necesario que sus compañeras continúen en relación con el discurso que Edward expresaba. Por tal motivo, cada estrofa que él comparte tiene que ser comprendida e interpretada por María Inés y Flavia; para, de esta manera, no perder la conexión entre todos como grupo.

Para ordenar esta sección, comunique a las integrantes que utilicen como premisa el juego de la sombra. Este juego se basa en que las personas realizan movimientos similares, ya

que una se encuentra detrás de la otra; por lo tanto, la persona que se encuentra detrás sigue los movimientos de quien está al frente suyo.

En este caso, para mantener la conexión grupal, María Inés interpretaba, de manera danzada, aquello que Edward compartía y Flavia asimilaba esa información para generar un dueto entre ellas. De tal manera, todo se construye en base al discurso personal de Edward; todo gesto nace a partir de ello: la danza grupal está íntimamente relacionada y estimulada por el rap que se está expresando.

Finalmente, para la sección de María Inés Fiorani, ya tenía una idea clara sobre aquello que deseaba mostrar. En el rap, los raperos confrontan al público; ellos les hablan directamente a los espectadores y, sin tapujos, comparten su discurso ante la mirada de los demás. Esta situación deseaba trasladarla a la propuesta coreográfica. Por tal motivo, mi intención era que María Inés confronte directamente a la cámara (elemento que grabó toda la coreografía), ya que quien estuviese viéndolo no se sentirá ajeno a lo que ella está manifestando. El discurso verbal, en esta situación, tiene mayor relevancia que el discurso corporal debido a la información que contienen su composición lírica. En su rap resalta esta intención de confrontación, ya que quien lo escuche o lo lea puede entender su incomodidad y comprender su opinión. En otras palabras, se construye una relación empática con el otro quien percibe estas características de su propuesta lírica. A continuación, comparto el rap de María Inés Fiorani:

Hey you mucho gusto yo soy Nes

Ven-go a rapearte por primera vez

Sien-to que esta vez yo me voy a soltar

Para que con mis amigos logremos improvisar.

o tal vez bailar

¿por qué a los artistas nos tienen abandonados?
No nos quieren abrir escenarios de ningún lado
Y los teatros? Pff Todos cerrados.
Te digo: ¿llegas a mi obra virtual? y te quedas callao?.

Siento como todo se vuelve supervirtuaaaaal.

Y la gente en Instagram- ¡superficiaaaaal!

Quítate ese filtro que pareces monstruo

No te reconozco ni un poco del rostro

Mira amiga amigo, deja de aparentar

¿por qué te gastas tanto queriendo impresionar?

Préndete uno y ponte a reflexionar

que todo es realmente falso en este mundo digital.

(2021, mayo)

Lo mencionado anteriormente es visible en este texto. Esta necesidad de confrontar e incomodar al receptor se percibe con claridad en el desarrollo de cada párrafo de su composición. Debido a estas características, la premisa principal era que no se pierdan las intenciones que ella ha propuesto en su rap. Esa carga energética, que se refleja en sus versos, debe ser transmitida con honestidad y sin tapujos.

La esencia del rap, que es decir las cosas sin medias tintas, se impregna en el cuerpo de María Inés para dejar un claro mensaje sobre lo que ha pasado, y lo que está viviendo; sus críticas deben ser compartidas tal cual, ya que considero que toca puntos interesantes que usualmente pasan desapercibidos durante la práctica dancística y su relación con el mundo

exterior: las redes sociales y el cuerpo, la relevancia de los artistas en la pandemia, y la danza en la virtualidad.

Debido a todo lo mencionado, considero que el trabajo realizado dentro de esta propuesta coreográfica posibilita atender a ciertos puntos que en la práctica de la danza contemporánea no se les toma en cuenta: la voz y la opinión de los artistas sobre su realidad. Asimismo, durante esta propuesta, el presente cotidiano del bailarín no se deja de lado; esta cobra relevancia para exteriorizarse al mundo mediante sus composiciones escritas y su voz. No atendemos únicamente al cuerpo y a su movilidad, también nos damos la oportunidad de utilizar las sensaciones con las cuales convivimos durante nuestra vida cotidiana para generar danza. El rap no desatiende las vivencias de la persona, ya que, durante su práctica, estas se utilizan como fundamentos para la construcción artística. De igual manera, sucede ello, durante esta propuesta coreográfica, que resalta, desde mi punto de vista, ya que no solo presenta la faceta dancística de las personas sino también aquellas preocupaciones y alegrías con las cuales ellos conviven.

