

MADRID, 24-26 DE OCTUBRE 2019



**I CONGRESO MUNDIAL
DE INVESTIGACIÓN EN
ARTES DEL ESPECTÁCULO**

Alicia Alonso

IN MEMÓRIAM

**Congreso Mundial de
Investigación en Artes
del Espectáculo**

la 1ª Edición se desarrollo en el Auditorio del Museo Nacional Reina Sofía de Madrid, con la participación de artistas e investigadores de las Artes del Espectáculo.

**Tamara Rojo Premio
Príncipe de Asturias
de las Artes clausura
la 1ra edicion del Con-
greso Munda de Inves-
tigación en Artes del
Espectáculo**

La Directora Artística del English National Ballet, participa como ponente en la sesión final del Congreso de Investigación de las Artes del Espectáculo, apostando por la formación de calidad para los bailarines españoles.

Jesús Cimarro

El Presidente de la Academia de las Artes Escénicas de España participó en la Inauguración de la primera sesión del Congreso de Investigación en Artes del Espectáculo, apostando por la Investigación artística de calidad.

Ponentes Oficiales

José M. Álvarez-Monzoncillo
Alina Sánchez
Carmen Caffarel
Lilliam Chacón
Jessica Atwooki Kaahwa
Fabio Tolledi
Tamara Rojo

Tabla de Contenidos



8 PONECIA OFICIAL

Cuerpo y/en movimiento (una mirada semioestética a tres piezas de la danza cubana).
LILLIAM CHACÓN BENAVIDES. Decana de la Facultad de Arte Danzario de la Universidad de las Artes de Cuba.
 Ioshinobu Navarro Sanler.
 Personal Docente Investigador
 Universidad Rey Juan Carlos



18 Mesa temática: Educación y Artes Escénicas.

- 78 Investigación en las Artes Escénicas y Filosofía
- 132 Investigación en Artes Escénicas y Salud.
- 126 Investigación en Artes Escénicas y Política

76 Mesa Temática: Investigación y Artes Escénicas

- 150 Mesa Temática: Nuevas Tecnologías del Espectáculo/Industrias Culturales
- 90 Investigación Histórica Artística
- 160 Mesa Temática: Patrimonio y Artes del Espectáculo

DIRECTOR :
 D. ALBERTO GARCÍA CASTAÑO
 DIRECTOR DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE DANZA "ALICIA ALONSO".

DIRECTOR EJECUTIVO:
 D. EDUARDO LÓPEZ ABAD
 MIEMBRO DE LA JUNTA DE GOBIERNO DEL ILUSTRE COLEGIO DE ABOGADOS DE MÁLAGA.

CONSEJO EDITORIAL
 COORDINADOR-JEFE:
 D. MARCO PARMEGGIANI RUEDA
 DOCTOR EN FILOSOFÍA. PROFESOR TITULAR DE FILOSOFÍA EN LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA.

REDACTOR JEFE:
 D. DODANYS GARCÍA AGUILERA
 MÁSTER OFICIAL EN ARTES ESCÉNICAS.
 LICENCIADO EN CC. DE LA COMUNICACIÓN.

D^ª. ANA MARTÍN BARTOLOMESANZ
 MÁSTER OFICIAL EN ARTES ESCÉNICAS. PROFESORA DE DANZA.

D^ª. URSULA SILVA GARAY
 MÁSTER OFICIAL EN ARTES ESCÉNICAS. DIRECTORA DE ESCENA.

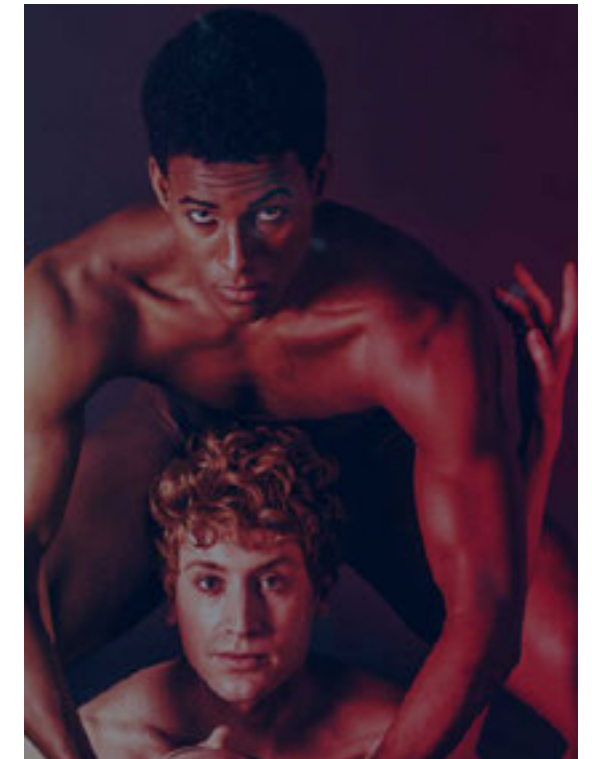
D^ª. MONTSE MUÑOZ ÁVILA
 MÁSTER OFICIAL EN ARTES ESCÉNICAS.
 PROFESORA DE PIANO EN EL REAL CONSERVATORIO DE MADRID.

D^ª. M^ª JOSÉ MUÑOZ ZAMORA
 FILÓLOGA.
 MÁSTER OFICIAL EN ARTES ESCÉNICAS.

D^ª. SAIDA SANTANA MAHMUT
 MÁSTER OFICIAL EN ARTES ESCÉNICAS Y ACTRIZ.
 LICENCIADA EN CC. DE LA INFORMACIÓN.

D^ª. CANDELA MORENO GARCÍA
 LICENCIADA EN ARTE DRAMÁTICO.
 MÁSTER OFICIAL EN ARTES ESCÉNICAS.

COLABORADORES:
 D. MIGUEL ÁNGEL PADILLA
 VICEPRESIDENTE DE LA ASOCIACIÓN UNESCO EN MÁLAGA.
 DIRECTOR DEL FORO INTERNACIONAL DE ÉTICA UNIVERSAL
 SECRETARIO DE LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS.
 D^ª NEREA MORENO HERRANZ
 ACTRIZ, LICENCIADA EN ARTE DRAMÁTICO POR LA R.E.S.A.D.



CRÉDITOS:

© Fundación de la Danza "Alicia Alonso", 2019
 © Instituto Superior de Danza "Alicia Alonso", 2019
 © Congreso Mundial de Investigación en Artes del Espectáculo. 2019.

IMÁGENES:

© Antonio Domínguez
 © Levent Karatas
 © Fundación de la Danza "Alicia Alonso"

Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros) sin autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual.

Investigartes.com

© Fundación de la danza "Alicia Alonso", Madrid, 2019.



COMITÉS

COMITÉ DE HONOR

D^a. ALICIA ALONSO

EMBAJADORA DE BUENA VOLUNTAD DE NACIONES UNIDAS Y EMBAJADORA MUNDIAL DE LA DANZA ITI/UNESCO.

DIRECTORA GENERAL DEL BALLE T NACIONAL DE CUBA.

GRAN PREMIO DE LA CIUDAD DE PARÍS (1966, 1970).

DOCTORADO HONORIS CAUSA: UNIVERSIDAD DE LA HABANA; UNIVERSIDAD DE COSTA RICA; UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE GUADALAJARA, MÉXICO; UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR; UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA, ESPAÑA.

PREMIO ALBA DE LAS ARTES DE LA ALIANZA BOLIVARIANA PARA LAS AMÉRICAS.

PREMIO IRENE LIDOVA, CANNES, FRANCIA.

DIRECTORA HONORARIA DEL BALLE T NACIONAL DE PANAMÁ.

TÍTULO DE CIUDADANA HONORARIA DE BUENOS AIRES.

CONDECORADA EN EL REINO DE ESPAÑA CON LA ENCOMIENDA DE ISABEL LA CATÓLICA POR SU LEALTAD ACRISOLADA.

MEDALLA DE ORO AL MÉRITO DE LAS BELLAS ARTES ESPAÑA.

MIEMBRO DE LA LEGIÓN DE HONOR DE LA REPÚBLICA DE FRANCIA EN EL GRADO DE OFICIAL MAYOR Y DE COMENDADORA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS.

DISTINGUIDA CON LA ORDEN DE ELIZABETH II DEL REINO UNIDO.

MIEMBRO DE HONOR DEL CONGRESO DE LOS ESTADOS UNIDOS DE NORTEAMÉRICA.

D^a. CRISTINA HOYOS

EMBAJADORA MUNDIAL DE LA DANZA ITI/UNESCO.

PREMIO PEGASO DE SPOLETO.

PREMIO NACIONAL DE DANZA.

MEDALLA DE ORO DE ANDALUCÍA.

MEDALLA DE ORO DE LAS BELLAS ARTES.

CABALLERO DE LA REAL ORDEN DE LAS ARTES Y LAS LETRAS DE LA REPÚBLICA DE FRANCIA.

CLAUSTRAL DEL CLAUSTRO DE LAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES.

EMBAJADORA DE CULTURA DE PEKÍN.

GRAN MEDALLA DE LA VILLA DE PARÍS.

MIEMBRO DE HONOR DE LA ACADEMIA DE ARTES ESCÉNICAS DE ESPAÑA.

D^a. TAMARA ROJO

PREMIO PRÍNCIPE DE ASTURIAS DE LAS ARTES 2005.

DIRECTORA GENERAL DEL ENGLISH NATIONAL BALLE T.

COMMANDER OF THE ORDER OF THE BRITISH EMPIRE.

ENCOMIENDA DE ISABEL LA CATÓLICA, ESPAÑA.

GRAN PRIX DE LA VILLE DE PARIS.

MEDALLA DE ORO DE LAS BELLAS ARTES, CENTRO PARA LAS ARTES ESCÉNICAS JOHN F. KENNEDY.

MEDALLA INTERNACIONAL DE LAS ARTES, COMUNIDAD DE MADRID.

PREMIO BENOIS DE LA DANZA.

EMBAJADORA PARA LA FUNDACIÓN HANS CHRISTIAN ANDERSEN, DINAMARCA, ENTRE OTROS RECONOCIMIENTOS.

HA SIDO ESTRELLA DEL ROYAL BALLE T DE LONDRES E INVITADA DE LAS COMPAÑÍAS MÁS PRESTIGIOSAS DEL MUNDO, ENTRE LAS QUE PODEMOS CITAR, EL MARIINSKYNi BALLE T, EL BALLE T TEATRO ALLA SCALA DE MILÁN, BALLE T DE LA ÓPERA DE BERLÍN, BALLE T NACIONAL DE CUBA, BALLE T DE LA ÓPERA DE NIZA, ENTRE OTRAS.

D^a LOIPA ARAÚJO CARRUANA

DIRECTORA ADJUNTA DEL ENGLISH NATIONAL BALLE T.

MIEMBRO DE LA LEGIÓN DE HONOR DE LA REPÚBLICA DE FRANCIA EN EL GRADO DE CABALLERO DE LAS ARTES Y LAS LETRAS.

DOCTORA HONORIS CAUSA DE LA UNIVERSIDAD DE LAS ARTES, LA HABANA, CUBA.

MAÎTRE INVITADA DEL BALLE T DE LA ÓPERA DE PARÍS, ROYAL BALLE T DE LONDRES, REAL BALLE T DE DINAMARCA, BÉJART BALLE T DE SUIZA, ENTRE OTRAS COMPAÑÍAS.

EX PRIMERA BAILARINA DEL BALLE T NACIONAL DE CUBA.

GRAN PRIX DE LA VILLA DE PARÍS.

MEDALLA DE ORO DEL CONCURSO INTERNACIONAL DE VARNA.

ORDEN PADRE FÉLIX VARELA DE LA CULTURA DE LA REPÚBLICA DE CUBA

D^a. PALOMA PEDRERO

EMBAJADORA MUNDIAL DEL TEATRO ITI/UNESCO

D. JESÚS CIMARRO

PRESIDENTE DE LA ACADEMIA DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE ESPAÑA

PROF. D. GUSTAVO VILLAPALOS SALAS

CATEDRÁTICO. RECTOR HONORÍFICO DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

EX CONSEJERO DE EDUCACIÓN DE LA COMUNIDAD DE MADRID.

MIEMBRO DE LA REAL ACADEMIA DE DOCTORES.

MIEMBRO DE NÚMERO DE LA REAL ACADEMIA DE JURISPRUDENCIA Y LEGISLACIÓN.

DOCTOR HONORIS CAUSA: UNIVERSIDAD DE LISBOA; UNIVERSIDAD DE PARÍS XIII; UNIVERSIDAD DE BRATISLAVA; UNIVERSIDAD CAROLINA DE PRAGA; UNIVERSIDAD DE SAINT LOUIS, MISSOURI.

ACADÉMICO DE HONOR DE LA REAL ACADEMIA DE CULTURA DE VALENCIA

D^a. CARMEN CAFFAREL SERRA

CATEDRÁTICA DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL DE LA UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS.

DIRECTORA DE LA CÁTEDRA UNESCO DE INVESTIGACIÓN EN COMUNICACIÓN Y ÁFRICA (AFRICOM).

ESPECIALISTA EN LINGÜÍSTICA HISPÁNICA.

EX DIRECTORA DEL ENTE PÚBLICO DE RADIO TELEVISIÓN ESPAÑOLA.

EX DIRECTORA GENERAL DEL INSTITUTO CERVANTES ADSCRITO AL MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y COOPERACIÓN

PROF. D. ENRIQUE OTERO HUERTA

CATEDRÁTICO. RECTOR HONORÍFICO DE LA UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS.

MEDALLA DE ORO DE LA URJC.

EXPERTO EN CIENCIAS E INGENIERÍA DE LA SOCIEDAD ALEMANA DE COOPERACIÓN TÉCNICA.

MIEMBRO DE LA ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO INDUSTRIAL

D. DEREK GOLDMAN

CO-DIRECTOR DEL “LABORATORY FOR GLOBAL PERFORMANCE AND POLITICS”, UNIVERSIDAD DE GEORGETOWN.

PROFESOR DE TEATRO Y ESTUDIOS DE INTERPRETACIÓN, UNIVERSIDAD DE GEORGETOWN.

VICEPRESIDENTE PARA AMÉRICA DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO ITI/UNESCO

PROF. D. ALEXIS SEIJO GARCÍA

RECTOR UNIVERSIDAD DE LAS ARTES, LA HABANA.

PRESIDENTE DE LA RED DE UNIVERSIDADES DE ARTES ESCÉNICAS DE LATINOAMÉRICA

D. FEDERICO MAYOR ZARAGOZA

PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN PARA LA PAZ, EX-DIRECTOR GENERAL DE LA ORGANIZACIÓN DE NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA (UNESCO)

D. DANIEL BIANCO

DIRECTOR DEL TEATRO DE LA ZARZUELA.

DESTACADO ESCENÓGRAFO, PRODUCTOR Y DIRECTOR TEATRAL.

HA PRODUCIDO NUMEROSAS OBRAS DE TEATRO, ÓPERA, ZARZUELA Y BALLE T, TANTO EN ESPAÑA COMO EN EUROPA.

ENTRE ELLAS PODEMOS CITAR “LAS BICICLETAS

SON PARA EL VERANO”, DIRIGIDA POR LUIS OLMOS, "CYRANO DE BERGERAC” (JOHN STRASBERG), “CARMEN”, “LA CORTE DEL FARAÓN” Y “LAS BODAS DE FÍGARO” (EMILIO SAGI), ENTRE OTRAS.

D. PEDRO SIMÓN MARTÍNEZ

MIEMBRO DE LA ACADEMIA CUBANA DE LA LENGUA. DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DE LA DANZA. INVESTIGADOR ESPECIALIZADO EN LA HISTORIA DE LA DANZA. ESCRITOR DE UNA GRAN CANTIDAD DE BIBLIOGRAFIA ESPECIALIZADA.

D. TOBIAS BIANCONE

DIRECTOR GENERAL DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO; ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE ARTES ESCÉNICAS UNESCO

D^a. ADRIANA MOSCOSO

DIRECTORA GENERAL DE INDUSTRIAS CULTURALES (MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE)

D. ROMÁN FERNÁNDEZ-BACA CASARES

DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES Y PATRIMONIO (MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE)

D^a. AMAYA DE MIGUEL

DIRECTORA DEL INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y LA MÚSICA. (MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE)

COMITÉ ORGANIZADOR

PROF. D. ALBERTO GARCÍA CASTAÑO

PRESIDENTE

PRESIDENTE DE HONOR DEL 35 CONGRESO MUNDIAL DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO ITI/UNESCO

DIRECTOR CÁTEDRA UNESCO IBEROAMERICANA DE DANZA "ALICIA ALONSO"

MIEMBRO DEL CONSEJO EJECUTIVO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO, ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS/UNESCO

MIEMBRO DEL CONSEJO EJECUTIVO DE LA CÁTEDRA UNITWIN UNESCO RED PARA LA EDUCACIÓN SUPERIOR EN ARTES ESCÉNICAS DE ITI/UNESCO

PRESIDENTE DEL COMITÉ INTERNACIONAL DE LA DANZA ITI/UNESCO

PRESIDENTE DE LA DELEGACIÓN ESPAÑOLA ITI/UNESCO

DIRECTOR DEL MÁSTER UNIVERSITARIO EN ARTES ESCÉNICAS, UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS.

DIRECTOR DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO", UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

PROF. D. LUIS LLERENA DÍAZ

VICE-PRESIDENTE

VICE-PRESIDENTE DE LA DELEGACIÓN ESPAÑOLA DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO ITI/UNESCO.

DIRECTOR DEL MÁSTER UNIVERSITARIO EN GESTIÓN Y LIDERAZGO DE PROYECTOS CULTURALES, UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS.

SECRETARIO GENERAL DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE DANZA “ALICIA ALONSO” UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS.

PROF. GLORIA GARCÍA ARAMBARRY

COORDINADORA GENERAL

SECRETARIA DE LA DELEGACIÓN ESPAÑOLA DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO ITI/ESPAÑA

DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO DE DANZA CONTEMPORÁNEA DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO" UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

PROF. D. CARLOS ROLDÁN LÓPEZ

COORDINADOR GENERAL

PROFESOR TITULAR, DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y CIENCIAS APLICADAS, INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO", UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS.

PROFESOR MÁSTER UNIVERSITARIO DE ARTES ESCÉNICAS UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

PROF. D. EDUARDO BLÁZQUEZ MATEOS

PROFESOR TITULAR, DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y CIENCIAS APLICADAS, INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO", UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS.

PROFESOR MÁSTER UNIVERSITARIO DE ARTES ESCÉNICAS URJC

PROF. D. AMADOR CERNUDA LAGO

PROFESOR TITULAR, DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y CIENCIAS APLICADAS, INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO" Y MIEMBRO DEL CONSEJO RECTOR, UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS.

PROFESOR MÁSTER UNIVERSITARIO DE ARTES ESCÉNICAS.

PROF. D^a. CELIA BALBINA FERNÁNDEZ

PROFESORA. DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y CIENCIAS APLICADAS, INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA “ALICIA ALONSO”.

PROFESORA MÁSTER UNIVERSITARIO DE ARTES ESCÉNICAS UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS.

PREMIO EXTRAORDINARIO DE INVESTIGACIÓN DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA ALICIA ALONSO.

PROF. LIUBA CID

MIEMBRO DE LA ACADEMIA DE LAS ARTES ESCÉNICAS.

DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO DE TEATRO FÍSICO DEL MOVIMIENTO, INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO", UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

PROF. ALEXANDRA SANDULESCU

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN DE LA FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN. UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

COMITÉ CIENTÍFICO**D^a. CARMEN CAFFAREL SERRA**

PRESIDENTA

CATEDRÁTICA DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL DE LA UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS.

DIRECTORA DE LA CÁTEDRA UNESCO DE INVESTIGACIÓN EN COMUNICACIÓN Y ÁFRICA (AFRICOM).

ESPECIALISTA EN LINGÜÍSTICA HISPÁNICA.

EX DIRECTORA DEL ENTE PÚBLICO DE RADIO TELEVISIÓN ESPAÑOLA.

EX DIRECTORA GENERAL DEL INSTITUTO CERVANTES ADSCRITO AL MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y COOPERACIÓN

PROF. D. IOSHINOBU NAVARRO SANLER

COORDINADOR.

PROFESOR DEL DEPARTAMENTO DE DANZA CONTEMPORÁNEA DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO". DELEGADO DEL RECTOR PARA LOS PROGRAMAS DE MOVILIDAD DE ESTUDIANTES Y PROFESORES DE ARTES ESCÉNICAS. UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS.

PROF. D^a. MARIFÉ SANTIAGO BOLAÑOS

PROFESORA TITULAR. DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y CIENCIAS APLICADAS, INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA ALICIA ALONSO, UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS.

EX DIRECTORA DEL GABINETE DE EDUCACIÓN Y CULTURA DE LA PRESIDENCIA DEL GOBIERNO DE ESPAÑA.

ACADÉMICA DE LA REAL ACADEMIA DE HISTORIA Y ARTE DE SAN QUIRCE.

PATRONA DE LA FUNDACIÓN MARÍA ZAMBRANO.

PROF. D. EMILIO PERAL VEGA

PROFESOR TITULAR UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

COORDINADOR DEL MÁSTER EN TEATRO Y ARTES ESCÉNICAS UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

COORDINADOR DEL PROGRAMA DE DOCTORADO EN LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

PROF. D. JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ

PROFESOR TITULAR DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA.

CODIRECTOR DEL MÁSTER EN ESCULTURA BARROCA ESPAÑOLA

PROF. D^a. MARÍA ESTHER PÉREZ PELÁEZ

PROFESORA UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE VALENCIA Y COLABORADORA DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE INVESTIGACIONES DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN.

COORDINADORA DEL MÁSTER EN GESTIÓN CULTURAL. UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

PROF. D^a. MARTA EGEA ÁVILA

CATEDRÁTICA, DIRECTORA DE LA ESCUELA UNIVERSITARIA DE DANZA, UNIVERSIDAD NACIONAL DE COSTA RICA

PROF. D^a. ANA RODRÍGUEZ ALLEN

CATEDRÁTICA, ESCUELA UNIVERSITARIA DE FILOSOFÍA, DIRECTORA DE LA CÁTEDRA DE BIOÉTICA. UNIVERSIDAD NACIONAL DE COSTA RICA

PROF. D. DIONE RUFINO DÍAZ

PROFESOR TITULAR, DECANO FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SANTO DOMINGO, PRIMADA DE AMÉRICA

PROF. D^a. ENIA ROSA TORRES CASTELLANO

PROFESORA TITULAR, VICERRECTORA UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE LA HABANA

PROF. LILIAM YAMILA CHACÓN BENAVIDES

DECANA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS DE LA UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE LA HABANA.

VICEPRESIDENTA DE ARTES ESCÉNICAS DE LA UNIÓN NACIONAL DE ESCRITORES Y ARTISTAS DE CUBA

PROF. D^a. REGINA LLAMAS

DOCTORA EN LENGUA Y CULTURA CHINAS POR LA UNIVERSIDAD DE HARVARD.

PROFESORA DE LA UNIVERSIDAD DE STANFORD Y DE IE UNIVERSITY

PROF. FÉLIX ORTEGA MOHEDANO

SECRETARIO ACADÉMICO DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE INVESTIGACIÓN DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN. FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES, UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

PROF. D. CARLOS ROLDÁN LÓPEZ

PROFESOR TITULAR, DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y CIENCIAS APLICADAS, INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO", UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS. PROFESOR MÁSTER UNIVERSITARIO DE ARTES ESCÉNICAS,

INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO", UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS. LICENCIADO EN DERECHO Y FILOSOFÍA, UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. DOCTOR EN FILOSOFÍA, UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. EXPERTO UNIVERSITARIO EN TEORÍA ESTÉTICA Y ARTE CONTEMPORÁNEO, UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES. MÁSTER EN SALUD MENTAL Y CLÍNICA PSICOANALÍTICA, UNIVERSIDAD DE LEÓN

PROF. DA ALEXANDRA SANDULESCU BUDEA

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN DE LA FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN. UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS. MIEMBRO DE IAMCR/AE-IC. GRUPOS DE INVESTIGACIÓN INECO/MAPCOM. FUNDADOR SPA PRODUCTIONS. DIRECTORA "UVERANO MÚSICA"

PROF. D. AMADOR CERNUDA LAGO

PROFESOR TITULAR, DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y CIENCIAS APLICADAS, INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO" Y MIEMBRO DEL CONSEJO RECTOR, UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS. PROFESOR MÁSTER UNIVERSITARIO DE ARTES ESCÉNICAS

Nuestra Edición

Investigartes es una Revista que nace de la necesidad de la investigación en el Arte del Espectáculo, que reclama la actualidad en una sociedad que genera conocimiento científico e innovación en los diferentes campos en los que se adentra la producción artística.

La investigación artística es una rama prácticamente nueva en el ámbito académico, y este es un espacio que busca llevar esas ideas, las inquietudes filosóficas, académicas, teóricas y prácticas de los artistas, coreógrafos e investigadores de las Artes del Espectáculo, que representan el eje central por el que se moverán los contenidos de nuestra edición.

La revista en su edición anual, recoge en esta ocasión La memoria del Congreso Mundial de Investigación en la Artes del Espectáculo, celebrado en el Auditorio de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y convocado por La Delegación Española del Instituto Internacional de Teatro; Organización Mundial de Artes Escénicas ITI/UNESCO, el Instituto Universitario de la Danza “Alicia Alonso” de la Universidad Rey Juan Carlos y el Comité Internacional de la Danza ITI/UNESCO, en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Fundación de la Danza “Alicia Alonso” en aras de promover la excelencia académica, la creación artística de calidad, la educación, la investigación y la difusión de las artes escénicas.

Alberto García Castaño



Ponentes, Comunicadores y Miembros del Comité académico además de estudiantes del Instituto Universitario de la danza “Alicia Alonso”



ALICIA ALONSO

Prima Ballerina Assoluta

1920 – 2019



El Congreso Mundial de Investigación en Artes del Espectáculo en su 1ra Edición se dedicó a la recientemente desaparecida *prima ballerina assoluta* Alicia Alonso.

**DISCURSO DE CLAUSURA DEL CONGRESO MUNDIAL DE
INVESTIGACIÓN EN ARTES DEL ESPECTÁCULO.
PRONUNCIADO POR TAMARA ROJO
PREMIO PRINCIPE DE ASTURIAS DE LAS ARTES
DIRECTORA DEL ENGLISH NATIONAL BALLET**

Buenas tardes a todos:

Al término de este Primer Congreso Mundial de Investigación en Artes del Espectáculo, creo ineludible evocar a Alicia Alonso, una de las figuras fundamentales de la danza que hace solo unos días nos ha dejado.

Su trascendencia para la danza, no solo se debe a su extraordinaria calidad como intérprete o por el enorme repertorio creado por y para ella, sino por el legado que nos deja con el Ballet Nacional de Cuba y su escuela, de la que es parte inseparable el Instituto Universitario de la Danza “Alicia Alonso”.

Para Alicia, nuestras artes eran dignas no sólo de aplausos, sino que también merecían ser habladas y pensadas; estudiadas y divulgadas por todos los rincones del planeta.

El legado de Alicia vive en su escuela, en sus alumnos y en las compañías que han fundado o dirigen aquellos que aprendieron de ella.

También vive en todos aquellos proyectos que ayudó a impulsar como este mismo Instituto de Danza que nos reúne ahora aquí. Su influencia rebasó los límites del teatro para llegar a las aulas y salones de

clase de todo el mundo.

No pude trabajar mucho con Alicia; lo hice más con la siguiente generación de bailarines cubanos: Lopia Araújo, quien ahora ocupa el cargo de asistente de dirección del ENB, compañía que dirijo, Aurora Bosch, Josefina Méndez, Mirta Pla, Menia Martínez, Karemia Moreno... De ellas recibí el conocimiento de las enseñanzas de Alicia.

Sí tuve ocasión de tener largas charlas con ella; era una mujer muy inteligente y perspicaz y una de sus famosas frases justifican nuestra presencia hoy en este Congreso: “el arte y la ciencia son lo que más une a los seres humanos, porque las dos buscan el bien de la humanidad, no su destrucción.” Yes precisamente arte y ciencia las ramas del saber humano fundamentales que nos han traído aquí durante estos tres días, dedicados a compartir los resultados de varias investigaciones sobre las artes del espectáculo.

Quisiera agradecer a Alberto García, director del Instituto Universitario de la Danza “Alicia Alonso”, por haberme invitado a este congreso y haberme dado la oportunidad de dirigirme a Ustedes en este acto de clausura.

considerable de la sociedad civil británica que, incentivada por medidas fiscales y el reconocimiento social al mecenazgo, tanto de individuos como de empresas, apoyan con entusiasmo a las artes escénicas.

Incido en que el prestigio social de nuestro arte, es parte fundamental de nuestro patrimonio que debemos ampliar con nuestras obras y nuestras alianzas.

Por ejemplo: asumiendo con naturalidad, que somos parte sustancial de las industrias creativas, unas industrias claramente caracterizadas por su capacidad de innovación y generación de riqueza y empleo gracias a la combinación de creatividad con tecnología.

En el estudio realizado en diciembre de 2018 por la Federación de las Industrias Creativas de Inglaterra, a la que tengo el honor de pertenecer como miembro de su Consejo, se establecía que las industrias creativas son el sector de mayor crecimiento de la economía del Reino Unido, al contribuir más al valor agregado bruto (VAB) que la suma de sectores tan importantes como: automotriz, aeroespacial, industrias asociadas a las ciencias de la vida, petróleo y gas.

En el caso concreto de las artes escénicas, los teatros de Londres y el resto del Reino Unido atrajeron más de 34 millones de visitantes en 2018, generando ingresos por entradas de más de mil millones de libras esterlinas, procedentes de sesenta y dos mil novecientos cuarenta y cinco representaciones teatrales.

Solo los teatros del West End de Londres atrajeron cerca de dieciséis millones de espectadores que generaron ciento veintisiete millones de libras esterlinas en IVA.

El 9.2% de todos los turistas que visitaron el Reino Unido fueron al teatro, conciertos de música y espectáculos de ópera y ballet.

De estos datos podemos inferir que una de las tareas urgentes que tenemos por delante, es convencer a los políticos de que la capacidad de generación de bienestar, conocimiento y recursos por parte de las artes escénicas puede incrementarse geométricamente, si los Estados establecen medidas y condiciones que favorezcan su extraordinario potencial.

Otro de los temas importantes de este congreso es la relación entre tecnología y artes escénicas, al ser consustancial para su progreso y al haberse establecido ya como herramienta fundamental.

Es cierto que, como todo salto tecnológico, existe el peligro de exceso o de un uso superfluo, pero sus muchas posibilidades y capacidades para ampliar los canales de comunicación y de difusión, las incipientes nuevas formas de autoría que facilita, las perspectivas de poder explorar nuevas formas de expresión, o llegar hasta sectores sociales donde hasta hace poco, para las artes escénicas era difícil y costoso, contienen muchas oportunidades que debemos explorar sin miedo.

Por ejemplo, en el English National Ballet utilizamos nuestras plataformas digitales para llegar a nuevos públicos a través de innovaciones en el contenido, grabaciones y transmisiones de eventos y espectáculos en vivo que nos permitieron lograr cerca de 7 millones de vistas de video en nuestras redes sociales durante el último año.

Me parece, por tanto, que el reto para las artes escénicas es saber utilizar y aprovechar al máximo estas nuevas tecnologías para desarrollar nuestras potencialidades y

mejorar la sostenibilidad de nuestro arte.

Investigar las artes y la cultura es también protegerlas, pero creo que no debemos confundir protección, salvaguarda del patrimonio con una protección inamovible.

La historia de las artes escénicas nos muestra una fructífera dinámica que combina tradición e innovación. En el caso concreto del ballet, siempre he creído que un verdadero clásico, uno que habla sobre la esencia de la humanidad, no solo debe sobrevivir, sino que puede ser expuesto a nuevas y diferentes reinterpretaciones. Tener diferentes artistas, de diferentes orígenes culturales, en diferentes momentos de la historia, reflexionar sobre el significado de una pieza histórica solo puede mejorarla y enriquecerla.

La inclusión también de las aplicaciones terapéuticas de las Artes Escénicas en este congreso me parece un gran acierto pues, aunque ya tenemos excelentes resultados, aún estamos en los comienzos de esta prometedora rama.

En el caso concreto de la danza como terapia, me complace exponerles los avances logrados en los últimos años en los programas del English National Ballet para mejorar el estado de las personas que sufren demencia y, sobre todo, del programa Danza para el Parkinson que hemos establecido en nuestra sede en Londres, y en otras sedes en Oxford y Liverpool.

Las evidencias de los buenos resultados terapéuticos obtenidos a través de la música y la danza en los que hemos participado a través de dichos programas, han merecido varios estudios por parte de varias universidades y hospitales del Reino Unido, enseguida compendiados por una comisión del parlamento de Westminster compuesta

por todos los grupos parlamentarios denominada: Creative Health: The Arts for Health and Wellbeing (Salud creativa: Las Artes para la salud y el bienestar), cuyo informe favorable fechado en julio de 2017, ha llevado a la creación de The National Academy for Social Prescribing (la Academia Nacional para la Prescripción Social) por parte del Gobierno. Esta institución, cuenta con la colaboración del Consejo de las Artes, el Ministerio de Digital, Cultura, Medios y Deporte y el Servicio Nacional de Salud, más el trabajo de lobbying de la Federación de las Industrias Creativas.

De esta labor coordinada ha resultado que, desde el miércoles pasado, los médicos y sanitarios del Sistema Público de Salud de Inglaterra pueden prescribir a sus pacientes con enfermedades crónicas como el Parkinson, terapias específicas de danza y música. Son estos buenos resultados los que deben incitarnos a proseguir y profundizar en la investigación de terapias a través de las artes, al intuir que solo estamos en los comienzos de unos tratamientos que mejorarán la vida de muchas personas.

He dejado para el final la referencia al tema de la educación y las artes precisamente por su importancia. Si entendemos, y parece que existe un consenso general, de que las artes es uno de los rasgos de civilización más importantes, no tiene explicación que queden relegadas a la mínima expresión en la educación obligatoria. Y no solo me refiero a España, en otros muchos países ocurre algo parecido.

No me parece que esta dejación se pueda corregir poniendo más asignaturas obligatorias de música o danza que se conviertan en las llamadas Marías, sino de emprender la aplicación de programas escolares bien estudiados para cada edad,

capaces de facilitar la comprensión de los lenguajes expresivos artísticos a los más niños primero y el posterior desarrollo del interés y habilidades en los alumnos que faciliten la afición o la vocación.

Afición y vocación son garantía de continuidad pero, sobre todo, creo que debemos incidir en que hoy más que nunca, es necesario transmitir a las autoridades y educadores que las artes escénicas deben ser, también, un pilar esencial en la formación de la persona, tanto como lo pueda ser el lenguaje, las matemáticas o el conocimiento del medio. Sin duda para vivir en nuestra sociedad es imprescindible dominar las nuevas tecnologías, pero ese hombre tecnológico, en este mundo de inteligencias artificiales y respuestas automáticas, debe proteger más que nunca su lado más humano y creativo.

Las artes, sin embargo, no se aprenden sin maestros y tanto la enseñanza de las artes con intención educativa, o como profesional, necesitan de un cuerpo de docentes adecuados, preparados y que reciban el reconocimiento social que merece un trabajo casi siempre sacrificado y arduo. Por eso se le ha prestado atención en este CONGRESO al reconocimiento académico de los profesores de enseñanzas artísticas y se ha abordado el problema de la valoración de los logros puramente artísticos en los procesos de certificación del profesorado.

Este es uno de esos esfuerzos que durante veinte años ha realizado el Instituto y la Fundación de la Danza Alicia Alonso para que la danza y el teatro y el circo se estudien en nuestras universidades, para que tengamos profesionales cada vez mejor preparados y para que los jóvenes artistas tengan un futuro más sólido en este bello camino que han elegido.

Este CONGRESO es uno más de esos esfuerzos y quisiera encarecer la importancia y relevancia de su labor, así como expresar mis mayores deseos para que este proyecto perviva y siga trabajando para las artes y la cultura en nuestro país.

Con estas palabras quiero despedirme de todos ustedes y desearles éxitos en sus estudios, trabajos y proyectos artísticos. Recordad siempre que el éxito de cada uno de nosotros es también el éxito de todos. Recordad que cuando se baja el telón, se apagan las luces y callan los aplausos el ARTE continúa, silencioso, caminando junto a nosotros y en el interior de cada espectador .



JOSÉ M. ÁLVAREZ-MONZONCILLO
 CATEDRÁTICO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL.
 UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

CARMEN CAFFAREL
 CATEDRÁTICA DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
 UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

GLORIA GÓMEZ-ESCALONILLA
 PROFESORA TITULAR UNIVERSIDAD REY JUAN
 CARLOS

LILLIAM CHACÓN
 DECANA DE LA FACULTAD DE DANZA DEL
 INSTITUTO SUPERIOR DE ARTE (ISA). CUBA.

ALINA SÁNCHEZ
 CONCERTISTA, PRIMERA SOLISTA DE LA ÓPERA
 NACIONAL DE CUBA

JESSICA ATWOOKI KAAHWA
 SENIOR LECTURER. COLLEGE OF HUMANITIES AND
 SOCIAL SCIENCES, MAKERERE UNIVERSITY

FABIO TOLLEDI
 DIRECTOR DE ASTRAGALI TEATRO

PONENCIAS OFICIALES:





**CUERPO Y/EN MOVIMIENTO:
UNA MIRADA SEMIOESTÉTICA A TRES
PIEZAS DE LA DANZA CUBANA.**

Autores:

MS.C Lilliam Yamila Chacón Benavides.

Decana de la Facultad de Danza. Universidad de las Artes de Cuba (ISA).

Dr. Ioshinobu Navarro Sanler.

PDI Universidad Rey Juan Carlos.

Resumen:

Análisis desde la perspectiva del movimiento intrínseco del bailarín para con la obra coreografiada desde las teorías de la kinesiología y la biomecánica del movimiento. Investigación multidisciplinar y transversal en las que se unen varias disciplinas dentro de ella la biomecánica y la investigación artística, para buscar nuevos elementos dentro de la composición coreografía y de las lecturas y escrituras del movimiento, como parte de la investigación dentro del campo de las metodologías de enseñanza de la danza como elemento principal, exportables a otras artes escénicas, como base fundamental para el desarrollo de las nuevas tecnologías del espectáculo escénico.

Aportaciones a la rama de la creación y la coreografía, además de aportar una metodología de lectura del movimiento escénico desde la perspectiva del bailarín y no así desde la perspectiva del público.

Esta investigación aporta a los docentes e investigadores de las artes escénicas, y dentro de la investigación docente para

Grados como el de Artes Visuales y Danza, la aportación de nuevas perspectivas dentro de la enseñanza y la pedagogía de la enseñanza de la danza, nuevas metodologías y recursos pedagógicos para la enseñanza de elementos fundamentales para la lectura del movimiento y del espacio escénico, que favorecen la creación artística. Estas nuevas formas de trabajar la lectura espacial y de comprender el tejido del movimiento espacial, aportan códigos específicos para la utilización espacial que amplían las utilidades espaciales dentro de la creación del movimiento, desde la base de las teorías del estudio del movimiento de Rudolf von Laban, hasta las nuevas formas de la utilización del espacio para el tejido del movimiento coreográfico.

"percibida fenomenológicamente por el sujeto como una capacidad suya y por extensión o analogía como una capacidad del otro a través de actos concretos en el intercambio estético" (Mandoki, 2006)

El movimiento del cuerpo en la danza ha de erigirse, sostengo, como un elemento cardinal del análisis dancístico. En este sentido me planteo una serie de interrogantes como: ¿cuándo se considera un cuerpo suficiente?, ¿cuándo se está en presencia de un cuerpo pensante?, ¿cuándo ese cuerpo está asistido por la creatividad, la técnica, la teoría y la diversidad de la práctica danzaria, por la emergencia y el compromiso social? ¿cómo entender el cuerpo que danza?

Desde ese presupuesto, el cuerpo y/en movimiento se concibe, en la presente investigación, como el cuerpo danzante con valores estéticos y artísticos definidos. Los primeros se derivan de la sensibilidad "... percibida fenomenológicamente por el sujeto como una capacidad suya y por extensión o analogía como una capacidad del otro a través de actos concretos en el intercambio estético" (Mandoki, 2006); cuerpo como base de la significación y funcionalidad cultural, y de la riqueza y diversidad de las múltiples cualidades en todo el terreno de lo social.

Los valores artísticos del cuerpo en movimiento, por su parte, se refieren a los recursos técnicos y expresivos de la danza desplegados en la escena, determinados por las poéticas al uso, las peculiaridades estilísticas de los creadores, y los estados afectivos de coreógrafos, bailarines y

espectadores, en un proceso dialógico mediado por el texto danzario.

Esta ponencia parte la siguiente situación indicativa:

—El análisis del movimiento del cuerpo en la danza generalmente se reduce a la descripción de algunas pautas kinésicas, sin profundizar en su funcionalidad discursiva a partir del vínculo con el contenido de la obra danzaria.

—Se aprecian ambigüedades en la identificación e interpretación de movimientos corporales expresivos de concepto o de relación.

—En muchas ocasiones es limitada e impresionista la apreciación de las posibilidades expresivas del movimiento del cuerpo.

Dichas manifestaciones evidencian la necesidad de una mirada otra en el análisis dancístico del movimiento del cuerpo. Pero ese cambio requiere, en principio, una revisión exhaustiva de un conjunto de miradas especializadas, en la cual se pudieron identificar tres grupos fundamentales de textos o bloques temático-funcionales:

El primero, compuesto por textos dedicados al análisis dancístico desde perspectivas múltiples -antropológica, sociológica, culturoológica-, entre los que

encontramos autores como Acuña, A. y Balbuena, B. También fueron incluidos textos clasificatorios de géneros, estilos, etc., donde destacan nombres como Guerra, R., Elósegui, J. y Chao, G. Todos ellos permitieron procesar y comprender el estado del arte, los alcances y dimensiones que hasta el presente ha tenido el análisis dancístico, así como los nichos vacíos que aún quedan en cuanto al aporte de nuevas metodologías, que puedan integrarse y complementar/enriquecer las propuestas teórico-metodológicas ya existentes.

El segundo grupo estuvo dedicado a la decodificación del análisis semiótico, y lo integran textos de reconocidos autores como Austin, Kristeva, J., Navarro, D., Eco, U., Lotman, I., y fundamentalmente Mandoki, K. y Barthes, R., de quienes se toman las principales herramientas teóricas en las que se ancla la investigación, sobre todo las relacionadas con su interés por las sensaciones, los afectos y su incidencia sobre el movimiento del cuerpo.

Por último, se identificó un tercer grupo que concentró bibliografía híbrida, es decir, aquella que mixturaba en alguna medida un acercamiento al análisis semiótico, vinculado con el texto danzario. Este grupo, compuesto por la obra de autores como Durán, L., Gigena, M. M., Laban, R., y por estudiosos del teatro: Kowzan, T., Pavis, P., Barba, E. & Savarese, N., y Bonilla-Chongo, N., ofrece modelos y guías de análisis aplicables a las artes escénicas en general.

Estos referentes permitieron procesar y comprender el estado del arte: los alcances y dimensiones que hasta el presente ha tenido el análisis dancístico, así como los nichos vacíos que aún quedan en cuanto al aporte de nuevas alternativas metodológicas.

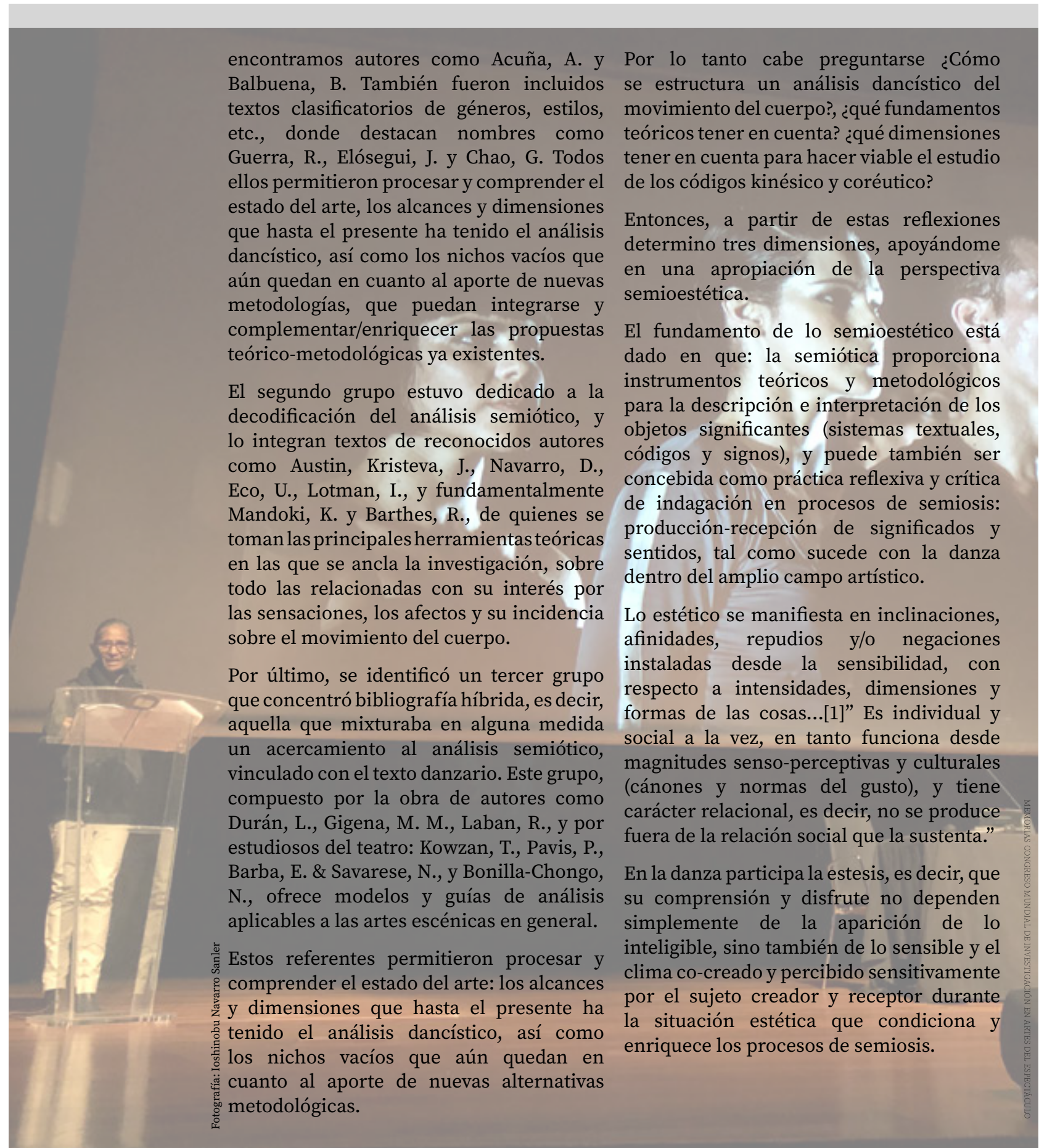
Por lo tanto cabe preguntarse ¿Cómo se estructura un análisis dancístico del movimiento del cuerpo?, ¿qué fundamentos teóricos tener en cuenta? ¿qué dimensiones tener en cuenta para hacer viable el estudio de los códigos kinésico y coréutico?

Entonces, a partir de estas reflexiones determino tres dimensiones, apoyándome en una apropiación de la perspectiva semioestética.

El fundamento de lo semioestético está dado en que: la semiótica proporciona instrumentos teóricos y metodológicos para la descripción e interpretación de los objetos significantes (sistemas textuales, códigos y signos), y puede también ser concebida como práctica reflexiva y crítica de indagación en procesos de semiosis: producción-recepción de significados y sentidos, tal como sucede con la danza dentro del amplio campo artístico.

Lo estético se manifiesta en inclinaciones, afinidades, repudios y/o negaciones instaladas desde la sensibilidad, con respecto a intensidades, dimensiones y formas de las cosas...[1]" Es individual y social a la vez, en tanto funciona desde magnitudes senso-perceptivas y culturales (cánones y normas del gusto), y tiene carácter relacional, es decir, no se produce fuera de la relación social que la sustenta."

En la danza participa la estesis, es decir, que su comprensión y disfrute no dependen simplemente de la aparición de lo inteligible, sino también de lo sensible y el clima co-creado y percibido sensitivamente por el sujeto creador y receptor durante la situación estética que condiciona y enriquece los procesos de semiosis.



Fotografía: Ioshinobu Navarro Santer

Cuando “hablo” de estesis no solo me refiero a la capacidad de reacción psicológica y percepción, sino más bien a la senso-percepción compleja de una estimulación por medio del arte danzario, como sistema textual transmitido y decodificado en determinadas circunstancias de enunciación y recepción.

La estesis me “ayuda”, pues, a responder la interrogante: ¿en qué consiste “el danzar” como acontecimiento sensible? Me facilita entender que en los procesos de recepción y análisis dancístico también intervienen sujetos sensibles, con cuerpos que sienten. Por eso trabajo con el concepto de estesis desde el planteamiento de Katty Mandoki 2006 “(...) como la sensibilidad o condición de abertura o permeabilidad del sujeto al contexto en que está inmerso.” Y de igual manera, “estesis como abertura del sujeto en tanto expuesto a la vida”.

Es por ello que esta indagación no se reduce a visitar acríticamente los tres niveles de la semiosis, sino que los complementa con el elemento artístico danzario y humano que cada nivel conllevaría, y trata de establecer los vínculos entre ellos, a partir del hecho danzario como momento relacional de producción, interpretación y apropiación perceptiva en un todo interconectado.

En resumen se proponen tres dimensiones semioestéticas, que necesitan una visualización operativa, además de la autonomía relativa correspondiente, la cual no descarta las relaciones funcionales existentes entre ellas.

La primera dimensión del análisis dancístico del movimiento del cuerpo, denominada: sintáctica-corporal, responde a con qué y cómo se estructura el resultado del movimiento del cuerpo en una puesta en

escena determinada. Funciona en atención a todos los elementos y herramientas estructurales, tanto de organización como de sintaxis del movimiento en la obra danzaria. Lo sintáctico-corporal hace que se valoren los marcadores temporales y espaciales, así como las herramientas y los recursos extradanzarios utilizados en función del espectáculo.

La dimensión sintáctica-corporal tiene una función conceptual, al definir qué aspectos kinésicos y coréuticos analizar, sobre la base de su funcionalidad intratextual e intertextual.