Conclusiones

1. La voz, desde su manifestación no verbal, está constantemente presente en la práctica de la danza contemporánea. El/ La danzante expulsa diversos sonidos (cuasi léxicos) que son estimulados por su movilidad corporal en el espacio. Debido a ello, el cuerpo del danzante no es un cuerpo del todo silente. Asimismo, al prestarle atención a la atmosfera sonora que el cuerpo emana, al estar en movimiento, se puede afirmar que la danza es una expresión multidimensional, ya que los bailarines coreografían sus movimientos con libertad y, al mismo tiempo, coreografían los sonidos que van construyendo a partir de su movilidad. Por lo tanto, el bailarín no solo es coreógrafo, sino también un compositor sonoro.

2. La voz desde su manifestación verbal usualmente no es utilizada en la práctica de la danza contemporánea debido a que se percibe como una presencia ajena al mundo sensible y subjetivo. Pese a la familiaridad con la cual la utilizamos durante nuestra vida cotidiana, esta situación ha ocasionado que se perciba a la comunicación verbal dentro de la danza como una capacidad ajena al cuerpo. La utilización de las dinámicas del rap sirvió para introducir esta capacidad durante la práctica dancística, lo que detonó a que se observe al danzante como un cuerpo metafórico ósea aquel cuerpo que utiliza las capacidades que he desarrollado y las que está aprendiendo; relaciona sus conocimientos y no los segmenta, ya que los utiliza para fortalecer aquel discurso que desea transmitir, elaborar y crear. La voz forma parte del cuerpo y el danzante puede hacer uso de ella con total libertad; no prestarle atención significa entender al cuerpo que danza como un cuerpo fragmentado, en las que unas capacidades son más valiosas que otras.

3. La utilización de la escritura y lectura de las composiciones líricas en el rap, durante la práctica dancística, permiten estimular el carácter empático entre los participantes. Durante la manifestación dancística, se conoce al otro por medio de sus movimientos corporales; no obstante, gracias a las herramientas que nos ofrece el rap, durante la danza se

posibilitó conocer otras y nuevas facetas del danzante como sus alegrías, tristezas, anhelos, preocupaciones y recuerdos que percibe durante su vida cotidiana. Del mismo modo, debido a la ruptura de la cuarta pared, que ofrece el rap, el discurso tanto verbal como corporal impacta en el otro, lo que provoca que este se sumerja en las intenciones de quien se expone frente a él. Ahora el danzante no se aleja del plano cotidiano y sensible con el cual habita, ya que lo trae para exponerlo desde el lenguaje verbal en simultaneo a su danza, provocando que aquel que lo observa se sumerja en su piel y empatice con él.

4. Los hallazgos encontrados en el desarrollo de esta investigación han sido utilizados para la construcción de una propuesta coreográfica. Dentro de esta creación se observa con claridad que la danza y la voz pueden participar sin ningún inconveniente. Asimismo, esta propuesta coreográfica ejemplifica que el cuerpo tiene la facultad de usar sus habilidades libremente para expresarse al mundo sin ninguna restricción. Por último, se evidencia que de cada integrante del laboratorio brotan un sinfín de expresiones que se relacionan entre si, ya que pertenecen al propio cuerpo. Debido a ello, se aprecia que la voz no es una capacidad ajena a nuestra constitución corporal, ya que a partir de sus múltiples funciones se crea movimiento y se danza en el espacio.

Referencias bibliográficas

- Adrianzen, S. (2019). La narrativa de las piezas de danza de Travis Wall en So You Think You Can Dance: The Next Generation (2016) y su propuesta en escena como acercamiento al drama teatral. Repositorio PUCP.
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/15464>
- Alloa, E. (2014, julio-diciembre). Reflexiones del cuerpo: sobre la relación entre cuerpo y lenguaje. *Eidos*, (21), 200-220.
<http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/eidos/article/view/6490>
- Arraiga, C., Macazaga, A., & Baza, A. (2020, enero-junio). Expresión, música y movimiento en la formación inicial del profesorado. *ENSAYOS, Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 35(1), 1-13. <https://doi.org/10.18239/ensayos.v35i1.2258>
- Bainbridge, B. (2001): Introducción a body-mind Centering. En *Sensing, feeling and action* (pp.1-2). Centro de Investigación y Estudio de Técnicas y lenguajes corporales.
- Barragán, R. (2007, octubre). El eterno aprendizaje del soma: análisis de la educación somática y la comunicación del movimiento en la danza. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 3(1), 105-159.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6217312>
- Barretta, C. (2009, julio). El ritmo en la danza. *Rhuthmos*, (9), 1.11.
<https://rhuthmos.eu/spip.php?article840>
- Blanco, L. (2007, junio). Aproximación al paralenguaje. *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, (10), 83-97. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2505623>
- Borgdorff, H. (2005). El debate sobre la investigación en las artes. *Amsterdam School of the Arts*. 1-34
- Camacho, G., Rodas, M., & Carrión, S. (2019). Capacidad de empatía en docentes de Medicina de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. *Revista cubana de*

educación médica superior. 33(3), 1-17

<https://www.medigraphic.com/cgi-bin/new/resumen.cgi?IDARTICULO=93201>

Carbonell, S. (2017). La gestión estatal: educación y cultura. En *Análisis de la situación de las artes escénicas en el Perú: caso Trujillo*. Biblioteca Nacional del Perú (pp.25-30).

<https://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/publicaciones/analisis-la-situacion-las-artes-escenicas-peru-caso-trujillo/>

Castañeda, P. (1999). En *El lenguaje verbal del niño: ¿cómo estimular, corregir y ayudar para que aprenda a hablar bien?* (26-37). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fondo Editorial.

Castañeda, P. (1999). En *El lenguaje verbal del niño: ¿cómo estimular, corregir y ayudar para que aprenda a hablar bien?* (39-53). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fondo Editorial.

Calonje, A., & Pérez, I. L.-A. (2018). Body Narratives: Dance as Creation of Sense. *Revista de Comunicación "Vivat Academia"*, (143), 61-83.

<https://doi.org/10.15178/va.2018.143.61-84>

Cuenca, J. (2016). Los jóvenes que viven en barrios populares producen más cultura que violencia. *Revista Colombiana de Psicología.* 25(1), 141-154.

<https://doi.org/10.15446/rcp.v25n1.49970>

Eguibar, E. (2008). Artes escénicas, empatía y neuronas en espejo. *Metapolítica: la mirada limpia de la política*, 61, 34-39

Fajardo, U. (2006, enero). La metáfora como proceso cognitivo. *Forma y función*, (19), 47-56

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/formayfuncion/article/view/18115>

Fajardo, U. (2007, marzo). La metáfora, un recurso en la formación de pensamiento. *Praxis educativa.* 11(11), 103-112 <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=153112899010>

Gallardo, T & Pérez, G. (2008). *Anatomía de la voz*. Paidorribo.

- García-Talavera, S., Díaz, P., Bolado, P. & Villasante, C. (1992, junio-julio). Músculos respiratorios. *Archivos de bronconeumología*, 28(5), 239-246.
- Ávila-García, Y., & Veytia-Bucheli, M. (2019, julio). Los procesos de enseñanza y aprendizaje de la danza: una mirada en atención a la diversidad estudiantil. *Educación y Humanismo*, 21(37), 67-85.
- Gómez, F., & Soto, R. (2016). El discurso psicosocial en el fuero de familia español. *Interdisciplinaria: Revista de Psicología y Ciencias Afines*, 33(1), 143-161
- Aguilar, F (2020), Del aprendizaje en escenarios presenciales al aprendizaje virtual en tiempos de pandemia. *Estudios pedagógicos*, 46(3), 213-223.
<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-07052020000300213>
- Lakoff, G., & Johnson, M. (2015). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra colección teorema.
- Cestero, A. (2006, marzo). La comunicación no verbal y el estudio de su incidencia en fenómenos discursivos como la ironía. *Revista ELUA (Estudio de Lingüística Universidad de Alicante)*, (20), 57-77
<http://dx.doi.org/10.14198/ELUA2006.20.03>
- Mayock, E. (2012). Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos. *Journal of spanish studies*, 13(2). 211-213.
<https://doi.org/10.1080/14636204.2012.745327>
- Miyara, F. (2001, abril). El sonido, la música y el ruido. *Tecnopolitan*. 1-5.
<https://www.fceia.unr.edu.ar/acustica/biblio/sonmurui.pdf>
- Mora, A. (2015, mayo). El cuerpo como medio de expresión y como instrumento de trabajo: dualismos persistentes en el mundo de la danza. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 10(1), 115-128. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae10-1.cmei>