La relación fundamental entre los indicadores de esta dimensión está dada por su capacidad para identificar, definir y describir los medios y recursos expresivos, kinésicos y coréuticos, espaciales, temporales y extradanzarios, que conforman la estructura de la obra artística.

La segunda dimensión del análisis del movimiento del cuerpo, denominada: semántica-corporal, se orienta hacia la determinación de los significados contenidos en los movimientos del cuerpo. Esta dimensión se relaciona con elementos como el sentido poético y estético de la danza en su condición de manifestación artística.

En su análisis no se pueden soslayar los valores de significación aportados por la trama en movimiento, el resultado de una sintaxis corporal y espacial y, por supuesto, otros signos que entran en la construcción de significados de la obra danzaria.

Esta dimensión está integrada por tres indicadores, imprescindibles para el análisis del movimiento del cuerpo en la danza: los valores de significación y resignificación, la sintaxis corporal y

espacial, y los índices, símbolos e íconos de los códigos kinésico y coréutico.

La dimensión semántica corporal tiene una función interpretativa intratextual, al establecer los valores de significación y sentidos que se atribuyen a los elementos estructurales, a partir de pautas estilísticas, estéticas y semióticas, y como puntos de partida para el establecimiento de relaciones intertextuales.

La relación entre los tres indicadores de la dimensión semántica-corporal está dada en el diálogo intratextual e intertextual que se establece entre los signos kinésicos y coréuticos para el esclarecimiento de la idea, el tema y el argumento de la obra danzaria, en correspondencia con las acciones dramáticas desplegadas para expresarlas.

La relación fundamental entre las dimensiones sintáctica-corporal y semántica-corporal en el análisis del movimiento del cuerpo, se sustenta en la dialéctica el contenido y la forma en la obra danzaria, en tanto el segundo determina a la primera, ya que la forma dimana de los significados y sentidos más o menos convencionales, reflejados en la obra y legitimados en el sistema de la cultura, sea esta hegemónica, periférica o emergente.

La tercera dimensión del análisis del movimiento del cuerpo, la he denominado pragmática-operativa, y apunta hacia estas perspectivas de búsqueda:

Los indicadores de esta dimensión atienden la incidencia del contenido (idea, tema, asunto, argumento, sobre la escritura coreográfica), la capacidad de la escritura coreográfica para expresar y enfatizar las ideas y conceptos, la técnica o estilo danzario, los estilos compositivos,

tendencias al uso, poéticas o escuelas, así como los modelos danzarios hegemónicos, emergentes y periféricos.

Atienden también la síntesis de la interpretación estética y semiótica de las estructuras kinésicas y coréuticas, y la enunciación coherente de los juicios y criterios valorativos del receptor, resultantes del análisis realizado.

La dimensión pragmática-operativa del análisis del movimiento del cuerpo en la danza, tiene una función integradora, pues se sustenta en el presupuesto de que las configuraciones estéticas del cuerpo en la danza, contenidas en las dimensiones sintáctica-corporal y semántica-corporal, están mediadas por lo que es culturalmente aceptado como necesario, bueno, positivo, correcto o bello, por diferentes comunidades de espectadores.

Estas relaciones se sustentan en la contextualización del texto danzario, pero trasciende hacia múltiples diálogos de los códigos kinésico y coréutico con obras danzarias del propio creador o de otros creadores, estilos y escuelas, de la obra con sus programas de mano y los mensajes promocionales, o con obras de otras manifestaciones artísticas, con las tradiciones, costumbres, creencias, valores y otras ideologías, y hasta con la propia historia de la danza, que ofrece géneros, estilos, modelos y tendencias en el desarrollo de la danza.

La cualidad resultante de las relaciones entre las tres dimensiones, es el saber hacer artístico y valorativo, que se expresa en la poiesis discursiva danzaria y su valoración.

Como se ha podido apreciar, la contribución a los estudios teóricos de la danza radica en la argumentación de las relaciones

entre lo sintáctico-corporal, lo semántico-corporal y lo pragmático-operativo desde una perspectiva semioestética, como dimensiones para el análisis del movimiento del cuerpo, considerado eje fundamental del análisis dancístico.

Como aporte práctico dejo plasmado algunos pasos para el análisis del movimiento del cuerpo, que contiene aquellos aspectos a tener en cuenta en el estudio de la obra danzaria, sobre todo los relacionados con la sintaxis corporal en su relación funcional con el espacio y otros códigos, los significados ideológicos del movimiento del cuerpo, y el diálogo de los componentes formales y temáticos de la danza con la cultura, los intereses del investigador, y sus capacidades para abordar la apreciación crítica de las danza.

1. Observar cuáles son las regularidades movimentales al uso en la danza contemporánea -vuelas, caídas, giros, movimientos naturales de locomoción-, con algunas especificidades en cada creación coreográfica.

2. Identificar todas las unidades de significación kinésicas y coréuticas, en sus relaciones sintácticas -del cuerpo con el propio cuerpo, del cuerpo con el espacio y con otros cuerpos.

3. Identificar la estructura corpórea o espacial, e interpretar figuras retóricas, progresiones, estilos, y delimitar, a partir de nuestras competencias y vivencias culturales, cuanto nos evoca el uso de determinado gesto o concepto, actualizar los sentidos semántico-axiológicos contextuales, determinar las isotopías denotadas y connotadas, y las fracturas isotópicas.

El análisis del movimiento del cuerpo en la danza, tal como se fundamenta en la alternativa que aquí se propone, no debe convertirse en la aplicación mecánica de una metodología, puesto que quizá en algún análisis una dimensión sea más evidente que otra.

En resumen, la entrada al campo de un análisis es siempre singular e independiente, aunque sus relaciones se desdibujen. Asimismo, es imposible no aventurarse en una redacción poética, concéntrica, no lineal, en la construcción de un análisis completo, porque el análisis y la proyección gráfica en la que se devuelve siempre será una creación ensayística, especulativa y por lo tanto, básicamente fenomenológica.

El estudio del movimiento del cuerpo se erige como un camino posible y necesario dentro del análisis dancístico, en tanto describe, interpreta y valora críticamente el uso contextualizado de las estructuras signícas visuales y auditivas, creadas a partir del movimiento del cuerpo y la gestualidad en la danza, en relación con los códigos musicales, escenográficos y otros que se superponen en el texto danzario y dialogan con los contextos culturales que condicionan su creación y apreciación.

Esta perspectiva resulta una herramienta necesaria para cualquiera de los modos de acercamiento a la danza, con posibilidades de generalizarse, ampliarse, desde diversas posturas lo suficientemente flexibles y abiertas.

Bibliografía

Acuña, A. (2002). La danza como modelo analítico de interpretación sociocultural. Un estudio de caso. *Gaceta de Antropología*, No. 18, artículo 14. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/7402>

Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bajtín, M. M. (2006). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

Balbuena, B. (25 de marzo al 31 de marzo del 2017). El análisis dancístico: un acercamiento al estudio semiológico y contextual de la danza folklórica cubana (Modelo taxonómico para el registro etnográfico de la danza folclórica cubana). *La Jiribilla digital*, XVI, (820). Recuperado de <http://www.lajiribilla.cu/articulo/el-analisis-dancistico-un-acercamiento-al-estudio-semiologico-y-contextual-de-la-danza-folclorica-cubana>

Barba, E. y Savarese N. (2007b). *El arte secreto del actor*. Diccionario de antropología teatral. La Habana: Ediciones Alarcos.

Barba, E. (1983) *El cuerpo dilatado*. En *El Teatro de Eugenio Barba* (Coord. Lisa Block de Behar) Maldoror. Revista de la ciudad de Montevideo, 22, (pp. 21-35). Montevideo, Uruguay: Qp Comunicaciones S.R.L. Recuperado de <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/22968.pdf>

Barthes, R. (1986). *El placer del texto*. México D.F.: Siglo XXI.

Barthes, R. (1997). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (2009). *Roland Barthes par Roland Barthes*. (Trad. Julieta Sucre). Barcelona: Granica.

Bonilla, N. (2018a). *Elementos a tener en cuenta en el visionaje de un material audiovisual o una pieza de danza*. (Documento digital). Universidad de las Artes, La Habana, Cuba.

Castillo, S. (2001). *La fenomenología y la experiencia corporal, según Husserl Heidegger y Merleau Ponty. Un acercamiento histórico*. (Tesis en opción al título de Doctor en Filosofía) Universidad Rafael Landívar Facultad de Humanidades, Nueva Guatemala de la Asunción. Recuperado de <http://bibliod.url.edu.gt/Tesis/05/02/Castillo-Gallusser-Sabrina/Castillo-Gallusser-Sabrina.pdf>

Chacón, L. (2017). *Teoría de la Danza ¿para qué?* En CNAE. 2017 Gran Teatro de la Habana. Suplemento de entretelones ISSN 1813-6133.

Chacón, L. (2018). *El análisis del cuerpo en movimiento como alternativa otra para la investigación en danza*. Ponencia presentada al X Coloquio Internacional de Arte y Cultura. BUAP (México)-Instituto de Filosofía (La Habana)

Chacón, L. (25 al 31 de marzo de 2017). *El bailarín desde el cuerpo pensante*. *La Jiribilla Digital*, XVI, (820). Recuperado de <http://www.lajiribilla.cu/articulo/el-bailarin-desde-el-cuerpo-pensante>

Danto, A. C. (2003). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. (Trad. Elena Neerman) Barcelona: Paidós.

Durán, I. (1987). La obra coreográfica. Guía de análisis. Boletín CID-DANZA (15), México.

Eco, U. (1990). Semiótica y Filosofía del Lenguaje. Barcelona: Editorial Lumen S. A.

Eco, U. (2000). Tratado de Semiótica General. (5ta ed.) Barcelona: Editorial Lumen.

Fabbri, P. (1988). El giro semiótico. Barcelona: Gedisa.

Gayón I, J. A. (2018) La coreología activa aplicada a la escena. Manual de análisis activo del movimiento Laban y entrenamiento artístico en eukinética y coréutica, método Laban-Decroux. Méjico: Aguascaliente.

Gigena, M. (2009). Danza, lenguaje y texto. Algunas perspectivas. (Versión mecanografiada) Material de cátedra Teoría General de la Danza. Buenos Aires: IUNA-UBA.

Guerra, R. (1987) Guía de cuestiones para el análisis de una obra coreográfica. (Material inédito). Instituto Superior de Arte, Cuba.

Guerra, R. (enero-junio, 1996) Hacia una teoría danzaria. En Toda la danza. La danza toda. Tabloide del Centro de Desarrollo de la Danza. 1(1). pp. 2-8.

Guerra, R. (1999). Coordenadas danzarias. La Habana: Unión.

Guerra, R. (2013). Develando la danza. La Habana: Ediciones ICAIC.

Kowzan, T. (1988). El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo. En Magaly Muguercia (Comp.). Semiología y teatro (pp. 10-43). Ciudad de La Habana: Editorial Pueblo y Educación.

Kristeva, J. (1981). Semiótica 1. Madrid: Editorial Fundamentos.

KRISTEVA, J. (2011). Semiótica General. Recuperado de <http://unlfhucsemiotica.blogspot.com/2011/03/julia-kristeva.html>

Laban, R. (1987a). Danza educativa moderna. La Habana: Ediciones Revolucionarias.

Laban, R. (1987b). El dominio del movimiento. España: Fundamentos.

Laban, R. (1992). Apuntes de esfuerzo y forma. (Trad. Silvana Cardell). Buenos Aires: Paidós.

Langer, S. K. (1966). Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

Lotman, I. M. Y Piatigorski, A. M. (1998). El texto y la función. En Iuri M. Lotman, La semiosfera II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio (Selección y trad. Desiderio Navarro). 116-124. Madrid: Ediciones Cátedra y Universidad de Valencia: Frenesís Cátedra.

Mandoki, K. (2006) Estética cotidiana y juegos de la cultura. México : Prosaica II. Siglo XXI Editores.

Merleau-Ponty, M. (1993). Fenomenología de la percepción. Buenos Aires: Planeta.

Merleau-Ponty, M. (2003) El mundo de la percepción. Siete conferencias (Trad. Goldstein, V.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Pavis, P. (1994). El teatro y su recepción. La Habana: Colección Criterios.

Pavis, P. (2000). El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine. Barcelona: Paidós.

Ranciere, J. (2002). La división de lo sensible. Estética y política. Salamanca: Consorcio de Salamanca.

Sánchez, J. A. (1999c). Pensando con el cuerpo. En Desviaciones (2ª Ed.). (pp. 13-28) Madrid: Cuenca, 13-28. Recuperado de

http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/83/Leer%20texto%20Pensando%20con%20el%20cuerpo.pdf

Sánchez, J. A. y Pérez R., V. (2010). La investigación en artes escénicas. Revista de estudios de danza. Monográfico: Práctica e investigación. 13, 5 - 15. España: Cairon.

Saussure, F. de (1982). Curso de lingüística general. (Trad. Mauro Armiño). México: Nueva Editorial.

Tambutti, S. (2004). El cuerpo como medida de todas las cosas. Teatro al Sur, 26, 6-10. Buenos Aires: Artes del Sur.

Válery, P. (1957). Filosofía de la danza. (Trad. Kena Bastien Van Der Meer) París: Éditions Gallimard Bibliothèque NRF de la Pléiade.

Verón, E. (1988). Cuerpo significativo (Comp. Rodríguez Illera, J. L.). En Educación y comunicación (pp. 41-61). Barcelona: Paidós.

EDUCAR SIN MÁSCARAS

AUTORA: ALINA SÁNCHEZ

1 INTRODUCCIÓN:

Hace unos meses, la publicación de una foto antigua del primer ministro canadiense Justin Trudeau disfrazado de Aladino, con la cara pintada de negro, dio origen a una encendida polémica que dañó seriamente su imagen pública.

En algunos sectores mediáticos europeos no resultó muy comprensible la airada reacción de la opinión pública angloparlante ante un comportamiento considerado como indicativo de racismo.

Consciente de las implicaciones de su mensaje, especialmente para las comunidades afroamericanas, afro-canadienses y afro-caribeñas; el señor Trudeau no sólo se disculpó, sino que añadió unas sinceras explicaciones a sus disculpas, por haber usado un estereotipo etiquetado como racista en un disfraz.

Y es que la presencia de una máscara Blackface en nuestros días discurre en paralelo al resurgir de comportamientos racistas que se multiplican en pleno siglo XXI y que se extienden al ámbito de la cultura, los deportes, las relaciones sociales e institucionales e incluso al campo de las artes escénicas, como lógico reflejo de la interacción humana.

Nuestra conferencia pretende rastrear desde sus orígenes la aparición de esta máscara BLACKFACE como portadora de un discurso

ideológico que las instituciones educativas en general y las pertenecientes a nuestro campo específico, las instituciones dedicadas a la enseñanza de especialidades artísticas, tienen el deber de explicar y erradicar en el proceso de formación de las nuevas generaciones.

Al abordar la aproximación a este encuentro, pensé que sería interesante proponerles un viaje en el tiempo contando con la ayuda de la historia y más específicamente con la ayuda de la historia del teatro y de la historia de la lengua. Vamos a navegar guiados por conocimientos que son el día a día de la gente de teatro, que son dominados sin duda por todos los presentes, pero que necesité revivir para analizarlos en perspectiva.

Muchos destacados especialistas, Cecil Maurice Bowra, Françoise Frontisi-Ducroux y Belén Altuna entre otros, nos han señalado las características relevantes de las máscaras. Coincidiendo con sus criterios, podemos concebir la máscara como una oposición de contrarios: Máscara como lo opuesto al rostro. Lo ficticio como opuesto a lo real. El portador asume otra personalidad, otra entidad que lo dota de poder. Desde la antigüedad se perfilan funciones esenciales de las máscaras como instrumentos de transformación.

2 MÁSCARAS EN LA ANTIGÜEDAD

Las máscaras aparecen en todas las culturas primitivas asociadas a los cultos funerarios, a las prácticas rituales, a las guerras y a los

festejos. Entre sus usos principales podemos mencionar:

El ceremonial o ritual: Para invocar, alabar o pedir protección a los dioses.

El práctico: Para amedrentar al enemigo o protegerse de él

La ocultación: Cuando queremos esconder nuestra propia identidad.

El divertimento, el festejo, que puede incluir la burla.

Estas funciones frecuentemente se superponen o se mezclan creando múltiples valores: Ritual/protección, Burla/ocultación/divertimiento entre otros. En la actualidad encontramos las máscaras de los superhéroes o de reivindicadores que heredan muchas de estas características y funciones.

3 ORIGEN DEL TEATRO Y TESPIS EL HYPOCHRITES. TEATRO GRIEGO: TALÍA, MELPÓMENE, DIONISOS

Cuando pensamos en divertimento aparecen en nuestra mente dos imágenes: las dos máscaras representativas del teatro griego y el romano; los símbolos de la tragedia y la comedia. Estas diosas pertenecen al grupo de las nueve musas griegas, inspiradoras en el hombre de las artes y del conocimiento. Talía es la musa de la comedia y Melpómene, musa de la tragedia. Funcionan como síntesis de la vida misma, de la risa y del llanto.

El surgimiento del teatro está ligado a lo ritual, porque surge a partir del culto al dios Dionisos, dios del vino, asociado a las cosechas. Los romanos, que asumen las divinidades griegas cambiándoles los nombres, identifican a Dionisos como Baco. Ese nombre inmediatamente nos llevará al origen de la palabra BACANAL, que define el carácter de las fiestas dionisiacas, centradas en la embriaguez, el exceso, el placer,

inspiradoras de grandes obras pictóricas, como estos cuadros de Velázquez, Michaelina Wautier, de Tiziano. Sin embargo, las fiestas dionisiacas se iniciaban con un ritual muy respetuoso.

A Dionisos se le honraba entonando himnos en las festividades que se celebraban en época de cosecha, los ditirambos, que eran cantados por un coro de hombres. Se supone que durante los equinoccios y solsticios se realizaban sacrificios para asegurar buenas cosechas y de ahí surge la palabra tragedia, que viene a significar canto del macho cabrío, bien por el sacrificio del animal o por los sonidos emitidos en el rito.

4 TESPIS. MÁSCARAS. HYPOCHRITES

A uno de esos cantores ceremoniales griegos, se le ocurrió, introducir un cambio: empleó una máscara para caracterizar a un personaje del poema, que dialogaba con el coro. Este cantor se llamaba Tespis y cuenta la leyenda que recorría toda Grecia con su carreta y sus máscaras. Unido al nombre de Tespis van dos palabras griegas que en su origen tenían un significado diferente al de nuestros días: Una de ellas es HYPOCHRITES O HYPOCHRITOS (que originalmente quería decir simplemente el ACTOR). Esta palabra pasó del griego al latín y de ahí a otras lenguas europeas donde se transformó en la palabra HIPÓCRITA, refiriéndose a alguien que finge detrás de una máscara. Oposición rostro/máscara. La segunda palabra designaba el éxtasis que inspiraba en el humano el hecho de sentirse cercano a los dioses, invadido por los dioses, cuando estaba actuando: esta palabra es ENTUSIASMO. El uso de la máscara no sólo posibilitaba una caracterización, sino que ayudaba a que el actor pudiera proyectar mejor su voz y se sintiera lleno de entusiasmo. Desde luego, este entusiasmo estaba vinculado a un sentimiento de poder,

que puede tergiversarse y transformarse en negativo.

Los mensajes transmitidos en las tragedias y las comedias tenían una intención formativa, civilizadora (por supuesto, dentro de la escala de valores reinantes en aquel sistema social). Querían despertar el temor y la compasión. Decía Aristóteles que contemplando el sufrimiento del héroe trágico se llegaba a una CATARSIS, a una purificación, que contribuiría a evitar el error. La comedia, a su vez nos ayudaría a reconocer nuestros propios defectos y los de nuestros semejantes y burlarnos de ellos. Tragedia y comedia formaban parte de un DISCURSO IDEOLÓGICO QUE TRANSMITÍA LOS VALORES Y CREENCIAS DE ESAS CIVILIZACIONES. Cuando me refiero a Discurso, debo aclararles que no uso la palabra en el sentido de oratoria, sino con su sentido de la transmisión de valores y conceptos que se instauran en la sociedad.

5 TEATRO MEDIEVAL Y RENACENTISTA

Subrayemos esta función del teatro como DISCURSO IDEOLÓGICO. En la Edad Media el teatro como había sido concebido siglos antes, desapareció, para dar paso a las representaciones en las iglesias de los Misterios, escenas bíblicas y las Moralidades, en donde actuaban personajes abstractos: la Virtud, el Vicio, la Fortuna, la Muerte, con sus respectivas máscaras. Del interior de las iglesias salieron al exterior para poder admitir al numeroso público asistente y evitar también textos fuera de tono.

Ya en el Renacimiento surge en Italia la Commedia dell'Arte. En ella se constata el ascenso de la burguesía como clase. El tema amoroso, los enredos, la picaresca se refleja en los argumentos. Cada personaje representaba a un sector de la sociedad y mostraba comportamientos arquetípicos. Se

hacía uso de máscaras: la coqueta Colombina junto al hermoso Arlequín, el engañado Pantalone y el prepotente Doctor, entre otros.

Es en Venecia donde las máscaras que habitualmente usaban estos actores de la Commedia dell'Arte, alcanzarían la mayor belleza.

6 VENECIA, SHAKESPEARE, OTELO

El Carnaval de Venecia data de la Baja Edad Media. Surge aproximadamente en el año 1296, cuando un asesor del Dux recomendó que en ciertas fechas, la nobleza se disfrazara para mezclarse con el pueblo y conocerlo mejor, llevando máscaras para no ser identificados. La tradición del Carnaval se mantuvo hasta que en 1797 Napoleón la prohibiera por temor a las conspiraciones. Esa prohibición fue levantada un siglo después.

Es precisamente en esa ciudad donde se desarrolla la primera parte de una de las más famosas tragedias de Shakespeare: OTELO. Como muchas de las obras de Shakespeare, el argumento no es original. Está basada en una obra, escrita en 1565 por Giovanni Battista Giraldi, apodado "Cintio", titulada UN CAPITÁN MORO.

Shakespeare la rebautizó como OTELO, EL MORO DE VENECIA.

7 OTELO, MÁSCARA NEGRA

Como sabéis el tema principal en Oteló es el de los celos enfermizos que conducen a la violencia, lo que hoy calificaríamos como violencia de género. Adelantado como era a su tiempo, Shakespeare introduce, además, temas paralelos como la insidia, la calumnia, la envidia, todo esto representado por el personaje instigador, Yago. Y por supuesto el tema de la raza, el miedo y rechazo al otro, al diferente.



prosperaba un teatro de inspiración europea y se representaban obras originales, principalmente, tragedias y comedias de Shakespeare. Los grandes personajes trágicos también eran parodiados en representaciones satíricas de corta duración. Uno de los más parodiados era Oteló.

Los personajes negros también aparecían en pequeños roles de sirvientes domésticos, o esclavos agrícolas, que reflejaban así la realidad social de esa Norteamérica. Poco más de medio siglo después de la Declaración de Independencia, hacia 1830, aparece una versión norteamericana y negativa de Tespis. ¿Por qué esta comparación? A Tespis se le considera un creador positivo, prácticamente inventor de un género, basado en principios morales y lleno de entusiasmo. Sin embargo un actor iba a crear una máscara portadora de un entusiasmo básicamente racista.

9 DADDY RICE/JUMP JIM CRÓ (Crow)

Este actor se llamaba Thomas Dartmouth Rice. Le apodaban "Daddy"/"Papaíto" Rice. Inventó un personaje copiando la forma de andar de un esclavo con problemas de movilidad, le añadió un bailecito y una canción y surgió JUMP JIM CROW. Algo así como SALTA, JAIMITO EL CUERVO. He aquí la máscara racista de 1830 cuyo significado nos interesaba entender desde el principio.

La canción y el bailecito, que ahora nos pueden parecer sosos, lograron tal popularidad, que el Boston Post llegaría a escribir años más tarde "Los dos personajes más populares del mundo hoy por hoy son la Reina Victoria y JIM CROW".

Para caracterizar a su personaje, Daddy Rice se pintó la cara con corcho quemado, exageró sus rasgos dibujando una boca enorme, se vistió con una ropa harapienta que años atrás había sido elegante y se colocó unos guantes

¿Qué papel juega Oteló dentro nuestra temática de las máscaras? Por primera vez un actor trágico se transforma, pintando su piel DE NEGRO, adoptando otra fisionomía, maquillándose como un hombre de otra raza. No se trata de un personaje secundario, sino del protagonista de una tragedia, que, siguiendo la tradición clásica, es portador de una enseñanza moral.

8 EL TEATRO NORTEAMERICANO Y LA APARICIÓN DE LA MÁSCARA BLACKFACE

A fines del siglo XVIII en las florecientes colonias norteamericanas, ahora constituidas en Estados Unidos de América,

y un sombrero.

Había nacido el BLACKFACE-EL CARA NEGRA, base de la forma teatral más gustada en todo el siglo 19 en Norteamérica y la más representativa de un DISCURSO IDEOLÓGICO basado en la voluntad de transmitir la inferioridad de una raza. Este discurso se iba a mantener en el siglo XX en el cine, la radio, la publicidad y hasta en los dibujos animados.