- Pérez, S. (2013, junio). Evaluación de un taller de intervención socioeducativa: el ritmo musical en la formación de la identidad de los jóvenes reclusos. *Revista de Investigación Educativa*, 31(2), 465-483. <https://doi.org/10.6018/rie.31.2.159271>
- Retolaza, I. (2003, Julio). Poesía corporal/ danza verbal: una lectura comparada de Hnuy illa. *452°F Revista electrónica de teoría de la literatura comparada*, (9), 96-110. <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/10901/32038>
- Ricoeur, P. (2000). Narratividad, fenomenología y hermenéutica. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, (25), 189-207. <https://raco.cat/index.php/Analisi/article/view/15057>
- Rozas, I. (2015, julio). La danza y su voz: experiencias en la práctica coreográfica actual. *AusArt.Revista para la investigación en arte*, 3(1), 66-76 <https://doi.org/10.1387/ausart.14394>
- Sánchez, G. (2009, junio). La comunicación no verbal. *MarcoEle Revista de didáctica español lengua extranjera*, (8), 1-16. https://marcoele.com/descargas/china/g.sanchez_comunicacionnoverbal.pdf
- Suquet, A. (2006): Escenas, El cuerpo danzante: un laboratorio de la percepción. En J.J. Courtine, *Historia del cuerpo III: Las mutaciones de la mirada. El siglo XX* (pp. 394-397). Taurus.
- Thamers, E. (1988, enero). Una concepción del movimiento y de la danza creativa: Rudolf Von Laban. *Apunts. Educación Física y Deportes*. (11-12) 6-8. <https://revista-apunts.com/una-concepcion-del-movimiento-y-de-la-danza-creativa-rudolf-von-laban/>
- Tijoux, M.E., Facuse, M., & Urrutia, M. (2012, diciembre). El hip hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación? *Polis, Revista latinoamericana*, 11(33), 2-16. <https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.4000/polis.8604>

Torres, L (2017, diciembre). Cuando decir es hacer. El rap de mujeres en Bogotá como un acto performativo. *Encuentros*, 15(3), 225-240

DOI:10.15665/re.v15i3.1084

Vital, L., Martínez- Otero, V., & Gaeta, M. (2020, julio). La empatía docente en educación preescolar: un estudio con educadores mexicanos. *Educação e Pesquisa*, (46), 1-18

<https://doi.org/10.1590/S1678-4634202046219377>



Anexos

Anexo 1

<https://drive.google.com/drive/folders/16J8Jsr3PagzvATJkWpt6Fk8h3y4jLvsH?usp=sharing>

Anexo 2

https://drive.google.com/file/d/1_xVerqBp2Omm86iweDmGmQMeopjkh5Dn/view?usp=sharing

Anexo 3

<https://drive.google.com/file/d/1RLlYk3dMr8gyYvp1oQXcdysr88CNyXnw/view?usp=sharing>

Anexo 4

https://drive.google.com/file/d/1u_NU3GD7A8e6fYiFAfJ99ISQaxZGCAGP/view?usp=sharing

Anexo 5

<https://drive.google.com/drive/folders/1FbaQyj3ntRZ4Cv4UCUB40yQPHPXon5ah?usp=sharing>

Anexo 6

<https://drive.google.com/file/d/1JMsXkTMxBPndXgSEt99DuQZeqI6FoCch/view?usp=sharing>

Anexo 7

<https://drive.google.com/file/d/1MQ5gv3BhZ9Mqy7S5pLp4A7WcWU7sLoZa/view?usp=sharing>