11 BLACKFACE y LA TAXONOMÍA DEL COLOR

Hacia 1843 surgen los Minstrel Shows con los Virginia Minstrels de Dan Emmet, basados en personajes BLACKFACE/LOS CARAS-NEGRAS, y generalmente con música de Stephen Foster o James Bland.

Este espectáculo se componía de varios cuadros que incluían bailes, un “stump-speech” o monólogo cantinflesco de inglés mal hablado –que provocaba la carcajada del público- y una escena melancólica de plantación con canciones que alababan la vida sureña.

Cuatro ejes principales estructuraban el mensaje:

- 1) El negro era cognitivamente inferior: Tenía limitada capacidad intelectual.
- 2) Su físico era “a priori” susceptible de provocar la burla.
- 3) Había una clasificación por grado de COLOR. El FACTOR COLOR otorgaba importancia a la mayor o menor cantidad de sangre blanca o negra del individuo. Esto fue fundamental en las llamadas LEYES DE UNA GOTTA. Si tenías solo una gota de sangre negra, eras clasificado como negro.
- 4) El cuarto eje tenía que ver con el trabajo: El negro pertenecía a una raza

creada para servir a la raza blanca.

Después del personaje DE JIM CRO, aparecieron otros como

- EL ZIP COON, un charlatán y jactancioso negro urbano,
- La WENCH mulata coqueta de dudosa MORALIDAD
- Los PICANNINY O NEGRITOS PEQUEÑOS, (lento) siempre metiéndose en problemas, zarrapastrosos y con un melón en la boca, y finalmente,
- LA MAMMY DE SEÑORITA ESCARLATA, la esclava doméstica por excelencia, mediadora entre los blancos y los de su raza.

12 SPIRITUALS FERROCARRIL SUBTERRÁNEO. CANCIONES

Aparentemente esta caracterización del negro esclavo llevada a los escenarios, podría considerarse una diversión ingenua, un tipo de sátira más. Pero es importante valorar el CONTEXTO en el que surge. Surge -nada más y nada menos- que

en medio de un fuerte auge del movimiento Abolicionista de la población blanca y pudiente norteamericana. ¿Influían los motivos económicos? Si. El sur era rural y el Norte industrial y comerciante. Pero los motivos éticos eran relevantes para los abolicionistas.

El sector de la población blanca creyente en los principios de su constitución, luchaba por erradicar la Esclavitud como sistema. Emprendía acciones legales contra los abusos. Se organizaba en asociaciones y realizaba convenciones y mítines.

En esas reuniones los abolicionistas invitaban a oradores negros y se cantaba a favor de la igualdad y del trato humanitario para la población afroamericana esclavizada. Se interpretaban melodías muy conocidas, como la canción irlandesa Auld Lang Syne, pero cambiándoles la letra, dotándolas de un contenido abolicionista:

En el lado contrario, el humor inferiorizante del teatro Blackface, formaba parte de un enfrentamiento, de un DISCURSO

IDEOLÓGICO DE LOS PRO-ESCLAVISTAS CONTRA LOS ABOLICIONISTAS.

13 UNDERGROUND RAILROAD & CODED SONGS

Mientras tanto, en las iglesias de los afroamericanos se entonaban canciones espirituales. Desde principios de la esclavitud la iglesia había sido un refugio para los afroamericanos, bajo la supervisión de pastores blancos. Con el tiempo se ordenaron pastores negros y la parroquia era enteramente afroamericana.

Los textos bíblicos que alababan al señor en esas iglesias y que cantaban los negros libres en el norte y los esclavos en el sur, estaban llenos de un sistema de CÓDIGOS OCULTOS que daban información sobre rutas de escape hacia las tierras libres del norte.

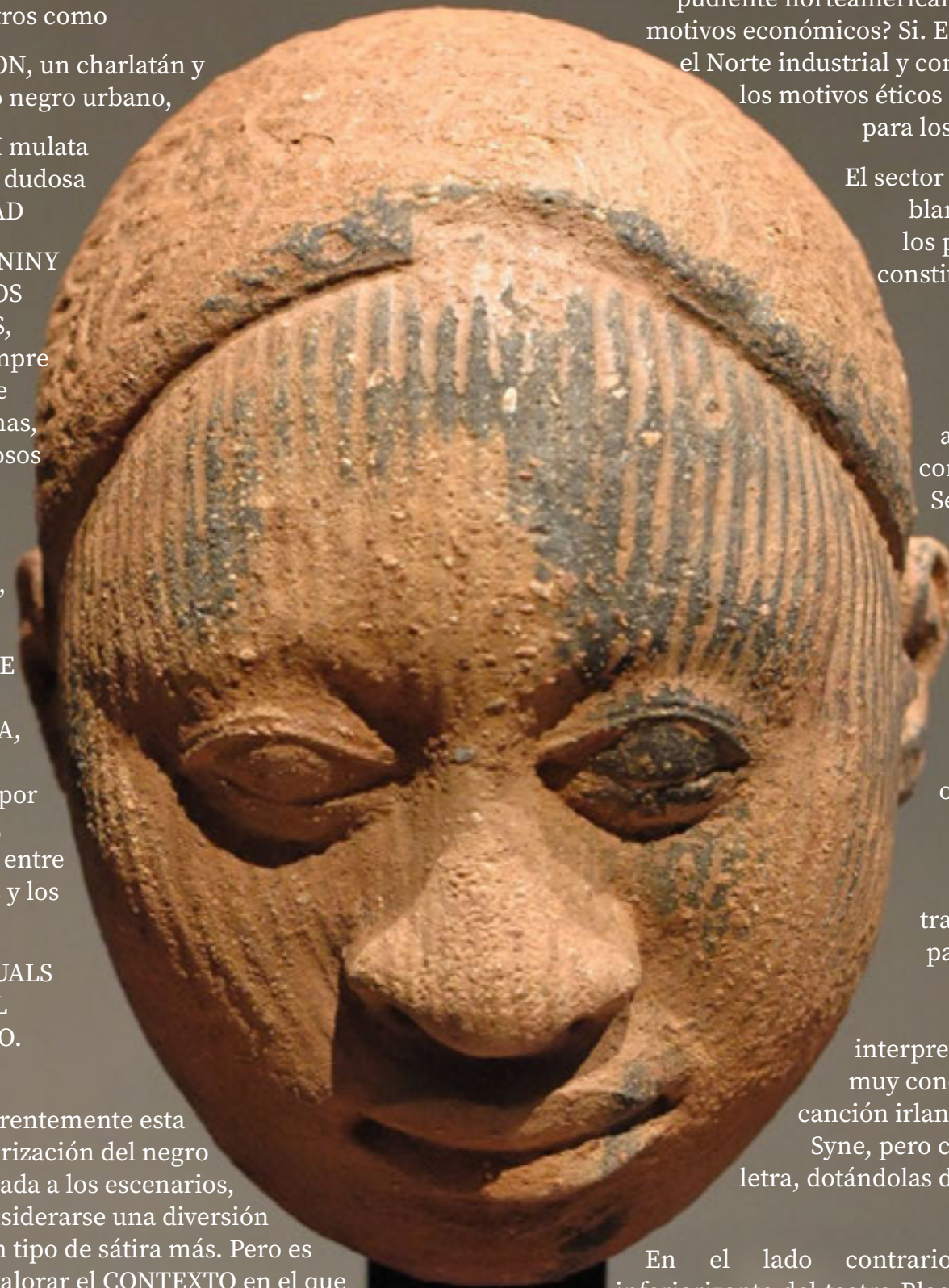
El Río Jordan simbolizaba el Mississippi o el Ohio. La palabra Home o La tierra prometida de Canaan, simbolizaban los territorios del norte o de Canadá.

Los colaboradores abolicionistas blancos que ayudaban a huir a los esclavos eran los Angeles, los ángeles QUE VENÍAN A BUSCARLOS POR EL RÍO.

Se les aconsejaba seguir la estrella polar e ir caminando dentro del agua, para que los perros no siguieran su rastro.

Los esclavos huían por las rutas de lo que se llamó el Ferrocarril Subterráneo (Underground Railroad). Allí les ayudaban “Los Santos colaboradores que VENDRÍAN MARCHANDO”

Harriet Tubman era una antigua esclava que había escapado al norte y ahora ayudaba a huir a sus congéneres. La llamaban la Moisés de su pueblo, estableciendo un símil entre la historia bíblica del pueblo hebreo; y los



esclavos huidos a los que Harriet ayudaba a escapar:

14 HARRIET TUBMAN, BEECHER STOWE, F. DOUGLAS

A los Abolicionistas se unieron antiguos esclavos como Friedrich Douglas, convertido en un escritor y periodista famoso. Apareció una narrativa interesantísima de antiguos esclavos, que conmovió las conciencias de los norteamericanos de entonces. También escritores abolicionistas blancos. Entre ellos una mujer especial Harriet Beecher Stowe que escribió una obra valiente y conmovedora: LA CABAÑA DEL TÍO TOM.

La confrontación entre Abolicionistas y Pro-esclavistas desembocó en 1861 en la Guerra Civil Norteamericana, que duró cuatro años. Una anécdota apócrifa cuenta que Lincoln le preguntó a Harriet Beecher Stowe: ¿Conque es usted es la pequeña dama que ha iniciado esta gran guerra!

Como dato curioso, añadiremos los Demócratas de entonces eran representantes del Sur esclavista. Los republicanos, abolicionistas del norte. Aunque en ambas filas se podían encontrar excepciones ideológicas.

15 LINCOLN

El aporte histórico de Abraham Lincoln a la causa del humanismo fue indiscutible. En 1865 un Sur derrotado se rindió a las tropas del Norte. Cinco días después de finalizada la guerra asesinaron a Lincoln. Se abre un período Constitucional importante donde se aprueban las enmiendas 13, 14 y 15, mediante las cuales no sólo se abolía la esclavitud, sino que se establecía el derecho de nacionalidad e IGUAL PROTECCIÓN DE LA LEY para todos los norteamericanos independientemente de su raza, género o condición. El período que siguió después de

la guerra se llamó RECONSTRUCCIÓN y se proponía restaurar los lazos entre las partes enfrentadas y solucionar la integración de los afroamericanos a la sociedad.

16 KKK

Pero hacia fines de siglo los buenos propósitos de la Reconstrucción se frustraron. Las organizaciones supremacistas blancas resurgieron con más fuerza. El Ku Klux Klan es la más representativa de éstas y se identifica con una peligrosa máscara que adquiere aún más relevancia en la película El Surgimiento de una Nación, de Griffith.

17 RAGTIME, BLUES, JAZZ

Mientras tanto, ¿Qué pasaba con las máscaras con los CARASNEGRAS? Los Minstrel Shows fueron tan famosos que incluso se formaron agrupaciones de Minstrels integradas por artistas negros, que tenían obligación de pintarse de negro para actuar. No obstante, esto permitió que muchos talentos negros pudieran trabajar. En los Minstrels de Negros incluso actuaban cantantes de ópera negros, que no podían actuar en teatros de ópera limitados a los blancos. Poco a poco, los Minstrels fueron decayendo en el gusto del público y triunfó el vodevil. Hacia fines del siglo 19 y primeros años del siglo 20 la música afroamericana llenaba cafés y lugares de esparcimiento con los sonidos del ragtime, el blues y el jazz. Y la música seguía sonando en las iglesias afroamericanas.

18 EL NUEVO NEGRO Y LAS LEYES JIM CROW

En el barrio neoyorquino de Harlem apareció unacorrientellamadaelNuevoNegro, theNew Negro, integrada por intelectuales y artistas de gran relevancia que producía obras de gran valor. La música negra sonaba en Cafés como el Café Society, para un público multi-racial y el Cotton Club con artistas negros, pero que

actuaban para un público exclusivamente blanco. Imperaba la doctrina SEPARATED BUT EQUALS, SEPARADOS PERO IGUALES, debido a una decisión del tribunal supremo en el caso PLESSY CONTRA FERGUSON que concedía a los estados el derecho a segregar el transporte y las instalaciones públicas. Las leyes segregacionistas recibieron el nombre de nuestro conocido personaje enmascarado con su cara-negra. Nuestra máscara de 1830: Las JIM CROW LAWS, LEYES JIM CROW. Se alzaron contra esas leyes racistas numerosas personalidades blancas y negras, como WEB DUBOIS y el juez del tribunal supremo JOHN MARSHALL HARLAN. Se crearon instituciones como la ASOCIACIÓN NACIONAL PARA EL AVANCE DE LA GENTE DE COLOR.

Se daba la paradoja de que el público blanco, acostumbrado a ver artistas negros en escena, e incluso a aplaudirlos, no quisiera permitir su presencia en instalaciones segregadas, como hoteles y cafeterías o en el transporte. Las figuras surgidas de los Caranegras, seguían perpetuando imágenes de inferioridad racial en los dibujos animados, en las películas, la radio y el teatro musical. En los años 50, Nat King Cole, por ejemplo, actuaba en un famoso hotel de Las Vegas, pero no podía sentarse en el lobby.

19 BROWN VS BOARD OF EDUCATION

El movimiento por los derechos civiles tomó las calles, con sentadas y protestas. Desde el punto de vista legal fue la batalla por la Educación la que hizo poner un punto final a las LEYES JIM CROW. Linda Brown, una niña negra quiso matricularse en una escuela segregada, junto con otros niños también afroamericanos. Al negársele la asistencia a ese colegio para niños blancos, denunció al estado en lo que se conoce como el caso BROWN CONTRA EL BURÓ DE EDUCACIÓN

DE TOPEKA, en el estado de Kansas. El Tribunal Supremo de los Estados Unidos dictó en 1954 la resolución en estos términos.

“Nosotros consideramos que, en el Olimpo de la educación pública, la doctrina de separados pero iguales no tiene lugar. Las instalaciones educacionales separadas son inherentemente desiguales.”

“Porlotanto,sostenemosquelosdemandantes están por razón de la segregación privados de la igual protección de la ley garantizada por la enmienda XIV.”

20 ASESINATOS POLÍTICOS

Los hechos ocurridos durante los años 60, que incluyeron los asesinatos de líderes negros como Martin Luther King, Malcom X y dirigentes políticos como el presidente John F. Kennedy y el fiscal general Robert Kennedy, son bien conocidos de todos. Se puede incluso establecer un paralelo con los asesinatos de Lincoln y de otros dos presidentes norteamericanos: James A. Garfield y William McKinley. Durante todos esos años, en la sociedad norteamericana se mantuvieron expresiones del discurso racista en todos los medios con mensajes que calaban en el imaginario colectivo y que desgraciadamente, están regresando en la actualidad.

21 EL DISCURSO RACISTA Y LAS MÁSCARAS

El discurso racista heredado fomenta la violencia. Genera no sólo inquietud y disturbios sociales, sino que los proroga en el tiempo con una preocupante recurrencia de la maldad y la ignorancia.

Para todos los ciudadanos de a pie, independientemente de cuáles sean sus convicciones, es importante reflexionar sobre lo que ocultamos detrás de nuestras

máscaras individuales. Pensar en las máscaras es un recurso para meditar sobre lo que hemos heredado de los discursos ideológicos de cualquier tipo. Es reflexionar sobre lo que nos clasifica como usuarios de máscaras y no como dueños de nuestros rostros, los que nos alinea como ficción y no como seres reales.

Racismo es una palabra incómoda. No la aceptamos fácilmente.

- ¿Somos herederos de un racismo subyacente, de una homofobia o de una violencia de género que enmascaramos detrás de unas caretas de poder, de control, de ritual, de ocultamiento?
- ¿Sabemos reconocer cuando estamos actuando detrás de una máscara desde las instituciones, los despachos, las aulas, en el transporte público o en los lugares de diversión?
- Y lo que es más importante, ¿podremos educar a nuestros hijos de manera que puedan mantener la pureza de su rostro infantil?
- En sus tiernas edades no ven en otros niños ni razas ni nacionalidades, sino rostros de otros niños como ellos que sólo se disfrazan para jugar y ser felices.
- Esos rostros sin máscaras son los que pueden enseñarnos a cambiar y de ellos debemos aprender.

BIBLIOGRAFÍA

Alba, L. (2009). *Perspectives on Discourse Analysis: Theory and Practice*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Arroyo, M^aL, de Mingo, N., Muñoz, P., Piqueras, M.R., Sagredo, A.; and Sánchez, M.E. (2011). *Voices of American Women (Translation) Americanas con voz propia*. Málaga: Sepha.

Bean, A., Hatch, J. V., & McNamara, B. (1996): *Inside the minstrel mask: Readings in nineteenth-century*

blackface minstrelsy. Hanover, NH: Wesleyan University Press.

Bowra, CM. (2008). *Introducción a la Literatura Griega*. Madrid: Editorial Gredos.

Dailey, J. (2008): *The Age of Jim Crow*. Skokie, Illinois: Norton Documents Reader.

Fredrickson, G.M. (2002) *Racism: A Short History*. Princeton, N.J. Princeton University Press.

Riquer, M., Valverde, J.M^a. (1999): *Historia de la Literatura Universal*. Barcelona: Editorial Planeta..

Sagredo, A., Arroyo, M^a Luz. (2007): *History and Culture of The United States*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Toll, R. C. (1974) *Blacking up: the minstrel show in nineteenth century America*. New York: Oxford University Press.

Wallace-Sanders, K. (2008). *Mammy: A Century of Race, Gender, and Southern Memory*. Michigan: University of Michigan Press.

Weinstein, C. (2004) *The Cambridge Companion to Harriet Beecher Stowe*. Cambridge: Cambridge University Press

• RECURSOS ELECTRÓNICOS

<http://www.blackpast.org/perspectives/black-composers-and-musicians-classical-music-history>

<http://www.humanitiestexas.org/news/articles/harlem-renaissance-what-was-it-and-why-does-it-matter> Wintz, Cary D. (2015): *The Harlem Renaissance. What Was It And Why Does It Matters?* Humanities,Texas. Retrieved on Dec.2017

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/36475/38396>: Altuna, B. (2009): *El individuo y sus máscaras*. Revista Ideas Valores, Volumen 58, Número 140, p. 33-52, 2009.

<https://www.nytimes.com/2006/07/16/books/review/16light.html> : *Behind the Makeup*. Review by Alan Light, (July 16, 2006)



PSICOLOGÍA Y ARTE TERAPIA ESCÉNICA

Autor: Prof. Dr. Amador Cernuda Lago.
Instituto Universitario de la Danza "Alicia Alonso"
Universidad Rey Juan Carlos
Presidente "International Scenic Art Therapy
Association"
Colegiado 5158 M (Acreditado EuroPsy)

Introducción

Las industrias culturales y creativas representan el 3% del PIB mundial, suman más puestos de trabajo que las industrias automovilísticas de Europa, Japón y Estados Unidos juntas y generan 2.250 millones de dólares anuales, dan dinero y empleo a los países, concretamente a 29,5 millones de personas, según los análisis de la firma mundial de Auditoría Ernst & Young, la Unesco y la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC). Europa representa el 25% de los empleos y el 32% de los ingresos estimándose como el segundo mercado y el número uno en publicidad. Jarre, Embajador de Buena Voluntad de la Unesco, insiste en que hay que determinar políticas que respalden los derechos y cuidados de los artistas, ya que contribuyen significativamente a la economía mundial.

Las artes suponen el 3,5% del PIB español y 7,1 millones de empleos en la UE, “más que la automoción, la siderurgia o las telecomunicaciones”; sin embargo, hay muy pocos profesionales de la psicología introducidos en este ámbito, que es un nicho de empleabilidad destacable. Cuando conformamos la Cátedra Alicia Alonso en la UCM y el Instituto Universitario Danza Alicia Alonso en la URJC comenzamos a desarrollar investigación destinada a desarrollar la Psicología Escénica inexistente en nuestro país hace tres décadas, para ello, tuvimos que trasladar los métodos de la Psicología del Deporte y del Alto Rendimiento al ámbito del Arte.

Tal como nos pidió explícitamente Alicia Alonso que, sin duda, es un área con una gran necesidad de la Psicología y del psicólogo. Hemos desarrollado varios programas de intervención para el alto rendimiento artístico y para la prevención de problemáticas de la vida artística. Otra gran área de investigación desarrollada en nuestro Instituto, siguiendo los métodos pioneros de Cuba y Alicia Alonso, ha sido la comprobación de la validez de las aplicaciones clínicas de las artes escénicas en diferentes colectivos, que empezamos a



FOTO: LEVENT KARATAS

desarrollar en la década de los 80 del pasado siglo, pocos años después de que la Unesco reconociera oficialmente las aportaciones del Psicoballet cubano al mundo sanitario clínico y a la diversidad funcional desde el ámbito de las artes como primera Arteterapia reconocida oficialmente tras analizar un dossier de 29000 casos tratados con éxito. El Psicoballet desarrollado por Alicia Alonso, directora del Ballet Nacional de Cuba, La Maître Laura Alonso, quien participa en el proyecto, el Dr. Eduardo Bernabé Ordaz, director del Hospital psiquiátrico de la Habana y la prestigiosa psicóloga cubana Georgina Fariñas, formalizaron su creación tras experiencias iniciadas años anteriores, en 1973, y fue reconocido internacionalmente por la Unesco en 1984.

Objetivo

En la presente ponencia se sintetizan diferentes investigaciones empíricas realizadas con metodología experimental que aportan datos relevantes para el desarrollo del conocimiento en esta área y que son de gran utilidad en el mundo de las Artes Escénicas, como ha sido demostrado en estos últimos años y corroborado por un buen número de tesis doctorales innovadoras.

Método

En la presente comunicación se plantean los resultados de varios estudios con metodología experimental realizados: 1) sobre artistas escénicos retirados, 711 (bailarines, músicos, cantantes, actores, ...) a los que se ha realizado una entrevista clínica y pasado un cuestionario para detectar necesidades, problemas y estudiar los procesos de adaptación a la vida fuera del escenario; 2) sobre 300 bailarines de

alto rendimiento en activo para determinar los perfiles que permiten generar sistemas de detección de talentos. 3) Se presentan los datos que evalúan la validez de las aplicaciones clínicas de las artes escénicas en diferentes colectivos con psicopatologías, necesidades especiales y problemas crónicos de salud, relacionando los resultados con las conclusiones de los informes Cochrane y las guías NICE existentes.

Resultados

- 1) Un 67 % de la muestra analizada refiere haber tenido problemas emocionales de diferente índole: problemas de autoestima, problemas alimentarios y de la imagen corporal, dificultades con el alcohol y algunas drogas, síntomas depresivos, trastornos del sueño, problemas de relación, problemas de pareja, fobia a volver al teatro, aislamiento, falta de sentido, crisis de identidad, ansiedad. Para muchos la presión social y económica que sufren en la actualidad les ensombrece sus recuerdos. Un 93% han afirmado que habría sido muy importante para ellos que hubiese existido algún proceso preparatorio para su jubilación y que la presencia de un psicólogo en su período de formación y su etapa de desarrollo profesional para potenciar sus competencias y prevenir los problemas de su retirada.
- 2) Se han podido determinar factores relacionados con el perfil de alto rendimiento artístico que permiten predecir las posibilidades de éxito profesional igual que ocurre con los deportistas de alto rendimiento.
- 3) Se han podido constatar áreas de intervención clínica con las artes escénicas con evidencia empírica para determinados problemas psiquiátricos, neurológicos y psicológicos.

Las artes escénicas en programas clínicos de salud para la recuperación de enfermedades y mejora de la calidad de vida. Síntesis histórica de la investigación y adaptaciones clínicas realizadas por el Instituto Universitario de Danza de la Universidad Rey Juan Carlos (1988-2019)

Los trabajos pioneros en esta línea de intervención e investigación surgieron en Cuba, en la década de 1970. El fallecido Dr. Eduardo B. Ordaz, director del Hospital Psiquiátrico de la Habana, la histórica y mítica Prima Ballerina Absoluta, directora del Ballet Nacional de Cuba, Alicia Alonso y la prestigiosa psicóloga cubana Georgina Fariñas, crearon el método psicoterapéutico de Cuba conocido como “Psicoballet”.

El Psicoballet es una herramienta que combina Ciencia y Arte. Este método utiliza el arte en sus diferentes expresiones (danza, ballet, teatro y pantomima) para mejorar la calidad de vida de las personas con discapacidad y problemas psiquiátricos y, en algunos casos, para rehabilitarles y ayudarles a reincorporarse a la sociedad. En 1984, después de analizar más de 25.000 casos tratados exitosamente con este método, la UNESCO otorgó el reconocimiento a esta organización como UNESCO Compañía de Psicoballet de Cuba y Georgina Fariñas fue nombrada directora.

En 1989, en la Fundación Danza Alicia Alonso, que en aquellas fechas estaba ubicada en la Universidad Complutense y había comenzado la experiencia pionera de los estudios de danza en la Universidad Complutense con la guía y apoyo de su Magnífico Rector Don Gustavo Villapalos, empezamos las primeras investigaciones para adaptar y validar la metodología del Psicoballet a nuestra cultura, con aplicaciones clínicas y de intervención social en diferentes contextos. Bajo el asesoramiento directo

en la parte práctica del procedimiento de Alicia Alonso , persona fundadora del método y que invirtió numerosas horas y días en ello , y Alberto García, que nos guio en las formas de trabajo teórico del modelo, como primer experto cubano , a la vez que íbamos montando la Cátedra Alicia Alonso en la Universidad Complutense Empezamos los estudios con un Magister, basado en el programa de los estudios existentes en Cuba, y posteriormente desarrollando la licenciatura con un programa experimental, según íbamos confirmando la disciplina con los acuerdos legales de la Consejería de Educación y el Ministerio de Educación. Estuvimos un tiempo trabajando el proyecto con el Rector de la Universidad de Alcalá de Henares y movilizándolo otros procesos similares con la Universidad de Castellón y Alicante, con la Generalitat Valenciana en aquel tiempo fue cuando la Universidad de Valencia concedió el Doctorado Honoris Causa a Doña Alicia Alonso, el 6 de mayo de 1998, en ese año la Universidad de Valencia solo concedió dos doctorados Honoris Causa, el otro fue al histórico artífice de la transición española a la democracia Don Adolfo Suárez González. Y fue ahí, en los preparatorios de su nombramiento como Dra. Honoris Causa donde decidimos en conversaciones muy emotivas comenzar a validar los trabajos cubanos de Psicoballet en Europa, empezando un proceso que no hemos finalizado. A partir de esas fechas, varios, históricos bailarines del Ballet Nacional de Cuba, que han estado ejerciendo la docencia en nuestra Institución y que ocupan puestos muy destacados en el mundo internacional del Arte, nos mostraron procedimientos vivenciados por ellos mismos en el Ballet Nacional de Cuba, que no solo mostraban al mundo una compañía de ballet con el repertorio más virtuoso y más aclamado, sino que realizaban labor social y clínica con

su población, en forma de enriquecimiento cultural y acción social positiva para elevar la calidad de la población cubana con necesidades especiales. Este ejemplo, lo han seguido otras compañías. En la actualidad el English National Ballet, dirigido por la brillante y prestigiosa bailarina Premio Príncipe de Asturias Dra. Tamara Rojo que realizó estudios en nuestra Institución, se doctoró bajo la dirección del autor de este capítulo y que en este momento también es poseedora de la máxima distinción del Gobierno Británico, también realiza sesiones en su sede en Londres de apoyo a colectivos necesitados.

En la primera época de desarrollo de los procesos de Psicoballet en España, tuvimos la fortuna de contar con los apoyos de Loipa Araujo, Aurora Bosch, Marta Bosch, Mirta Pla, Lienz Chang, Adolfo Roval, que fueron imprescindibles hasta que comenzamos la relación directa con Georgina Fariñas que se ha ido profundizando, de modo que en la actualidad, ella y todo su equipo histórico supervisa, asesora y apoya todos nuestros proyectos.

El primer trabajo y temática que desarrollamos tuvo relación con un problema que en aquella época como responsable de la dirección psicológica de los equipos olímpicos de gimnasia, nos preocupaba y que curiosamente nos llamó la atención, en los bailarines del Ballet Nacional de Cuba no existían los problemas de imagen corporal ni sus consecuencias derivadas los trastornos alimentarios. Por ello empezamos un acuerdo de cooperación con la Real Federación Española de Gimnasia , que adoptó para completar sus entrenamientos la metodología dancística de la Escuela Cubana, cuestión que benefició a ambas instituciones y que condujo a la medalla de oro del Equipo Español de Rítmica en la Olimpiada de

Atlanta en 1996, posteriormente se aplicó a las demás disciplinas, consiguiendo también logros históricos, como la Primera medalla de Oro de Campeona mundial de Gimnasia Artística Femenina, y la primera medalla olímpica de gimnasia artística femenina.

Realizamos una primera intervención con veintiocho adolescentes con problemas de trastornos alimentarios, que consiguieron superar sus problemas de imagen corporal con el Psicoballet y con ello mejorar y superar finalmente sus trastornos alimentarios.

Estos positivos resultados nos estimularon para desarrollar trabajos posteriores con enfermedad mental grave, realizando en 1989 un primer proceso con enfermedad mental grave, tal como se realizaba en el Hospital Psiquiátrico de la Habana, con un pequeño grupo de 17 enfermos psiquiátricos que obtuvieron una enorme mejoría de su calidad de vida y de un buen número de síntomas

En 1990 empezamos las primeras intervenciones de apoyo a grupos de personas mayores, generándose un sistema de intervención en psicogeriatría que nos han llevado a las actuales experiencias pioneras en neurodegeneraciones, como las investigaciones en proceso que se están realizando en el CREA de Salamanca, centro de referencia de Alzheimer del IMSERSO, que muestran las beneficiosas utilidades de la danza en los procesos de apoyo a la recuperación cognitiva, Avances ya recogidos en diferentes presentaciones en congresos internacionales de máximo nivel y en una tesis doctoral con una gran visibilidad y transferencia de conocimiento que ha generado importantes artículos de impacto, situando la danza y el Psicoballet en primeras páginas de la neurología y psicogeriatría internacional.

La intervención con víctimas de violencia de género, terrorismo, violación, explotación sexual, etc., con resultados óptimos.

Problemas neurodegenerativos (Parkinson y Alzheimer) donde este método se ha manifestado como una herramienta eficaz que enlentece la degeneración y ayuda a recuperar parcelas cognitivas -como se menciona en los trabajos de investigación de algunas tesis doctorales dirigidas por el autor y realizadas en colaboración con el IMSERSO.

Hemos comprobado su efectividad en los problemas de imagen corporal y trastornos alimentarios, enfermedades crónicas (SIDA y cáncer de mama) y discapacitados.

Las artes son una herramienta validada de gran utilidad en la intervención terapéutica y social que mejora la calidad de vida, la autoestima, el nivel de autoconfianza y para reducir la ansiedad.

Constatando nuestra valoración sobre la utilidad del Ballet como instrumento terapéutico, queremos citar lo expuesto por el ilustre intelectual cubano Alejo Carpentier, en su discurso de clausura al IV Festival de Ballet de la Habana (9 de diciembre 1976), En el describió una experiencia personal que numerosas veces nos ha referido Georgina Fariñas y que ejemplifica el valor del Ballet como canal de comunicación extra verbal natural.

Cuenta Carpentier que un amigo suyo, antropólogo, llevó a Caracas a dos indígenas, traídos de la selva amazónica, era interés del antropólogo lograr algún tipo de comunicación con los indígenas. Para lograr su empeño llevó a los hombres a varios lugares como modo de estimulación, pero los indígenas no se interesaban por nada de esta, para ellos, nueva civilización. Carpentier y su amigo, sin muchas esperanzas ya de lograr

la comunicación deseada, llevaron a estos hombres a una representación de Ballet, en los indígenas se mantuvo la misma actitud, durante la presentación y ya frustrados en sus intentos, el antropólogo y Carpentier dejaron a los hombres, en la habitación del hotel que ocupaban y ellos se retiraron a las suyas.

A media noche Carpentier y su amigo escucharon unos ruidos extraños en la habitación de los indígenas, allí fueron de inmediato y entonces observaron, con gran sorpresa, como estos hombres, sonrientes, con sus movimientos grotescos, repetían las delicadas variaciones del Ballet que habían observado en el teatro.

Concluye Carpentier que a partir de ese momento los indígenas se mostraron receptivos y ya les resultó muy fácil establecer relación con estos hombres, aparentemente apáticos e insensibles. Por lo observado Carpentier asegura que: "En nuestra cultura cimentada sobre la palabra no pensamos que en determinadas circunstancias, resulta difícil y en ocasiones imposible, comunicarse a través de ella". Consideramos que este es el caso de la mayoría de los pacientes mentales, en ocasiones tan severamente alterados que pueden haber perdido todo el contacto con el mundo que los rodea y sin tener que llegar a casos extremos, sabemos que es este también el caso de cualquiera que padezca una alteración emocional severa, pues cualquiera que se encuentre en profundo estado de preocupación, melancolía, o depresión encuentra difícil sostener una conversación más allá de unos pocos minutos, consecuentemente las formas artísticas, con propósito de comunicación, son de gran importancia para estas personas sumergidas en intensos problemas.

En las intervenciones que hemos realizado con enfermedades crónicas destacan los

trabajos de intervención realizados con enfermos de Sida.

El proceso de la enfermedad del sida es complejo y muy poco comprendido por la población en general. Tiene diferentes fases en las que se dan distintos estados emocionales que pueden ser atenuados con actividad física y artística, tal como hemos visto en la experiencia cubana de utilizar las técnicas del Psicoballet para el tratamiento de diferentes dolencias.

El Psicoballet puede definirse como un método terapéutico que integra ciencia y arte, específicamente la Psicología y el Ballet de forma armónica y balanceada. Proveniente de estos dos sistemas precedentes, la Psicología y el Ballet, el Psicoballet se conforma como un nuevo sistema Dinámico Integral en el cual se interrelacionan diversos elementos o subsistemas: técnicas y métodos psicológicos, que le sirven de base, Danza, Música, Pantomima, Dramatización, Cultura Física, Expresión Corporal y Juegos.

El método de Psicoballet tiene elementos de los métodos educativos por el aprendizaje que se logra en técnicas elementales de ballet y danza, es además terapia de movimiento, pues utiliza la acción, el movimiento sistematizado dentro de la técnica de ballet, que es su instrumento para realizar la terapia. Esta forma parte del grupo de terapias artísticas, específicamente danzaria, la cual tiene gran utilidad como método psicocorrectivo, dado a la rectificación de la estructura de la personalidad y de los mecanismos psicocorrectores.

Este método persigue como objetivo la adecuación psíquica y social del paciente a través de la corrección y compensación de su discapacidad, logrando independencia, seguridad en sí mismo, autovaloración, autoestima, mejora en su comunicación

e interrelación familiar y social, con los resultados de Psicoballet, como terapia de movimiento.

La sistematización de los pasos ayuda al desarrollo de la coordinación muscular, el control de movimientos, el sentido del espacio y el ritmo. El uso de la Danza en las sesiones de Psicoballet ayuda al disfrute real de la actividad, muy importante para una terapia, así se establece una fácil y agradable comunicación extraverbal que no exige, no agrede y sí proporciona alegría y posibilidades de creación.

El objetivo general de este trabajo es la rehabilitación, habilitación o reeducación de estas personas en busca de un sentimiento de autorrealización, como un ser humano más, que forma parte de su comunidad y de su familia en sociedad. Se desarrolla además el aspecto preventivo, con el objetivo de prevenir posibles trastornos emocionales.

La postura correcta: Para conseguir una correcta estética del cuerpo al caminar y un comportamiento socialmente adecuado, ya que por consecuencia de su enfermedad son estos pacientes propensos a optar una postura herrada que los hace parecer culpables, es importante trabajar la postura, cuestión que las técnicas de ballet facilitan.

El constante crecimiento: Con este crecimiento que se exige en cualquier clase de ballet se busca estiramiento y la colocación correcta del cuerpo.

El proceso de la enseñanza es una actividad conjunta entre maestro y alumno que posee un doble aspecto: el de la instrucción y el de la educación.

El método y técnica para el tratamiento terapéutico del Psicoballet cuenta con un programa metodológico que ha sido seleccionado del programa de nivel

elemental de la Escuela Cubana de Ballet. Este programa se desarrolla en 5 niveles. Además, el programa cuenta con una propuesta de ejercicios como guía para el maestro y terapeuta para conseguir que lo mental esté unido a lo físico.



Georgina Faniñas en una sesión de Psicoballet Foto: Elio Delgado Valdés

La sesión de Psicoballet se divide en tres partes:

Motivación en barra es el momento donde se inicia el intercambio terapéutico para lograr la mejor corrección de los pasos con los pacientes sujetos de la barra de ballet. Aquí es donde se enseñan por primera vez los pasos y se logra un mejor equilibrio para su desarrollo futuro, es donde se inicia la motivación de la terapia para la continuidad de otras sesiones.

La habilitación en el centro es ya en el centro del salón, donde se ejecutan los pasos que han sido estudiados en la barra con un mayor equilibrio. Estos pasos están en función de habilitar al paciente a moverse de esta nueva forma, con el rigor y adaptaciones pertinentes.

La liberación creativa es el momento de interrelación, máxima comunicación, de descubrimiento y donde el equipo puede

analizar al paciente en determinados mensajes ocultos que le cuesta transmitir verbalmente y usa el movimiento para exteriorizar su personalidad, es donde se valora el objetivo de la clase, donde se busca la aceptación y no la conformidad.

Aprovechando este beneficio que el ballet nos brinda lo usamos como terapia para mejorar en este caso la vida de las personas con VIH/SIDA. Así se trabajará en búsqueda de la calidad de vida, elevando sus condiciones, encontrando las causas de estrés, la seguridad en sí mismo, en vías para optimizar y equilibrar el sistema de defensa.

Alexander Lowen (1994) afirma que existe una relación muy estrecha entre los trastornos emocionales y la falta de armonía de los movimientos. Esta falta de armonía se manifiesta a través de una señal de malestar. Dado que todo trastorno afecta por igual al cuerpo y a la mente, el problema psicológico refleja en problemas físicos y viceversa.

Un número abundante de estudios experimentales muestran que establecer un programa de ejercicio consistente y prolongado en el tiempo tiene el efecto de aumentar la autoestima y reducir la ansiedad. La realización de ejercicio puede eliminar la ansiedad, la tensión y el estrés que esta enfermedad conlleva.

Se ha comprobado que un programa de ejercicios de intensidad moderada tiene un efecto beneficioso sobre el sistema inmune (Nieman y Padersen, 1999). Específicamente, se halló que el ejercicio de intensidad moderada reducía el número de días de enfermedad. La mejora de la función inmune puede derivar de la reducción en el estrés y de los beneficios del ejercicio en cuanto a la reducción de las concentraciones de las hormonas relacionadas con el estrés como el cortisol.

Los efectos del movimiento implican desde la disminución de la inmunosupresión hasta el aumento de la autoestima. El aumento de la autoestima se traduce en una mejoría en la calidad de vida. En cuanto a las cualidades físicas, se registra un aumento en la percepción de la fuerza, la resistencia, la flexibilidad y el equilibrio, así como también en la apariencia física y en la habilidad física. Todas las dimensiones del autoconcepto físico varían y entre las que mayores cambios presentan se encuentran la fuerza y la flexibilidad.

En enfermedades crónicas hemos realizado varias intervenciones con enfermas de cáncer de mama.

De los numerosos programas establecidos cabe destacar la línea de aplicaciones de la danza en situaciones de estrés postraumático que iniciamos a raíz de los lamentables sucesos del atentado terrorista que sufrió Madrid en marzo de 2004. Los atentados del 11 de marzo de 2004 (conocidos también por el numerónimo 11-M) fueron una serie de ataques terroristas en cuatro trenes de la red de Cercanías de Madrid llevados a cabo por terroristas yihadistas. Se trata del segundo mayor atentado cometido en Europa hasta la fecha, con 10 explosiones casi simultáneas en cuatro trenes a la hora punta de la mañana (entre las 07:36 y las 07:40). Más tarde, tras un intento de desactivación, la policía detonaría, de forma controlada, dos artefactos que no habían estallado, desactivando un tercero que permitiría, gracias a su contenido, iniciar las primeras pesquisas que conducirían a la identificación de los autores. Fallecieron 191 personas y 1.858 resultaron heridas. El 17 de diciembre de 2004 Gregorio Peces Barba fue nombrado Alto Comisionado para el Apoyo a las Víctimas del Terrorismo por el Consejo de Ministros. El propio Gregorio Peces Barba, conecedor de la experiencia cubana, se puso

en contacto con nuestra Institución para sugerirnos la creación de un programa de atención a las víctimas del atentado. Creamos un sistema de intervención que combinaba las actividades artísticas terapéuticas de la danza, utilizadas en la comprobada experiencia cubana de tratamiento con el psicoballet, con técnicas cognitivas de tratamiento del estrés postraumático, incorporando técnicas novedosas en aquel momento en nuestro país como el EDMR, desensibilización y reprocesamiento por movimientos oculares, una técnica psicológica terapéutica utilizada para desensibilizar y reprocesar traumas psicológicos de una manera natural y rápida. Iniciamos los contactos con víctimas del atentado y su tratamiento, pero las cuestiones políticas nos terminaron acercando a las víctimas de violencia de género. Hemos realizado siete programas con este colectivo y hemos atendido más de 1700 víctimas de este tipo de violencia, con resultados muy beneficiosos de descenso de ansiedad y depresión y elevación de autoestima (Cernuda 2012b, 2012c). Al comienzo del último curso nos solicitaron una intervención similar con víctimas de violencia sexual, la danza es una gran herramienta auxiliar de apoyo a los sucesos traumáticos.

Se realizó una experiencia de Psicoballet con 21 mujeres de una media de edad de 32 años que habían sufrido violación y tenían síntomas de estrés postraumático.

Al finalizar el proceso las participantes mostraron cambios positivos a nivel psicológico y corporal. Disminuyeron sus niveles de ansiedad en un 45% como media y los de depresión un 37% y aumentó su autoestima significativamente, un 42%, lo que nos permite afirmar que la danzaterapia y el Psicoballet son útiles para tratar este tipo de pacientes. Es poco funcional tratar a pacientes que presentan vivencias pasadas de

abuso sexual sin una atención específica del cuerpo, cuestión que permite el Psicoballet y que canaliza y amplifica cualquier proceso terapéutico.

La utilización de técnicas de arteterapia bajo un modelo de intervención cognitivo conductual es muy recomendable para una problemática como la tratada, porque el hecho de poder utilizar un instrumento movilizador del cuerpo como en este caso ha sido la danza, amplifica el efecto de los tratamientos psicológicos convencionales, y permite superar las rigideces corporales que este tipo de trastornos generaliza en sus víctimas, al unificar el trabajo mental con técnicas de movimiento que permiten liberar tensiones y tomar conciencia del estado corporal, uniendo a este hecho el efecto positivo de trabajar en grupo con personas con la misma y delicada problemática abre canales de comunicación.

El tango es una danza caracterizada por movimientos apasionados y bien marcados, generalmente se lo asocia a la cultura argentina y uruguaya. Si bien requiere de concentración y agilidad al mismo tiempo, un estudio realizado en Washington comprobó que el baile resulta una excelente terapia física para los pacientes con enfermedad de Parkinson. Además de favorecer físicamente a las personas con Parkinson, el tango podría ser una gran fuente de integración social que, al mismo tiempo, mejoraría la autoestima de los pacientes y con ésta, su salud emocional.

Las alteraciones motoras son uno de los síntomas más importantes y que más afectan a la calidad de vida de los enfermos de Parkinson. La danza como práctica artística y terapéutica puede ayudar en la rehabilitación de alteraciones neuromusculares y motoras. Realizamos una evaluación exhaustiva de estudios que investigaran acerca de si la danza favorece la rehabilitación de los

enfermos de Parkinson. Comprobando que estilos diferentes de danza, mostraron resultados favorables en parámetros como: función física, equilibrio, marcha, riesgo de caída y calidad de vida.

A pesar de existir pocos ensayos clínicos, el análisis de los resultados sugiere que la danza puede mejorar la rehabilitación de alteraciones motoras, ya que se aprecia una disminución del riesgo de caída al mejorar el equilibrio y la marcha. Todo ello conllevaría una mejor calidad de vida.

El Parkinson es una de las enfermedades neurodegenerativas más prevalentes en la población de edad avanzada y una de las principales causas de caídas de este sector. Dificultades con la marcha y el equilibrio son comunes entre los individuos con Parkinson, contribuyendo a una mayor incidencia de caídas. Las alteraciones de la marcha en estos enfermos se caracterizan por su lentitud y la realización de pasos cortos, arrastrándolos por el suelo con una postura flexionada. También puede incluir festinación y/o congelación de la marcha. Suelen presentar dificultades de equilibrio al realizar giros y caminar hacia atrás. Los trabajos de investigación que han estudiado alternativas de movimiento a través del baile en enfermos de Parkinson han demostrado beneficios en el estado neurológico y la iniciación del movimiento.

El tango argentino ha surgido recientemente como un enfoque prometedor para aminorar los problemas de equilibrio y marcha. Es una combinación de pasos que implican el inicio y cese frecuente del movimiento, espontáneos cambios de dirección, variación rítmica, cambio alternativo de centro de masa de una pierna a otra y una amplia gama de velocidades. Estas características se pueden dirigir específicamente a las alteraciones motoras asociadas a la enfermedad de

Parkinson, como las dificultades con el inicio del movimiento, la deficiencia de la longitud de la zancada, la congelación de la marcha, los giros y la bradicinesia que sufren estos sujetos. El tango argentino es una forma de expresión artística y llena de significado. La música de tango crea un ambiente de contemplación, deseo y estimulación intelectual. Dado que la atención de un bailarín debe ser dividida entre la navegación y el equilibrio, el tango ayuda a desarrollar habilidades cognitivas, como la doble tarea. Al utilizar el Psicoballet con un grupo de enfermos de Parkinson, pudimos constatar beneficios en la calidad de vida y mejoras en sus procesos de marcha y mayor seguridad y autoestima

A nivel psiquiátrico y de enfermedad mental severa, hemos realizado varias intervenciones, además de varias investigaciones exitosas con esquizofrénicos, recientemente finalizamos un proceso con enfermos bipolares. Con frecuencia los resultados para los pacientes con trastorno bipolar que son tratados con farmacoterapia únicamente son subóptimos. Sin embargo, las evidencias sugieren que el ejercicio es un tratamiento psicosocial adyuvante para el tratamiento de enfermos bipolares. El ejercicio aumenta la capacidad para adaptarse a estresantes medioambientales y podría reducir marcadores de carga alostática reduciendo la actividad del eje hipotálamo-hipofisario-adrenal, el sistema nervioso simpático y los corticoides. El ejercicio tiene el potencial, según estudios de la Harvard Medical School de mejorar sustancialmente los resultados agudos y a largo plazo introducido en el tratamiento de los enfermos bipolares. Las experiencias del Psiquiátrico de la Habana con la introducción del Psicoballet en estas problemáticas complementa los efectos del ejercicio físico al incluir además del

Parkinson, como las dificultades con el inicio del movimiento, la deficiencia de la longitud de la zancada, la congelación de la marcha, los giros y la bradicinesia que sufren estos sujetos. El tango argentino es una forma de expresión artística y llena de significado. La música de tango crea un ambiente de contemplación, deseo y estimulación intelectual. Dado que la atención de un bailarín debe ser dividida entre la navegación y el equilibrio, el tango ayuda a desarrollar habilidades cognitivas, como la doble tarea. Al utilizar el Psicoballet con un grupo de enfermos de Parkinson, pudimos constatar beneficios en la calidad de vida y mejoras en sus procesos de marcha y mayor seguridad y autoestima

A nivel psiquiátrico y de enfermedad mental severa, hemos realizado varias intervenciones, además de varias investigaciones exitosas con esquizofrénicos, recientemente finalizamos un proceso con enfermos bipolares. Con frecuencia los resultados para los pacientes con trastorno bipolar que son tratados con farmacoterapia únicamente son subóptimos. Sin embargo, las evidencias sugieren que el ejercicio es un tratamiento psicosocial adyuvante para el tratamiento de enfermos bipolares. El ejercicio aumenta la capacidad para adaptarse a estresantes medioambientales y podría reducir marcadores de carga alostática reduciendo la actividad del eje hipotálamo-hipofisiario-adrenal, el sistema nervioso simpático y los corticoides. El ejercicio tiene el potencial, según estudios de la Harvard Medical School de mejorar sustancialmente los resultados agudos y a largo plazo introducido en el tratamiento de los enfermos bipolares. Las experiencias del Psiquiátrico de la Habana con la introducción del Psicoballet en estas problemáticas complementa los efectos del ejercicio físico al incluir además del

propio ejercicio variables coadyudantes de comunicación, realización e incremento de la autoestima.

Se ha realizado una experiencia con un grupo de 21 personas con trastorno bipolar aplicando la metodología cubana de Psicoballet tal como se realiza en el Hospital Psiquiátrico de la Habana para estudiar los efectos con personas de nuestra cultura a los que se realizó un seguimiento con entrevistas clínicas y autoinformes.

La danza como ejercicio físico tiene la ventaja de que el esfuerzo se puede graduar y adaptar a las necesidades de cada persona participante sin exigir un rendimiento físico que fatigue y desmotive a la persona. Se incrementa la relación, la comunicación y se convierte en un momento de expansión en el día que favorece la adherencia al tratamiento y evita la falta de comunicación

Otra área que también hemos investigado y adaptado de las experiencias del Psicoballet, es la intervención con niños y adolescentes que han sido víctimas de abuso sexual. En esta experiencia de adaptación de los métodos de Cuba a nuestra cultura, participaron 19 niños y 13 adolescentes, a los que se aplicó una batería de tests (Autoestima de Rosenberg, STAIC/STAI de Spielberger, CDS depresión) antes de empezar las sesiones de Psicoballet, que tuvieron lugar durante 6 meses a razón de dos sesiones cada semana, y al finalizar. Resultados: el 81% de los participantes mostraban al pretratamiento baja autoestima. Al postratamiento esta cifra desciende a 53%. El nivel de ansiedad en el pretratamiento era del 77% y al postratamiento descendió al 41,3%, los síntomas depresivos que antes de iniciar el tratamiento tenían una incidencia del 83% descendieron al 51,03%. En los controles después de seis meses de finalizado el proceso, el 47,6% no sólo mejora en estas variables, sino que también se recupera

desde el punto de vista clínico.

Esta original elaboración terapéutica, que tuvo su origen histórico en Cuba y que se ha extendido por numerosos países de América, Europa y Asia, reconocida por la UNESCO, en nuestra universidad pública de Madrid, la hemos estudiado, investigado a fondo y hemos adaptado los métodos originales cubanos a nuestra cultura estudiando sus efectos en diferentes grupos de enfermedad y en diferentes contextos, encontrando una utilidad indudable de apoyo para la evolución clínica de algunos trastornos y en la evolución de la calidad de vida de las personas que padecen estas problemáticas. Uno de los fundamentos claros de su efectividad, lo encontramos en que la Psicología y Psiquiatría tradicional han olvidado el cuerpo, los psicólogos y los psiquiatras trabajamos sobre la mente, los pensamientos, las emociones y el comportamiento, pero ni observamos el cuerpo ni intervenimos sobre él, y las terapias artísticas nos devuelven el cuerpo. El paciente al trabajar con el cuerpo y con el movimiento, en compañía de otras personas que tienen los mismos problemas, traumas y emociones con similares bloqueos, entran en una comunicación espontánea de sus problemas que favorece el trabajo grupal, y al mover el cuerpo y utilizarlo como parte del proceso terapéutico libera bloqueos y rigideces que disparan la eficacia del tratamiento psicológico. El gran aporte de este grupo de artistas y clínicos cubanos es un avance importante para elevar la calidad de vida de los pacientes, por los efectos que tiene el arte en el cerebro, la música, el baile, la dramatización, el canto...y con una estructura que aprovecha los recursos artísticos de diferentes disciplinas y de los propios artistas, pero sin cometer ningún intrusismo ni improvisación porque el psicólogo, el psiquiatra y el médico está

siempre presente y se responsabiliza de los procesos que son de su campo de intervención. Se realizan sesiones clínicas en las que participan profesionales y artistas, para planificar los tratamientos y supervisar los procesos.

Conclusiones

El mundo escénico artístico es un ámbito en el que psicólogo debe estar presente porque muchas necesidades pueden ser cubiertas por esta ciencia. Este colectivo necesita la atención de los profesionales de la psicología para la prevención y el tratamiento de problemáticas que surgen en el ámbito artístico y para el rendimiento de alto nivel.

De igual forma, en el mundo clínico los aportes de las artes son una innovación beneficiosa en los sistemas de intervención que coadyuvan en la evolución de los tratamientos y en la calidad de vida de los sujetos afectados.

Referencias

- Cernuda, A. (2011a). Aplicaciones de la Danzaterapia en trastornos psicoalimentarios y de la imagen corporal. II Congreso Nacional de Terapias artísticas creativas. Zaragoza España.
- Cernuda, A. (2011b). Utilización de Arteterapia con grupos de síndrome de estrés postraumático, una experiencia de intervención con mujeres víctimas de violencia de género. II Congreso Nacional de Terapias Artísticas Creativas. Zaragoza, España.
- Cernuda, A (2011c). Efectos de la danza en el bienestar físico y psicológico en las personas mayores. II Congreso Iberoamericano de Psicología y Salud. Bienestar Físico y Psicológico en personas mayores. Pontevedra, España.
- Cernuda, A. (2011d). "Efectos de la danza en el bienestar físico y psicológico en las personas mayores" en "Psicología y Salud I, Educación Aprendizaje y

siempre presente y se responsabiliza de los procesos que son de su campo de intervención. Se realizan sesiones clínicas en las que participan profesionales y artistas, para planificar los tratamientos y supervisar los procesos.

Conclusiones

El mundo escénico artístico es un ámbito en el que psicólogo debe estar presente porque muchas necesidades pueden ser cubiertas por esta ciencia. Este colectivo necesita la atención de los profesionales de la psicología para la prevención y el tratamiento de problemáticas que surgen en el ámbito artístico y para el rendimiento de alto nivel.

De igual forma, en el mundo clínico los aportes de las artes son una innovación beneficiosa en los sistemas de intervención que coadyuvan en la evolución de los tratamientos y en la calidad de vida de los sujetos afectados.



Foto: Elio Delgado Valdés

Referencias

Cernuda, A. (2011a). Aplicaciones de la Danzaterapia en trastornos psicoalimentarios y de la imagen corporal. II Congreso Nacional de Terapias artísticas creativas. Zaragoza España.

Cernuda, A. (2011b). Utilización de Arteterapia con grupos de síndrome de estrés postraumático, una experiencia de intervención con mujeres víctimas de violencia de género. II Congreso Nacional de Terapias Artísticas Creativas. Zaragoza, España.

Cernuda, A. (2011c). Efectos de la danza en el bienestar físico y psicológico en las personas mayores. II Congreso Iberoamericano de Psicología y Salud. Bienestar Físico y Psicológico en personas mayores. Pontevedra, España.

Cernuda, A. (2011d). “Efectos de la danza en el bienestar físico y psicológico en las personas mayores” en “Psicología y Salud I, Educación Aprendizaje y Salud I”. Capítulo 23. GEU Editorial.

Cernuda, A. (2012). Efectos de un programa de intervención mediante Arteterapia cognitivo conductual en víctimas de violencia de género. V Congreso Internacional de Psicología Clínica. Santander. España.

Cernuda, A. (2012a). Efectos de un programa de intervención con danza sufí y técnicas de hipnosis kinética en mujeres afectadas de estrés postraumático: víctimas de violencia de género. Libro de Actas del I Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Artesocial y Arteterapia. Universidad de Murcia. Murcia, España.

Cernuda, A. (2012b). Arte comunitario y aplicaciones clínicas del Psicoballet. 40 años de experiencia cubana Libro de Actas del I Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Artesocial y Arteterapia. (pp. 1-11) Murcia, España: Editorial Universidad de Murcia.

Cernuda, A. (2013). Aplicaciones clínicas y sociales de la danza en España. 25 años de investigación del Instituto Universitario Danza Alicia Alonso de la Universidad Rey Juan Carlos. Actas III Congreso y

Festival Internacional de Psicoballet “Bailar con el Corazón”. 40 aniversario de la creación del método psicoballet. La Habana. Cuba.

Cernuda, A. (2013a). “Efectos de un programa de arteterapia cognitivo conductual con mujeres víctimas de violencia sexual”. En: Libro de capítulos del VI Congreso Internacional y XI Nacional de Psicología Clínica. (pp. 101-106). Asociación Española de Psicología Conductual (AEPC). Santiago de Compostela. España.

Cernuda, A. (2013b) “Efectos de un proceso de danza movimiento en un grupo de mujeres víctimas de violencia sexual”. En: Libro de resúmenes del III Congreso Nacional de Terapias Creativas. Generando Salud a través del diálogo de las artes. (pp. 13). Vitoria-Gasteiz. España.

Cernuda, A. (2013c). Efectos de un programa de Psicoballet cognitivo conductual en un grupo de enfermos de SIDA”. En: Libro de Capítulos del IV Congreso Internacional Iberoamericano de Psicología y Salud. Psicología y Salud II. Salud Física y Mental. Capítulo 32. GEU Editorial. Pontevedra. España.

Cernuda, A. (2014a). Efectos de un programa de intervención psicosocial mediante la danza con mujeres víctimas de violencia de género. Actas III Congreso Internacional Danza, Investigación y Educación: Género e Inclusión Social. Universidad de Málaga. Málaga.

Cernuda, A. (2014b). Efectos de un programa de rehabilitación psicosocial y educativa mediante actividad física y artística con un grupo de víctimas de explotación sexual. CIMIE 14 Third Multidisciplinary International Congress of Educational Research. Segovia. Segovia. España.

Cernuda, A. (2014c). Efectos de un programa de Psicoballet cognitivo conductual en un grupo de enfermas de cáncer de mama. Actas III Congreso Iberoamericano de Psicología de la Salud. Sevilla, España.

Cernuda, A. (2015a). Utilidad del Psicoballet en enfermedades crónicas (SIDA, Cáncer, Parkinson,

Demencias, Alzheimer), experiencias y resultados en España. V Congreso y Festival Internacional de Psicoballet. La Habana, Cuba.

Cernuda, A. (2015b). Efectos de un programa de psicoballet en la mejora de la atención en niños hiperactivos. Proceedings of 3rd International Congress of Educational Sciences and Development (24-26 June 2015. San Sebastián-Spain) Asociación Española de Psicología Conductual (AEPC). Colección: Proceedings of International Congress of Educational Sciences and Development. Granada, España.

Cernuda, A. (2015c). Efectos del Psicoballet en Fibromialgia. Libro de Actas del VIII Congreso Internacional y XIII Nacional de Psicología Clínica. (pp. 124-125). Edita: Asociación Española de Psicología Conductual (AEPC). Granada. España.

Cernuda, A. (2016a). Resultados de una experiencia de aplicación del psicoballet cubano a niños y adolescentes víctimas de abuso sexual. Libro XII Congreso internacional de psiquiatría.com. INTERPSIQUIS 2016.

Cernuda, A. (2016b). Experiencias del Psicoballet en el tratamiento de los trastornos alimentarios. Libro de Actas del simposio internacional de investigación, prevención y desmitificación de los trastornos alimentarios en danza. URJC. Madrid, España.

Cernuda, A. (2016c). Beneficios del Psicoballet en el Bienestar Físico y Psicológico de Adultos Mayores”. Actas III Jornadas Nacionales de Psicología del envejecimiento “recordando el pasado mirando al futuro. Colegio Oficial de Psicólogos. Madrid, España.

Cernuda, A. (2016d). Efectos del Psicoballet en la evolución y calidad de vida de enfermos bipolares. Libro de Actas IX Congreso Internacional y XIV Nacional de Psicología Clínica. Santander AEPC Fariñas G. (1990). Temas de Psicoballet. Ed. Hospital Psiquiátrico de La Habana. Revisión Cuba. Revisión 1999. Cuba

Cernuda, A. (2013). Efectos de un programa de arteterapia cognitivo conductual con mujeres víctimas de explotación sexual En Quevedo-Blasco, R. Avances

en Psicología Clínica. Granada. AEPC Facultad de Psicología. Universidad Granada, Granada, España.

Cernuda, A. (2014). La universidad como agente de cambio social. Efectos de un programa de formación en competencias de solidaridad en estudiantes de artes. *Proceedings del XI Foro Internacional sobre Evaluación de la Calidad de la Investigación y de la Educación Superior*, 29-33.

Cernuda, A. (2017). Innovations in Research and Development of Scientific Procedures to Reach the Success and the Excellence by Means of Psychology Applied to the High Performance. In: Llamas B, Storch MD & Mazadiego LF. *Key Issues for Management of Innovative Projects*. London: INTECH; p. 61-79. DOI: 10.5772/intechopen.68490.

Cernuda, A. (2017). The Arts in Clinical Health Programs for the Recovery of Diseases and to Improve Quality of Life. In Llamas B; Storch MD & Mazadiego LF. *Case Study of Innovative Projects Successful Real Cases*. London: INTECH, DOI: 10.5772/intechopen.69344.

Cernuda, A. y De Andrés, A. (2019). Beneficios del psicoballet cubano en el tratamiento de enfermos de Alzheimer. *Validación psicométrica*. *Revista Información Científica*, 98(2), 171-183.

De Andrés, A., Pérez, E., Cernuda, A., Sánchez, R. (2019). Propiedades psicométricas del Profile of Mood States (POMS) en personas con demencia y su aplicación en la evaluación de los efectos de la danza creativa terapéutica. *Revista de Neurología*; 68:190-198. <https://doi.org/10.33588/rn.6805.2018266>

Fariñas, G. y Hernández, I. (1993). *Psicoballet. Método Psicoterapéutico Cubano ¿Qué es el psicoballet?* México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Fariñas G. (1999). *Temas de Psicoballet*. Ed. Hospital Psiquiátrico de La Habana. Revisión Cuba.

Fariñas G. (2004). *Psicoballet, teoría y práctica en Cuba y Puerto Rico*. Proyecto Atalanta. Universidad de Puerto Rico.

Fariñas G. y Hernández I. (1993). *Psicoballet. Método Psicoterapéutico Cubano*. Ed. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México.

Rosenberg, M. (1965). *Society and the adolescent self-image*. Princenton, NJ: Princenton University Press.

Thaut M.H., Miller, R.A., y Schauer, M.L. (1998). Multiple synchronization strategies in rhythmic sensorimotor tasks: Phase vs. period corrections. *Biol Cybern* 79: 241-250.

Thaut, M. (2005). *Rhythm, Music and the Brain: Scientific foundations and clinical applications*. Routledge. New York.

EL SECTOR DE LAS ARTES ESCÉNICAS EN ESPAÑA

AUTORA: GLORIA GÓMEZ-ESCALONILLA
UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

Las artes escénicas pueden abordarse desde el punto de vista creativo, como objeto de investigación, de enseñanza, como arte y disciplina, y también como sector. Como sector económico dentro de la actividad comercial nacional. Es desde este punto de vista como se abordará a continuación.

El sector de las artes escénicas se diferencia de otros sectores culturales, como el de las artes visuales, el sector cinematográfico, el editorial o el musical, en que se refiere a las "artes vivas", y esta vida adquiere dos sentidos, en las artes escénicas el arte que se representa es arte vivo, el cuerpo es el objeto artístico, el cuerpo en movimiento. Pero además, son artes vivas por la representación en vivo y en directo, es el arte que se representa en un escenario.

Es cierto que en ocasiones estas representaciones en vivo se graban y proyectan en pantallas, como las experiencias de algunas salas cinematográficas que proyectan espectáculos de danza u ópera. También están las iniciativas que proyectan los espectáculos teatrales, dancísticos o conciertos en "streaming". De hecho, a las propuestas que desde hace tiempo pueblan el espacio virtual, como Teatroteca. teatro.es, Teatroateatro.com, Teatrix.com

o Playtheatres.com que intentan copiar el modelo audiovisual de Netflix o HBO, se suman las numerosas iniciativas surgidas a partir de la pandemia que ha azotado el mundo en 2020, donde los espectadores pueden ver obras representadas a través de Internet. Las diferentes pantallas son, en este sentido, los nuevos escenarios. Se pierde la cercanía, el directo, el contacto, la experiencia es distinta, pero es una manera de sortear las dificultades del confinamiento y las nuevas circunstancias impuestas por el coronavirus. Aunque estas iniciativas diluyen la esencia de las artes escénicas, pueden representar una nueva ventana de explotación comercial, acercando las artes escénicas a públicos diferenciados, los más jóvenes o los que tienen dificultades, de salud o económicas, para acudir a la representación en directo.

Salvo estas representaciones audiovisuales, el sector de las artes escénicas se caracteriza por su representación escénica. Pero esta representación puede ser diversa, por eso el sector está compuesto a su vez por varios subsectores, diferentes actividades que comparten todas ellas el arte vivo en los escenarios. En primer lugar, están los espectáculos teatrales, en segundo lugar,

la danza; un tercer ámbito lo constituye la lírica, englobando la ópera y la zarzuela, siempre que supongan alguna puesta en escena, ya que aquellos recitales o conciertos que no incluyen dramatización están incluidos en el capítulo de música clásica. Y es que la música en vivo, los conciertos de música clásica y de música actual, son un subsector que comparten la esencia de la representación escénica, pero el compartir el elemento artístico y cultural con la industria musical hace que también compartan importantes sinergias. De hecho, las estadísticas sectoriales diferencian el sector de las artes escénicas de los conciertos de música, considerando estos últimos como parte de la industria musical, o un subsector independiente de las artes escénicas, denominado el sector de la música o del espectáculo.

En lo que respecta al sector de las artes escénicas, teatro, danza y lírica, en el último año 2019 representó una facturación total de 238.980.473 euros, según datos del Anuario de la SGAE. Ahora bien, no todos los subsectores tienen la misma importancia, el sector que más notable es el del teatro, con el 86,8% de todos los ingresos de las artes escénicas. Este porcentaje es el mismo que en 2018, aunque hay que anotar un ligero descenso de su cuota sobre la recaudación total desde 2016, cuando la cifra fue de un 87,5%. En todo caso el teatro es más del 80% de lo que representa el sector, y corresponde a 207,39 millones de euros en 2019, lo que supone un incremento de 2,6 millones más que en 2018.

En lo que respecta a la danza, que incluye las manifestaciones de ballet clásico, danza moderna y contemporánea, flamenco y otros folclores españoles y extranjeros, representa

en el conjunto de las artes escénicas el 4,2% del total en 2019, la misma cifra que el año anterior. Este porcentaje se ha mantenido prácticamente estable en los últimos seis años, oscilando apenas una décima arriba o abajo. La danza es, de las modalidades de artes escénicas, la que presenta un porcentaje más pequeño de la recaudación total, por debajo incluso del género lírico, la danza recauda 8,7 millones de euros mientras que la zarzuela y la ópera alcanzan casi los 23 millones de euros, aunque tienen una producción menor, obviamente porque las entradas son más caras.

A pesar de tener una recaudación menor, la facturación de la danza también ha aumentado en 2019, siendo el tercer año consecutivo que crece. Se trata de un incremento del 1,7% (142.791 euros más que en 2018), inferior al 1,9% de 2018. No obstante, no llega ni siquiera a ser el 50% de lo que se obtuvo en 2008, 11 años atrás, cuando las representaciones de danza alcanzaron una facturación por recaudación de entradas de 18,48 millones de euros, pero luego vino la crisis económica y esas cifras no se volvieron a alcanzar.

El peso indiscutible del teatro, por encima de la danza y la lírica, también se manifiesta cuando se analiza la producción y el consumo. En cuanto al número de funciones, las representaciones teatrales pasan de 46.889 en 2018 a 47.372 en 2019. Con respecto a la danza, en 2019 tuvieron lugar un total de 2.160 representaciones de danza en cualquiera de sus modalidades. Este dato supone 50 representaciones más que en 2018. Con respecto a la lírica, se representaron 1.334 funciones.

En cuanto al consumo, los espectadores de las funciones teatrales pasan de 12.233.344 en 2018 a 12.439.175 en 2019, es decir, hay un crecimiento en este indicador de un 1,7% (205.831 asistentes más), una décima más que en el año precedente. Así pues, cerca de 12 millones de espectadores respaldaron con su asistencia al teatro en nuestro país.

En lo que respecta a la danza, su cuota sobre el volumen de espectadores supone un 6,5% sobre el total de los asistentes a artes escénicas de 2019. Es el mismo porcentaje que en 2018 y sufre pocas oscilaciones en el tiempo. El número total de espectadores que acudieron a alguna función de danza en 2019 fue de 926.278 individuos, frente a los 904.864 espectadores de 2018, un incremento de la audiencia del 2,4% (21.414 personas más), algo inferior al 3,6% de subida que hubo un año antes. En todo caso no llegan al millón de espectadores los que asisten a un espectáculo de danza.

Con respecto a la lírica, en 2019 los asistentes a género lírico tampoco llegan al millón, fueron, en 2019, 777.754 personas, un 4,5% más que en el año precedente, pero también muy lejos de 2008, momento álgido, cuando se produjo la cifra más alta de todo el periodo, con 1,27 millones de espectadores). A partir de ese año, la curva muestra un descenso muy acusado, hasta llegar a 2015, con solo 660.000 espectadores (aproximadamente la mitad que en 2008), momento en el que se empieza a registrar una tímida subida que se ha mantenido hasta la fecha.

Así pues, la evolución en todos los subsectores muestra una caída muy importante de las cifras entre 2009 y 2013 y luego un suave

repunte que dibuja una línea casi plana, con ligera tendencia al alza, particularmente en los dos últimos años 2018 y 2019, augurando un nuevo batacazo en 2020 por el efecto de la pandemia.

Producción y difusión

A la división por subsectores se añade la confluencia de dos ámbitos bien diferenciados que Bonet y Villarroya (2009) señalan como dos diferentes mercados: el de la producción y el de la difusión. Su dinámica está íntimamente relacionada: “En la primera, las compañías financian su actividad sobre la base del caché recibido por la venta de sus funciones a los teatros y de las subvenciones de las administraciones. En el segundo, festivales y espacios escénicos venden a los consumidores y reciben también subvenciones” Bonet y Villarroya (2009). El hecho de que la taquilla sea insuficiente para el funcionamiento del sector hace que estos dos mercados sean, en opinión de estos autores, “imperfectos”, muy dependientes de la administración y de los vaivenes políticos y económicos a los que está sometida.

Efectivamente el papel del Estado y de las diferentes administraciones en este sector de las Artes Escénicas es importante. De hecho, hay un organismo autónomo específicamente creado desde la estructura estatal para las Artes Escénicas: el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), donde se gestionan recursos, centros y líneas de actuación del Ministerio de Cultura y Deporte, además de ofrecer información sobre la labor de otras administraciones en este campo. Además de la gestión documental y docente, la labor más importante del INAEM es la gestión directa de los centros dependientes del

Instituto que producen y exhiben creaciones en estas disciplinas: el Centro Dramático Nacional, la Compañía Nacional de Danza, el Ballet Nacional de España, Compañía Nacional de Teatro Clásico o el Teatro de la Zarzuela, a los que hay que añadir otros centros que se dedican a la música (Orquesta y Coros Nacionales, Joven Orquesta Nacional de España), o centros de difusión de estas artes (Museo Nacional de Teatro o el Centro de Tecnología del Espectáculo). A la gestión directa de estos centros, se suma la realización y ejecución de diferentes planes de apoyo a las artes escénicas y a la música, como la gestión de los numerosos festivales de teatro y danza que se proponen desde el INAEM, así como los premios nacionales o las actividades de mecenazgo.

Este papel importante del Estado en las Artes Escénicas también se evidencia en el peso específico de este sector en los Presupuestos Generales del Estado. En los PGE de 2018, actualmente en vigor, el presupuesto para cultura fue de 838 millones de euros, con una partida directa para el teatro, 51 millones de euros, y 101 para la música y danza, destinada principalmente a los grandes centros: 9.392 al Teatro Real, 7.111 al Liceu, 1.675 a la Maestranza y 600 al Palau de les Arts, destinando también partidas para los festivales de música y danza, diferentes asociaciones de danza o los archivos Manuel de Falla o Isaac Albéniz.

A la labor que se realiza a nivel estatal, hay que sumar el apoyo desde otras administraciones, tanto desde los diferentes gobiernos autonómicos como de los locales, con la gestión directa de centros y espacios escénicos, como de ayudas directas al sector. A modo de indicativo, en 2016 se destinaron desde los gobiernos autonómicos 114.211 euros de ayudas directas al teatro, 13.343 a la danza, además de 232.126 euros en concepto

de otras ayudas a las artes escénicas y musicales en general (Muro, 2019).

Aunque las diferentes administraciones operen en el sector con diferentes compañías y centros escénicos, el protagonismo es de las iniciativas privadas, pequeñas y medianas empresas tanto en el ámbito de la producción como en el de la difusión.

Encuanto a la actividad de producción, el tejido en España está compuesto por numerosos actores diferentes. Los principales son las compañías, empresas comerciales cuya actividad es la producción de obras. No todas las compañías son iguales, cabría distinguir en esta categoría las compañías históricas, las compañías independientes locales o las compañías creadas “ad hoc” para una obra. A las compañías hay que sumar centros públicos de diferente naturaleza, y también asociaciones culturales que también crean obras. En todo caso, las compañías son el principal actor productor y suponen el tejido creativo, conformado en nuestro país por 4.144 compañías de teatro y 876 compañías de danza.

La característica principal de su conformación en España es el “minifundismo empresarial” (Colomer, 2016), puesto que son pequeñas y medianas empresas, con poco presupuesto y poca talla. A modo indicativo se puede señalar que el 60% de ese tejido tiene un presupuesto anual inferior a 25.000 euros y no han producido una función en tres años.

Otra característica de su estructura es la concentración geográfica, pues la mayoría se concentra en las principales ciudades, especialmente Madrid y Barcelona. En Madrid se contabilizan 1.008 compañías teatrales y 180 compañías de danza, 842 compañías de teatro en Barcelona y 113 de danza, frente a las 167 compañías de teatro y 25 de danza de Castilla la Mancha o las 232 de

teatro y 21 de danza de Castilla y León.

En la parte de difusión, el protagonismo recae en los teatros. Hay 1674 espacios escénicos en España. Más de la mitad son teatros públicos de diferente naturaleza, los que más teatros de proximidad. Pero también hay teatros privados, de carácter comercial y no comercial, que conviven con otros espacios no teatrales. En el ámbito de la difusión también cobran especial protagonismo los festivales de teatro y danza, pues es de destacar su profusión, con unos 750 festivales de teatro a los que se añaden 375 festivales de danza.

También en lo que afecta a los espacios escénicos y los festivales se evidencia la concentración geográfica a favor de las principales capitales, Madrid concentra 283 espacios escénicos y 85 festivales de teatro y 63 de danza y Barcelona cuenta con 389 teatros y 100 festivales de teatro y 57 de danza. Frente a estas cifras, Andalucía cuenta con 211 teatros, aunque no se dista tanto del número de festivales, 110 de teatro y 85 de danza, aunque Galicia cuenta con 92 teatros y 45 festivales de teatro y 21 de danza o Extremadura con 41 espacios escénicos y 28 festivales de teatro y 11 festivales de danza.

Sea donde fuere, la actividad artística y creativa que protagonizan las artes escénicas es, cuanto menos, numerosa, y en ella están implicados numerosos colectivos profesionales: directores de escena, artistas, técnicos, gestores o distribuidores, a los que se añaden otros colectivos que están indirectamente relacionados con las artes escénicas, como los autores, la enseñanza o la prensa especializada. Aunque no hay datos específicos sobre la cantidad de personas que trabajan en el sector de las artes escénicas, sí que hay un cómputo concreto referido al ámbito de la danza. En este caso, en 2017 se

computan un total de 5.186 personas, entre bailarines, coreógrafos y docentes (Muro, 2019). Ese es el componente laboral, el componente humano de este sector.

Un sector que, visto con cierta perspectiva histórica, logra asentarse tras la implantación de la democracia en nuestro país, pues en la transición confluyen el apoyo de unas instituciones ya renovadas, por un lado, con las iniciativas creativas que han surgido en esos años, de denuncia, de arte experimental que vive la calle, por otro. La España de las Autonomías en los ochenta multiplica los espacios escénicos, sobre todo de proximidad, pero también alienta expresiones escénicas que vehiculan el sentimiento y las voces que la dictadura callaba. Un impulso que el boom económico también estimula y que permite no solo la inversión necesaria sino el respaldo del público. La ciudadanía, ávida de cultura, empieza a normalizar la asistencia a actos culturales, también a los escenarios.

La crisis económica

Pero ese ambiente idílico acaba en 2008. La crisis económica que azota a nuestro país penaliza la taquilla: la gente no tiene dinero y evita los bienes que no son de primera necesidad, como los espectáculos y actos culturales. Al batacazo de la caída de la taquilla se une el más impactante de la supresión de las subvenciones. El Estado y las diferentes administraciones también reducen su aportación a la cultura y, especialmente, al teatro. La Administración General del Estado pasó de destinar a Cultura 1.135 millones de euros en 2009, a apenas 662 millones en 2016. Y sin el apoyo institucional, las artes escénicas se ahogan. Y por si fuera poco, el verano de 2012 se aprueba el Real Decreto Ley 20/2012 del 13 de julio que eleva

el IVA de las entradas, del 8% establecido hasta ese momento, reducido por ser una actividad cultural, al 21%, como el resto de los productos.

El efecto va a ser “devastador” (García, 2013), desde 2008 a 2017 se percibe un descenso del 33% en funciones: 25.000 menos; de un 30% en espectadores: 6 millones menos y un 15 % en recaudación: 30 millones de euros menos, que hace que se hayan perdido 600 puestos de trabajo directos. Esas son las cifras de la crisis.

Mucho se ha hablado del impacto de la crisis en el sector cinematográfico, donde la subida del IVA concentró numerosas manifestaciones, y efectivamente de 2007 a 2017, el cine bajó un 26% en las películas proyectadas y un 7% en las entradas vendidas; pero el teatro y las artes escénicas en general bajaron más, un 31% bajaron las representaciones teatrales en esos diez años, un 57% las funciones de danza y un 27% las líricas. Con respecto a las entradas vendidas, la evolución en esos diez años de las tres artes escénicas también fue negativa: un 24% menos de entradas vendidas en el teatro, un 47% en danza, un 43% en lírica.

Detrás de estas cifras hay nombres, compañías que han tenido que cerrar, como la mítica de Víctor Ullate, cuando en el verano de 2019 admitió que la falta de subvenciones había comprometido su futuro.

Frente a este panorama desolador, el sector, haciendo gala de su creatividad y talento artístico, propuso alternativas que trataban de conquistar de nuevo a la gente, una nueva manera de interactuar con el teatro, como las experiencias de microteatro, la agrupación entre salas y compañías para compartir gastos o el convertir salas en bares... propuestas que reinventan la experiencia escénica para seguir manteniendo el público. Pero los

momentos difíciles no dan respiro, y a este sector todavía le queda un reto por superar, puesto que en 2020 la crisis del Coronavirus vuelve a amenazar seriamente su existencia.

Primero por el confinamiento decretado durante tres meses, que cierra a cal y canto los espacios escénicos y cualquier actividad profesional en este ámbito. En segundo lugar, por la apertura en la desescalada que limita la apertura a solo un tercio de los espectadores, un aforo que las asociaciones del sector lo consideran inviable, de hecho, numerosos teatros comerciales han desistido de reabrir, y cuando abren, están sometidos a unos protocolos complicados. Efectivamente hacer teatro, danza, zarzuela u ópera en estas circunstancias exige un plan de prevención específico para cada espectáculo, teniendo en cuenta las singularidades de cada uno, como el número de intérpretes o la distancia entre ellos en el escenario. En todo caso, el protocolo solo obliga al uso de mascarillas en los ensayos, no en las funciones, sometiendo a los artistas al peligro del contagio. De hecho, se han registrados casos, aunque son minoritarios. Para evitarlos, se pueden realizar test diagnósticos, aunque en las producciones teatrales, como no manejan tanto dinero como en otros ámbitos, son limitados, situación que está llevando a los actores principales a pedir más medidas y más ayudas para solventar esta situación de riesgo.

En definitiva, tiempos de incertidumbre que se ciernen sobre el sector de las artes escénicas, que tiene que demostrar, de nuevo, su necesidad para sobrevivir.

Fuentes:

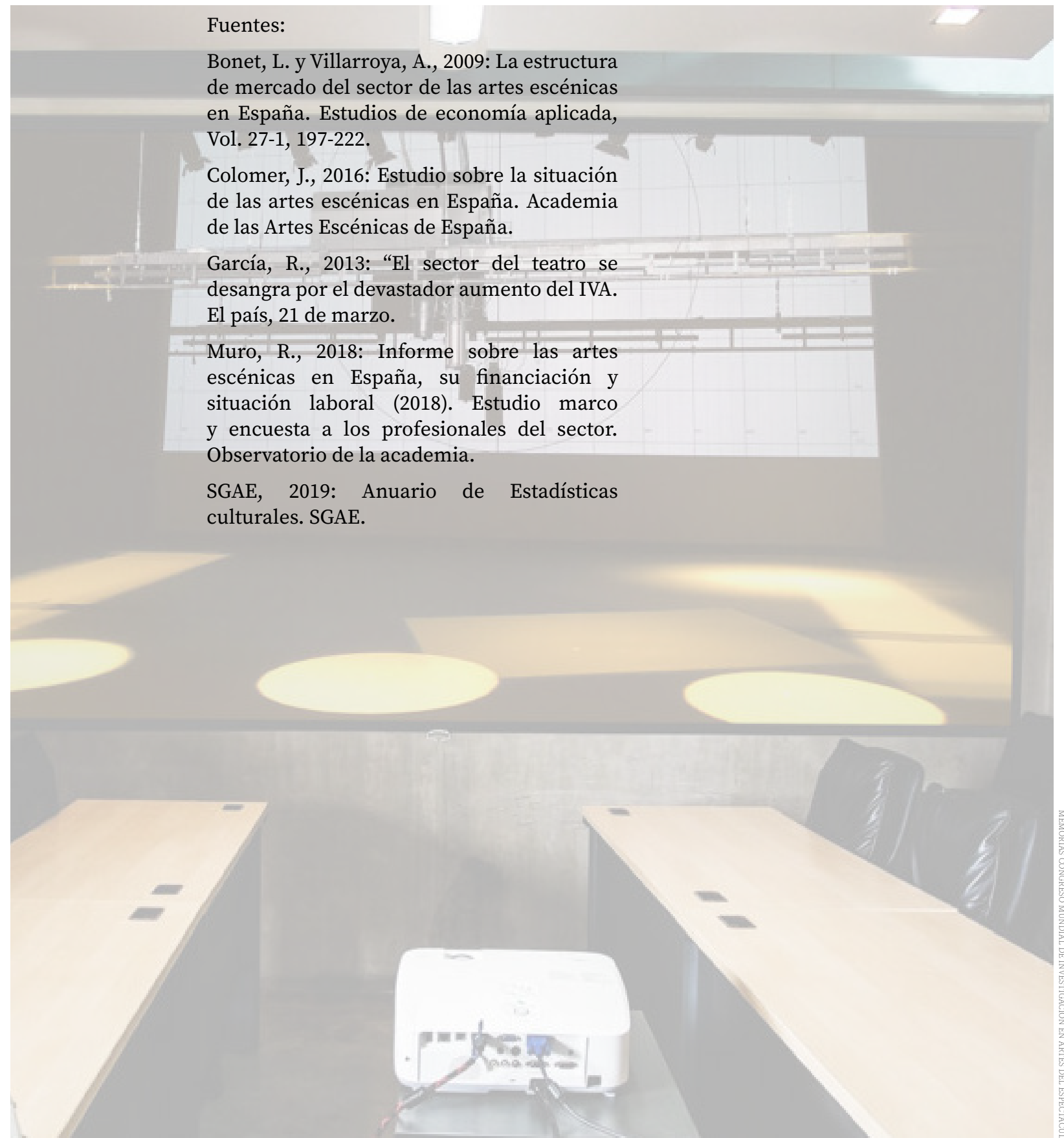
Bonet, L. y Villarroya, A., 2009: La estructura de mercado del sector de las artes escénicas en España. Estudios de economía aplicada, Vol. 27-1, 197-222.

Colomer, J., 2016: Estudio sobre la situación de las artes escénicas en España. Academia de las Artes Escénicas de España.

García, R., 2013: “El sector del teatro se desangra por el devastador aumento del IVA. El país, 21 de marzo.

Muro, R., 2018: Informe sobre las artes escénicas en España, su financiación y situación laboral (2018). Estudio marco y encuesta a los profesionales del sector. Observatorio de la academia.

SGAE, 2019: Anuario de Estadísticas culturales. SGAE.



MESA TEMÁTICA: EDUCACIÓN Y ARTES ESCÉNICAS

Moderadora

D^a Carmen Caffarel

DOCTORA EN LINGÜÍSTICA HISPÁNICA Y
CATEDRÁTICA DE COMUNICACIÓN AUDIOVI-
SUAL EN LA UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS
DE MADRID

Temáticas

- Reformas educativas y carencias en las Enseñanzas Artísticas Superiores.
- Sistemas de Acreditación del profesorado de Enseñanzas Artísticas Superiores.
- La equiparación de la investigación científica con la creación artística de calidad, así como valoración de las experiencias de intérpretes/creadores y creadoras.
- Sistemas de valoración de organismos promotores de Publicaciones Especializadas en Artes Escénicas.
- Influencias de la Educación Artística en la formación de nuevos públicos.
- Educación artística desde edades tempranas hasta el bachillerato.
- Importancia de las Artes Escénicas en el entorno educativo de las enseñanzas regladas obligatorias.
- Inclusión de graduados/as de la rama dentro del profesorado del sistema de la educación obligatoria.
- Desvinculación entre los sectores que definen las políticas culturales y la formación de intérpretes y creadores/as.

La función de lo teatral en la enseñanza de las artes plásticas en un contexto transversal de las artes: del Arts and Crafts a la Bauhaus. Athenea MATA.

El teatro y su inclusión como asignatura obligatoria en las políticas educativas argentinas. Sara TORRES PELLICER.

Frontera Pedagogy: how to reposition dance from the liminal space across the US and Mexico. Cristina GOLETTI.

Proyecto educativo Audiovisual Dance Kids Research (DKR). María Esther PÉREZ PELÁEZ, Félix ORTEGA MOHEDANO y Zoe MARTÍN LAGO.

El problema de la calidad en la educación superior artística en España. José Manuel TEIRA ALCARAZ.

Effects of balletic strength and balance training on

Balance, strength and ballet performance in ballet students. Yağmur ARINLI y Zeka PEHLEVAN.

Perfil de inteligencias múltiples. Estudio con bailarines de Danza Clásica del Conservatorio Estatal de la Universidad de Mersin. Luis LLERENA DÍAZ.

Análisis de las variables intervinientes en la selección del repertorio de danza clásica desde una perspectiva psicológica e integradora. María LÓPEZGARCÍA y Fátima SÁNCHEZ-BELEÑA.

La interpretación en los estudios de danza clásica. Ana MARTÍNEZ BELMONTE.

Yes we can! La metamodernidad en el relato dramático. Ramón GÁZQUEZ.

La contribución del FIAVL para el desarrollo de la industria creativa local y creación de la carrera de Artes Escénicas UTPL. Carla Saul GARCÍA MARCELINO.

¿Bailamos? Un viaje al mundo de la danza. Un programa didáctico intercultural de Lab-India dirigido a jóvenes. Mónica DE LA FUENTE GARCÍA.

COMUNICACIONES:

FRONTERA PEDAGOGY: HOW TO REPOSITION DANCE FROM THE LIMINAL SPACE ACROSS THE US AND MEXICO

Author: Cristina Goletti

This paper proposes to establish the border-la frontera- as a field of play in itself, and not in relation to the center, which is helpful in swinging the pendulum towards acknowledging how autonomy and freedom can foster a greater sense of community, belonging and empowerment through dance in higher education.

Since I started teaching at The University of Texas at El Paso (UTEP), I begun questioning the idea of a “universality” of dance pedagogy versus a context driven one. Is dance pedagogy a set of “rules” or guidelines that can be replicated and reproduced globally? Is this a case where the disciplinary content prevails over the historic, cultural, and social realities of where and whom we teach? As Linda Ashley illustrates in her book "Dancing with Difference; Culturally Diverse Dances in Education" "In dance education recognition of cultural values and significances is crucial in a postmodern age where cultural plurality and difference are concomitant with social justice" (3)

So what are the cultural values and significances that characterize the US/Mexico border? And how can I incorporate them into my dance pedagogy class? In other words, what is missing in a dance pedagogy syllabus that is specific and particular to the US-Mexico border? What guiding principles should I use to position my course within the larger project of social justice and social mobility that has characterized UTEP mission and vision for the past 30 years? What is the border narrative and the radical pedagogy

Desde que comencé a enseñar en la Universidad de Texas en El Paso (UTEP), comencé a cuestionar la idea de una “universalidad” de la pedagogía de la danza versus una basada en el contexto. ¿Es la pedagogía de la danza un conjunto de “reglas” o pautas que se pueden replicar y reproducir globalmente? ¿Es este un caso donde el contenido disciplinar prevalece sobre las realidades históricas, culturales y sociales de dónde y a quién enseñamos? Como ilustra Linda Ashley en su libro "Dancing with Difference; Culturally Diverse Dances in Education" "En la educación de la danza, el reconocimiento de los valores y significados culturales es crucial en una era posmoderna donde la pluralidad y la diferencia cultural son concomitantes con la justicia social" (3)

Entonces, ¿cuáles son los valores y significados culturales que caracterizan la frontera entre Estados Unidos y México? ¿Y cómo puedo incorporarlos a mi clase de pedagogía de danza? En otras palabras, ¿qué falta en un programa de estudios de pedagogía de la danza que sea específico y particular de la frontera entre Estados Unidos y México? ¿Qué principios rectores debo utilizar para posicionar mi curso dentro del proyecto más amplio de justicia social y movilidad social que ha caracterizado la misión y visión de UTEP durante los últimos 30 años? ¿Qué es la

that stems from it?

The Paso del Norte region is the biggest bilingual/binational community in the world. The actual socio-political context of this US-Mexico border region, including the demographic profile of UTEP students, mainly LatinX and first generation, and low-income, needs to be fundamental to a fresh and realistic look at the profound reasons and values for a course in dance pedagogy, which addresses why and how we teach dance and, more broadly the performing arts, in the 21st century.

Through self-ethnography, performative writing and a qualitative approach to research, I ask how can I aid my students in gaining a sustainable pedagogical knowledge that can contribute to, and foster a peaceful dialogue across the US-Mexico border? How can bilingual fluidity between Spanish and English become an embodied practice in the corporeal exchange between students and teachers, nurturing learning communities that ethically support free migration through national and identity borders? Analyzing, reconfiguring and implementing the principles I believe characterize the frontera pedagogy allows dance educators and their students to begin exploring a shift and reclamation of art education in relation to the local specificity of the frontera, without losing sight of the global discourse.

Examples of students success stories, practical tools and self discoveries will be shared in the final section of the paper, where this radical pedagogical approach based on the frontera unique advantages, opens the door to a structure that use de-centering as a responsible act of care.

narrativa fronteriza y la pedagogía radical que se deriva de ella?

La región Paso del Norte es la comunidad bilingüe / binacional más grande del mundo. El contexto sociopolítico real de esta región fronteriza entre México y Estados Unidos, incluido el perfil demográfico de los estudiantes de UTEP, principalmente latinos y de primera generación, y de bajos ingresos, debe ser fundamental para una mirada fresca y realista a las profundas razones y valores para un curso de pedagogía de la danza, que aborda por qué y cómo enseñamos la danza y, en términos más generales, las artes escénicas en el siglo XXI.

A través de la autoetnografía, la escritura performativa y un enfoque cualitativo de la investigación, pregunto cómo puedo ayudar a mis estudiantes a obtener un conocimiento pedagógico sostenible que pueda contribuir y fomentar un diálogo pacífico a través de la frontera entre Estados Unidos y México. ¿Cómo puede la fluidez bilingüe entre el español y el inglés convertirse en una práctica incorporada en el intercambio corporal entre estudiantes y profesores, alimentando comunidades de aprendizaje que apoyen éticamente la libre migración a través de fronteras nacionales e identitarias? Analizar, reconfigurar e implementar los principios que creo caracterizan a la pedagogía de la frontera permite a los educadores de danza y a sus estudiantes comenzar a explorar un cambio y reivindicación de la educación artística en relación con la especificidad local de la frontera, sin perder de vista el discurso global.

En la sección final del artículo se compartirán ejemplos de casos de éxito, herramientas prácticas y autodescubrimientos de los estudiantes, donde este enfoque pedagógico radical basado en las ventajas únicas de la frontera abre la puerta a una estructura que utiliza el descentramiento como un acto responsable de cuidado.

PERSPECTIVAS HISTORIOGRÁFICAS DE LAS ARTES ESCÉNICAS.
FILOSOFÍA Y ESTÉTICA EN LAS ARTES ESCÉNICAS.

EL TEATRO COMO HERRAMIENTA DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL. POLÍTICAS CULTURALES.

La función de lo teatral en la enseñanza de las artes plásticas en un contexto transversal de las artes: del arts and crafts a la Bauhaus



Foto Levent Karatas

OBJETIVO:

Entre 1880 y 1933, en algunas partes de Europa, principalmente en Inglaterra y en Alemania, surgieron unas escuelas, a priori dedicadas a las artes plásticas, el diseño y la arquitectura, en las que se emplearon herramientas más bien propias de las artes escénicas. Este trabajo está encaminado a averiguar cuál era la función que ocupaba lo teatral dentro de

las pedagogías de maestros como: Charles Ashbee, Josef Maria Olbrich, Peter Behrens, Henri van de Velde, Hermann Muthesius, Johannes Itten, Laszlo Moholy-Nagy, Vasili Kandinsky, Lothar Schreyer u Oskar Schlemmer, en el contexto de sus respectivas escuelas: la Guild and School of Handicraft, la Colonia de Darmstadt, la Escuela de Artes visuales de Weimar, las escuelas vinculadas a la Werkbund o la Bauhaus.

METODOLOGÍA: El marco conceptual fundamental utilizado en esta investigación ha sido el relativo a la pedagogía de las Artes plásticas. De forma concreta, en esta tesis se han empleado análisis correspondientes a:

La pedagogía normativa, dentro de la que se ha investigado, en la medida de lo posible, la pedagogía artística enfocada desde sus más importantes ramas: la pedagogía filosófica -teniendo en cuenta el objeto de la educación, los valores y los objetivos finales de la educación- y la tecnológica, que estudia la metodología que dio origen a determinadas didácticas, las estructuras de los diferentes modelos educativos y la administración y organización de las diferentes escuelas. También se ha analizado la pedagogía descriptiva tratando de exponer el hecho educativo tal y como ocurrió en las escuelas de estudio, a partir de la descripción de eventos culturales o de los elementos que intervinieron en la praxis educativa.

En segundo lugar en importancia, en esta tesis se ha empleado el marco propio de la historia del arte y sus distintas estéticas. En realidad, se podría decir que el primer marco estaría incluido dentro de este segundo más general. En cualquier caso, el estudio del arte y la estética en su conjunto han sido necesarios para poder contextualizar las experiencias educativas de los autores investigados porque sus visiones pedagógicas estuvieron íntimamente ligadas a una particular concepción del arte, propia del período en el que se inscribieron.

Un tercer marco empleado en la elaboración de este trabajo, aunque utilizado únicamente de forma colateral,

sería el relativo a las Artes escénicas. Este marco ha sido útil para poder entender cómo iba evolucionando el arte escénico en el contexto histórico de estudio. El objetivo era conocer cómo se iba construyendo el saber específico de lo teatral para así poder evaluar la pertinencia en su empleo que tenían los diferentes artistas plásticos; de qué fuentes se nutrieron; los contactos y experiencias que establecieron con profesionales de las artes escénicas de la época y la incidencia que estos tuvieron en su imaginario sobre el teatro.

También se han empleado, pero de forma somera, otros marcos como el de la pedagogía de las artes escénicas desde las perspectivas filosófica y descriptiva, pero también desde de la comparación con referencias de algunos de los más importantes maestros del teatro¹; el del análisis de espectáculos, según las aproximaciones propuestas por Pavis²; y los marcos de la sociología o la historia del pensamiento político han sido útiles en algunas pocas ocasiones.

1 Principalmente Stanislavsky y Chekhov: Stanislavsky, C. (1979). El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Buenos Aires: Quetzal; Stanislavsky, C. (1977). El trabajo del actor sobre su papel. Buenos Aires: Editorial Quetzal; Stanislavsky, K. (1980). El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias. Buenos Aires: Quetzal; Stanislavsky, K., Kédrov, M. and Sepúlveda, L. (1986). Trabajos teatrales. Buenos Aires: Quetzal; Chekhov, M. and Powers, M. (1991). On the technique of acting. New York: HarperCollins; y Chekhov, M., Kirillov, A. and Merlin, B. (2005). The path of the actor. London: Routledge

2 Pavis, P (2001) El análisis de los espectáculos. 3rd ed. Barcelona: Paidós Ibérica.

CONCLUSIONES:

A partir de la investigación se ha podido concluir que lo teatral se empleó principalmente por su capacidad para conectar distintos saberes artísticos, por su potencial a la hora de favorecer el trabajo conjunto, por su dimensión móvil y por su condición efímera. A la hipótesis de partida se han añadido dos funcionalidades más. La primera refiere al conocimiento de lo teatral como una forma de favorecer la aptitud técnica para el diseño de edificios teatrales y de escenografías. Y, la segunda, a su capacidad para funcionar como ejemplo de modelos teóricos o como material didáctico dentro de determinadas pedagogías artísticas. Esta tesis, además, ha permitido trazar una genealogía de lo teatral en las instituciones de estudio, así como de las principales escuelas o proyectos que surgieron y que, incluidos en los contextos artísticos transversales de estudio, estuvieron encaminados a la formación actoral.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

El principal problema que plantea investigar un campo tan amplio y conocido como el que abarca el Arts and Crafts o la Bauhaus, es que existen gran cantidad de publicaciones y exhaustivos análisis previos al respecto. No obstante, no son tan frecuentes aquellos que relacionan de forma completa todo el período cronotopológico establecido en el objeto de este estudio. Quizá la única publicación destacable que englobe gran parte del conjunto sea *Pioneers of modern design: from William Morris to Walter Gropius* de Pevsner³. Sin embargo, se trata de una compilación breve de carácter estético en donde el objeto de estudio es el diseño y la convergencia con esta tesis se reduce a

3 Pevsner N. (2005) *Pioneers of modern design: from William Morris to Walter Gropius*. New Haven: Yale University Press.

ciertos artistas citados en el índice.

En lo que respecta al estudio global del Arts and Crafts, existen gran cantidad de textos. Para esta investigación se han utilizado los de Naylor⁴ y de Blakesley⁵ que, de una forma general, exponen las características generales del movimiento en Inglaterra y, en el caso del segundo, también de su expansión por Europa y EE. UU. También se han llevado a cabo algunos estudios previos a éste acerca del papel que el teatro ocupaba dentro del imaginario de John Ruskin o de William Morris y, en el caso del segundo, ciertos autores han analizado sus piezas dramáticas.

A pesar de resultar el más interesante para esta investigación, Charles Ashbee es sin duda el menos estudiado de los tres autores incluidos en el bloque correspondiente al Arts and Crafts de esta tesis. Además de su bibliografía y publicaciones conjuntas acerca de su trabajo con otros artistas contemporáneos, han sido de especial interés los diarios de Ashbee y su esposa Janet recogidos y comentados por la hija de ambos, Felicity⁶, la biografía crítica de Sennott⁷, así como el estudio de MacCarthy sobre la vida y trabajo de Ashbee en los Costwolds⁸. Sin embargo, en lo que respecta al teatro y la implicación de las artes escénicas en sus modelos de enseñanza, no se han encontrado trabajos previos específicos por lo que esta investigación ofrece una aportación inédita

- 4 Naylor, G. (1971). *The Arts and Crafts Movement*. Cambridge: MIT Press.
- 5 Blakesley, R (2006). *The arts and crafts movement*. Londo: Pahidon.
- 6 Ashbee, F. (2002). *Janet Ashbee: Love, Marriage and the Arts and Crafts Movement*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.
- 7 Sennott, R. (1984). *Charles Robert Ashbee*. Madison: University of Wisconsin.
- 8 MacCarthy, F. (1981). *The Simple Life: C.R. Ashbee in the Costwolds*. Los Angeles: California Press.

en el campo, elaborada en gran parte a partir de artículos, críticas, cartas y entrevistas en diferentes periódicos.

Sobre la Colonia de Darmstadt, Olbrich y Behrens, existe mucha menos información.

Además de las críticas y documentos contemporáneos sobre las exposiciones que allí se llevaron a cabo, se ha empleado el trabajo de Lorente⁹ -que aborda el estudio desde una perspectiva histórica- y el de Boehe¹⁰ -que ha resultado especialmente pertinente al dedicar dos capítulos completos al teatro de la Colonia-. Pero, sin duda, el documento consultado más importante para este apartado que Boehe menciona pero no investiga, ha sido el que originalmente llevó el título: 'Organisationsentwurf der Darmstädter Schule für Schauspielkunst' [Diseño organizativo de la Escuela de Arte Dramático de Darmstadt] y que fue entregado en 1900 por Olbrich y Bahr al Gran Duque de Hesse con el fin de renovar la enseñanza de la interpretación actoral en Darmstadt.¹¹

- 9 Lorente, J. (2014). *The mouseion ideal reinterpreted as art colony on the outskirts of Darmstadt and Hagen = el ideal del mouseion reinterpretado como colonia artística en las afueras de Darmstadt y Hagen*. Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte, [online] (83), p.86. Available at: https://www.researchgate.net/publication/287951854_THE_MOUSEION_IDEAL_REINTERPRETED_AS_ART_COLONY_ON_THE_OUTSKIRTS_OF_DARMSTADT_AND_HAGEN_EL_IDEAL_DEL_MOUSEION_REINTERPRETADO_COMO_COLONIA_ARTISTICA_EN_LAS_AFUERAS_DE_DARMSTADT_Y_HAGEN/download con entrada el 2/10/2018 [Accessed 30 Oct. 2018].
- 10 Boehe, J. and VV. AA. (1977). *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit: Theater und Jugendstil-Feste des Lebens und der Kunst*. Hanau: Hans Peters Verlag.
- 11 La transcripción del manuscrito a máquina de escribir fue producida por Ida Grünwald, Viena IX, Clu-sius-gasse 10 y comprendía 34 páginas en tamaño DIN

En lo que respecta a la Großherzoglich-Sächsischen Kunstgewerbeschule Weimar [Escuela de Artes Aplicadas del Gran Ducado Sajón en Weimar] y, más concretamente, acerca de su director, Henry van de Velde existe gran cantidad de bibliografía. En el caso de van de Velde, la mayor parte de las publicaciones están orientadas al estudio de sus proyectos arquitectónicos desde una perspectiva estética o histórica. Tales son los casos de los textos de Hüter¹², Ploegaerts y Puttemans¹³, Wilkinson¹⁴, o Hammacher y Lemaire¹⁵.

La mayoría de los estudios existentes sobre la Werkbund hablan de su faceta políticoeconómica.

Tal es el caso del trabajo de Campbell¹⁶ o del texto de García Roig¹⁷ en el que, más

- A4 que fueron presentadas por la esposa del miembro fundador de la Galería de Arte Christiansen, en 1964 a Gerhard Bott quien, a partir del texto publicó: Bott, G. and Herzog, E. (1974). *Kunst in Hessen und am Mittelrhein (XIV)*. Darmstadt: E. Roether, pp.109-117.
- 12 Hüter, K. (1967). *Henry Van de Velde*. Berlin: Akademie-Verlag.
- 13 Ploegaerts, L. and Puttemans, P. (1987). *L'oeuvre architecturale de Henry van de Velde*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, pp.103-105.
- 14 Wilkinson, T. (2015). *Henry van de Velde*. *Architectural Review*, [online] (1417). Available at: <http://eds.aebcohost.com.ars.uab.cat/eds/detail/detail?vid=0&sid=fd5eb090-a4dc-419d-80d2-0f1fa5414c1c%40sessionmgr4006&bdata=JnNpd-GU9ZWRzLWxpdmU%3d#AN=101657323&db=a9h> [Accessed 31 Oct. 2018].
- 15 Hammacher, A., Lemaire, C. and van de Velde, H. (1967). [De Wereld van Henry van de Velde.] *Le Monde de Henry van de Velde*. (Traduction française: C. Lemaire.) [With illustrations, including reproductions, portraits and facsimiles.]. Anvers; Paris.
- 16 Campbell, J. (2015). *The German Werkbund*. New Jersey: Princeton Legacy Library.
- 17 García Roig, J. (1993). *La "Deutscher Werk-*

concretamente, se analiza el debate acerca de técnica y cultura que se mantuvo en el contexto de la organización. No existen publicaciones específicas acerca de la función que el teatro ocupaba dentro de la Werkbund, por lo que el análisis se ha llevado a cabo de forma transversal a partir de los textos originales de Muthesius y del resto de miembros de la organización.

Existen multitud de trabajos generales sobre la Bauhaus. Para la redacción del tercer bloque de esta tesis se han empleado principalmente los de: Franciscono¹⁸, Whitford¹⁹, Forgács²⁰, Bergdoll y Dickerman²¹, Droste²² y Wingler²³. De entre ellos, el de Wingler ha sido especialmente valioso al recoger multitud de fuentes primarias y documentos pertenecientes al archivo original de la Bauhaus. Los textos

bund” Técnica y cultura: El debate alemán en la “Werkbund” a través de los textos.

[online] Polired.upm.es. Available at: <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/652/788> [Accessed 23 Nov. 2018].

18 Franciscono, M. (1971). *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: The Ideals and Artistic Theories of its Founding Years*. Urbana: University of Illinois Press.

19 Whitford, F. (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino.

20 Forgács, É. (1995). *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. [ebook] Budapest: Central European University Press. Available at: <https://leer.amazon.es/?asin=B00IO09IVA> [Accessed 14 Mar. 2019].

21 Bergdoll, B. and Dickerman, L. (2009). *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*. New York: The Museum of Modern Art.

22 Droste, M. (2010). *Bauhaus 1919-1933*. Köln: Taschen.

23 Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press.

de Dearstyne²⁴ y Neumann y Feininger²⁵ ofrecen una visión desde la perspectiva de alumnos, maestros y profesionales que de alguna forma u otra estuvieron vinculados a la Escuela cuando ésta estaba en activo. Pindado²⁶ recopila una gran cantidad de información gráfica que permite trazar un hilo sobre la construcción de la Bauhaus como referente cultural. En lo que respecta al objeto fundamental de esta tesis, los tres trabajos de referencia han sido el de Michaud²⁷, el de Blume²⁸ y el de Trimmingham.²⁹

24 Dearstyne, H. and Spaeth, D. (1986). *Inside the Bauhaus*. London: Architectural Press.

25 Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold.

26 Pindado, E. (2019). *Bauhaus Weimar 1919, Berlín 1933: La construcción de la Bauhaus como referente cultural*. [ebook] Available at: <http://www.eugeniovega.es/written/bauhaus/bauhaus.pdf> [Accessed 6 May 2019].

27 Michaud, E. (1978). *Théâtre au Bauhaus (1919-1929)*. Lausanne: La Cité-L'Âge d'homme.

28 Blume, T. (2015). *Das Bauhaus tanzt*. Leipzig: E.A. Seemann.

29 Trimmingham, M. (2011). *The theatre of the Bauhaus*. New York: Routledge.

EL TEATRO. INCLUSIÓN COMO ASIGNATURA OBLIGATORIA EN LAS POLÍTICAS EDUCATIVAS EN LA REPÚBLICA ARGENTINA.

AUTORA: DRA. SARA TORRES PELLICER
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO- ARGENTINA

Introducción:

En Mendoza, Argentina, el Teatro está presente dentro del currículum escolar desde 1988, año en que se crea desde el Gobierno Escolar el “Área Opcional Expresiva”, que incluye el Teatro, la Plástica, la Música y la Comunicación Social como asignaturas curriculares.

Posteriormente, la Ley Federal de Educación en 1993, prescribe para la Educación Artística un marco epistemológico a nivel nacional. Aparece la noción de “lenguajes artísticos” (Lotman, 1978) con una sintaxis, una semántica y un alfabeto propios. Situación que fue inédita en el país. Y es en 2006, con la Ley de Educación Nacional, a la que nos referiremos en esta comunicación, cuando la Educación Artística logra un lugar de privilegio.

Objetivos:

- Relevar los aspectos significativos en la Política Educativa de Argentina respecto de la implementación del Teatro en el sistema obligatorio.
- Identificar el enfoque pedagógico que propone para la Educación Artística la

Ley de Educación Nacional de 2006.

- Describir el modelo didáctico que se prescribe para la asignatura Teatro.

Metodología:

Esta investigación utiliza dos fuentes de datos: documentos legislativos prescritos por la reforma educativa citada, y entrevistas a especialistas en Educación Artística. Dentro del paradigma cualitativo, hemos utilizado como metodología la Teoría Fundamentada. Partimos de una revisión bibliográfica que resulta operativa para el inicio del análisis, pero que no es exhaustiva para no reducir las posibilidades de búsqueda. Se combina la inducción con la deducción. El proceso es dialéctico y nos obliga a ir del análisis de datos a la revisión bibliográfica según los resultados que emergen.

Resultados:

Una reforma educativa surge por una sumatoria de razones sociales, políticas, económicas y pedagógicas. Las evaluaciones realizadas sobre la implementación de la Ley Federal de Educación, revelaron una

suma de dificultades que era necesario subsanar.

Dos de los bastiones de esta nueva ley son la inclusión y la equidad. Como reza en una de las resoluciones, “luego de veinte años de democracia y reconociendo los logros alcanzados en materia de inclusión y políticas compensatorias, resulta necesario acordar estrategias y acciones comunes, tendientes a saldar deudas históricas que la educación argentina tiene con la sociedad.” (Resolución N° 214/04, 2004, p.1) Esta deuda se sustenta en que el proceso de crecimiento de los últimos años no ha podido detener las consecuencias de exclusión social que plantea el nuevo modelo económico liberal (Filmus, 1996).

1- Reposicionamiento de la Educación Artística

La nueva reforma resulta estratégica porque considera el campo de la Educación Artística como área privilegiada para el desarrollo de capacidades vinculadas a la interpretación crítica de la realidad socio - histórica y a la producción cultural identitaria en el contexto argentino y latinoamericano. Rescata la enseñanza de las artes para que los alumnos tengan la posibilidad de construir diferentes significados acerca de sí mismos, del mundo que los rodea y del significado que tiene el mundo para los otros. (Terigi, 2007)

Se conformaron mesas de debate federales y regionales sobre la situación de las diversas realidades educativas. Se evidenció la necesidad de ampliar y profundizar las políticas propuestas en materia de Educación Artística

como inserción de un mundo sensible común, como un modo de conocer, una

manera de distribuir, de inscribir; no sobre la base de la codificación de una forma canonizada de sensibilidad, sino en la perspectiva de la justicia que nos reconoce como iguales en el proceso de construcción de humanidad a través de la escuela. (Terigi, 2007, p.96)

Desde el Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología se asume el compromiso de garantizar una educación artística de calidad para todo el Sistema Educativo, de fomentar la sensibilidad y la capacidad creativa de cada persona, dentro del marco de valoración y protección del patrimonio natural y cultural, material y simbólico de las diversas comunidades del país. “Se reconoce a la Educación Artística como un campo de conocimiento a ser considerado por las políticas públicas educativas, sociales, culturales y productivas en el contexto contemporáneo.” (Resolución N° 104-10 -01anexo, 2010, p.3)

Esta concepción defiende que “la educación artística puede y debe ofrecer ámbitos de exploración, reflexión y compromiso, de manera individual y colectiva, que se proyectan en la búsqueda de una mayor calidad en la relación entre arte y vida”. (Abad, 2009, p.17)

2- Nuevo Enfoque Pedagógico del Teatro en la Educación

Esta ley legitima el arte como un campo de conocimiento, productor de imágenes ficcionales y metafóricas, portador de diversos sentidos sociales y culturales, que se manifiestan a través de procesos de realización y transmisión de sus producciones (Ley 26.206, 2006). Estos se expresan a través de distintos lenguajes artísticos, entre ellos el Teatro, que son

formatos simbólicos estéticamente comunicables.

Este enfoque supera la concepción del Teatro como un espacio para la libre expresión, o para el desarrollo de habilidades motoras y afectivas. La actitud interpretativa atraviesa la totalidad del proceso artístico: desde el momento inicial de la producción, la instancia de concreción del producto, hasta que se produce el diálogo con el público. El realizador también es un intérprete, ya que elige, selecciona, decide los recursos y los criterios con los que cuenta para producir una obra. La interpretación incluye a la comprensión, porque determina una particular mirada del entorno y se concreta hacia la construcción de múltiples realidades posibles y deseadas. En este enfoque la interpretación, en el arte, no se restringe sólo a los momentos de análisis y crítica, sino que está presente en todos los procesos de producción artística.

3. La asignatura Teatro

La Ley de Educación General articula diferentes niveles de especificación del currículo, teniendo en cuenta un marco Nacional, jurisdicciones provinciales y un tercer ámbito institucional. Respecto de la organización curricular, en Mendoza se respetan los ejes planteados en los NAP (Núcleos de aprendizaje prioritarios) a nivel Nacional para la asignatura Teatro. Un núcleo de aprendizajes prioritarios en la escuela refiere a:

...un conjunto de saberes centrales, relevantes y significativos, que, incorporados como objetos de enseñanza, contribuyan a desarrollar, construir y ampliar las posibilidades cognitivas, expresivas y sociales que los niños ponen

en juego y recrean cotidianamente en su encuentro con la cultura, enriqueciendo de ese modo la experiencia personal y social en sentido amplio. (Resolución N°235/05, 2005, p.5)

Los NAP garantizan el principio de equidad e igualdad ya que son saberes claves, dotados de validez y aplicabilidad general para todas las escuelas a nivel nacional. Están formulados para garantizar la igualdad de oportunidades y son una condición para la adquisición de otros aprendizajes en procesos de profundización creciente

Los saberes se organizan en dos Ejes centrales:

Eje 1: En relación con las prácticas de producción del lenguaje teatral:

Incluye los saberes relacionados con los procesos de Exploración y Producción. El desarrollo de las capacidades expresivas y comunicativas, la adaptación y la disponibilidad para trabajar con las dinámicas propias del taller de teatro. El conocimiento y comprensión de los elementos del lenguaje teatral. La gradual incorporación de los elementos del código que se realiza a través del juego, la experimentación, el descubrimiento, la improvisación y su organización en diversas producciones. Estos saberes deben estar vinculados con los intereses del alumno, para que le permitan la expresión de su mundo interno y su particular manera de interpretar la realidad. Este eje propone también la construcción de saberes relacionados con la evaluación de la participación individual y grupal, de las producciones obtenidas y su apreciación orientada. Esto permite el desarrollo progresivo de capacidades

vinculadas con la lectura de producciones simbólicas, la manifestación respetuosa de sus opiniones y la construcción de criterios de apreciación. (Terigi, 2007)

Eje 2: En relación con las prácticas del teatro y su contexto:

Este eje incluye saberes relacionados con la paulatina formación de espectadores a través del conocimiento y valoración de los creadores, sus obras, los circuitos de circulación y difusión del teatro provincial y la aplicación de los aprendizajes construidos en el Eje 1 en la interpretación de espectáculos teatrales.

4- Conclusiones

La Ley de Educación Nacional ha supuesto un impacto sin precedentes

en el campo de la Educación Artística. La ha legitimado como un campo de conocimiento, con un desarrollo conceptual propio, posicionando a cada lenguaje artístico, entre ellos al Teatro, con fundamentos sólidos desde lo pedagógico, lo epistémico y lo didáctico. Este nuevo enfoque supone un crecimiento del Teatro como asignatura dentro de la educación obligatoria.

A modo de cierre, cito las palabras de la Dra. Ester Trozzo, investigadora y referente de la pedagogía artística en Argentina, Latinoamérica y España:

Esta nueva ley profundizó la valoración del área. Jerarquizó su presencia curricular nombrándola como área de conocimiento que desarrolla aspectos de la inteligencia humana que no se desarrollan en otras áreas de conocimiento. Se avanzó fuertemente en

aspectos legales, en Planes de estudio para la formación superior no universitaria de profesores de Arte. Se asignaron recursos para que en todas las provincias del país se contara con un Profesorado de Teatro. Se crearon los Secundarios de Arte. Se creó la Coordinación de la Modalidad conducida por un fuerte equipo de especialistas que realizó una importante tarea de desarrollo y orientación a lo largo y ancho de todo el país. (Comunicación personal, 23 de febrero de 2018).

Referencias Bibliográficas

Abad, J. (2009). Usos y funciones de las artes en la educación. En L. Jiménez, I. Aguirre, & L. G. Pimentel, Educación artística, cultura y ciudadanía. España: Santillana.

Coll, C. (1994). Psicología y Currículum. Una aproximación psicopedagógica a la elaboración del currículum escolar. Barcelona: Paidós.

Contenidos Básicos Comunes. Ministerio de Cultura y educación de la Nación, Buenos Aires, 1997.

Eisner, E. W. (1995). Educar la visión artística. Barcelona: Paidós.

Filmus, D. (1996). Estado, sociedad y educación en Argentina de fin de siglo procesos y desafíos. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación. Argentina .

Gardner, H. (1994). Educación artística y desarrollo humano. Barcelona: Paidós.

Gimeno Sacristán, J. (1991). El currículum: una reflexión sobre la práctica. Madrid: Morata.

Giráldez, A. (2007). Competencia cultural y artística. Madrid: Alianza.

Informe de Gestión 2003-2007. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, Buenos Aires,

noviembre de 2007.

Ley de Educación Nacional N° 26.206. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, Buenos Aires, 2006.

Lotman, Y. (1978). Estructura del texto artístico. Madrid: Istma.

Resolución 104-10_01anexo. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, Buenos Aires, 2010

Resolución N° 214/04 ANEXO I. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, Buenos Aires, 2004.

Resolución N° 235/05 . Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, Buenos Aires, 2005.

Terigi, F. (1991). Itinerarios para aprehender un territorio. Buenos Aires: Santillana.

Terigi, F. (2007). Nuevas Reflexiones sobre el lugar de las artes en el currículum escolar. En G. D. Frigerio, Educar : (sobre)impresiones estéticas. Buenos Aires: Del estante.

Trozzo, E. (22 de marzo de 2018). Impacto de las reformas educativas en la Educación Artística en Mendoza, Argentina. (S. Torres, Entrevistadora)

Fotografía: Antonio Dominguez



PROYECTO EDUCATIVO AUDIOVISUAL DANCE KIDS RESEARCH (DKR)

Introducción:

“Dance Kids Research” DKR es un proyecto experimental, actual e innovador centrado en la danza, los niños, la investigación, la innovación educativa y la igualdad de géneros y oportunidades para acceder a la educación artística. Se encuentra estructurado en dos grandes áreas, una relacionada con la investigación en el sector de la danza y el estudio de la situación existente con respecto a la igualdad de género en el acceso a esta disciplina artística, y la otra en la creación audiovisual que pretende mejorar el conocimiento y la visualización de la danza a través de un programa de televisión infantil, acompañado de una propuesta transmedia, que promueva de forma lúdica la educación artística y la igualdad de género.

Resulta novedoso en nuestros días escuchar a grandes pedagogos hablar de las virtudes de la música, o decir que las clases de danza son tan importantes como las de matemáticas o lengua en la escuela, y si queremos educar a personas creativas, críticas, preparadas para los grandes retos que se deberán asumir en nuestra vertiginosa sociedad, debemos volver la mirada a las Artes y la educación artística.

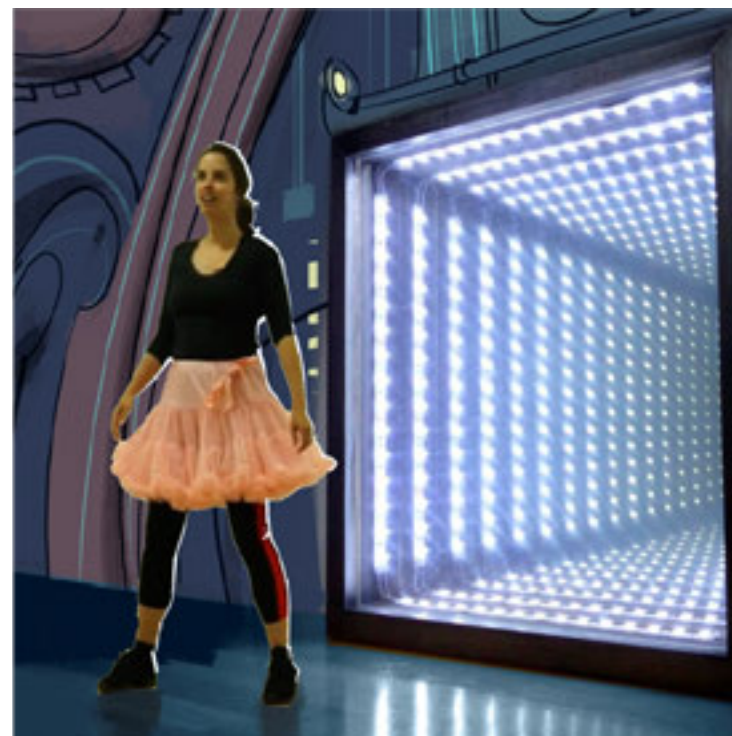
Focalizaremos nuestro proyecto en la danza como lenguaje artístico, e investigaremos el acceso de niños y niñas, así como las posibles trabas sociales que puedan existir por cuestiones de género a esta disciplina. Analizaremos los hábitos relativos a la actividad física en niños de 4 a 8 años, hábitos

Autores:

Dra. María Esther Pérez Peláez. Universidad Internacional de Valencia (VIU)

Dra. Zoe Martín Lago. Universidad de Salamanca

Dr. Félix Ortega Mohedano. Universidad de Salamanca



de uso y consumo de televisión y dispositivos móviles en niños de 4 a 8 años de contenido artístico-educativo, conocimiento previo de los niños con respecto a la danza, e intentaremos detectar las posibles trabas y prejuicios de género en el acceso al aprendizaje de la danza.

Justificación:

El proyecto se plantea en primer lugar, al considerar que la educación artística es un derecho de todos de los niños, que debe ser atendido por los diferentes sectores de la sociedad.

Convención sobre los Derechos del Niño:

Artículo 13: El niño tendrá derecho a la libertad de expresión; ese derecho incluirá la libertad de buscar, recibir y difundir informaciones e ideas de todo tipo, sin consideración de fronteras, ya sea oralmente, por escrito o impresas, en forma artística o por cualquier medio elegido por el niño (...).

Artículo 31: Los estados parte respetarán y promoverán el derecho del niño a participar plenamente en la vida cultural y artística y propiciarán oportunidades apropiadas, en condiciones de igualdad, de participar en la vida cultural, artística, recreativa y de esparcimiento.

El acceso de los niños a la cultura y el arte debe ser satisfecho por distintos sectores de la sociedad, tanto de forma institucional desde el ámbito público, como desde el ámbito privado.

La cultura y las artes son componentes básicos en la formación y el desarrollo pleno de los seres humanos, por lo tanto, la educación artística debe ocupar un lugar importante en la educación en general. Los beneficios de la educación artística han sido estudiados y validados por científicos de diversos campos: pedagogos, psicólogos, neurocientíficos...

Eisner (1995, 2004) se refiere en sus estudios a la importancia de arte y de la educación artística como medio para mejorar la experiencia humana y el

conocimiento del mundo, haciendo visible lo invisible, mostrando la realidad oculta a través de la crítica social, permitiendo la transmisión de valores y trabajando la sensibilidad de los individuos, ofreciéndoles material temático para ejercitar sus posibilidades humanas, factores que influyen de manera sustancial a la autonomía intelectual de los individuos, el aprender a aprender, para seguir desarrollando el intelecto, la sensibilidad y las capacidades humanas, partiendo de una educación artística basada en el aprendizaje de lo productivo, lo crítico y lo cultural.

Para García Ríos (2005) la educación artística favorece el desarrollo total del ser humano, de aptitudes y actitudes sensitivas, cognitivas, creativas, expresivas y prácticas.

La educación artística y la danza son parte del acervo cultural y de la formación integral de las personas. El acceso a los diferentes lenguajes artísticos debe considerarse un derecho, que debe ser satisfecho por diferentes sectores de la sociedad, en igualdad de condiciones, a todos los niños, sin sesgos por cuestiones de género, raza, o condición socioeconómica.

“Para la sociedad, la educación es el medio de transmitir y, al mismo tiempo, de renovar la cultura y el acervo de conocimientos y valores que la sustentan, de extraer las máximas posibilidades de sus fuentes de riqueza, de fomentar la convivencia democrática y el respeto a las diferencias individuales, de promover la solidaridad y evitar la discriminación, con el objetivo fundamental de lograr la necesaria cohesión social. Además, la educación es el medio más adecuado para garantizar el ejercicio de la ciudadanía democrática, responsable, libre y crítica, que resulta indispensable para la constitución de sociedades avanzadas, dinámicas y justas. Por ese motivo, una buena

educación es la mayor riqueza y el principal recurso de un país y de sus ciudadanos.” (BOE-A-2006-7899, Preámbulo p. 4).

Teniendo en cuenta la importancia de los factores ambientales y del grupo social en el desarrollo de los roles de género y la designación de actividades que son consideradas adecuadas para cada grupo (Bruner, 1999; González González 2004) debemos estudiar y analizar la igualdad de oportunidades efectiva, que tienen los niños y las niñas para acceder a determinados tipos de estudios. Que una parte de la población no tenga acceso a una educación artística de calidad por motivos de sesgo por cuestiones de género, es un problema que debemos solucionar si queremos avanzar como sociedad y como cultura. Niños y niñas tienen el derecho de educarse en igualdad, trabajando la sensibilidad y el gusto por el arte, y desarrollando todas las capacidades, actitudes y aptitudes que permite trabajar la danza.

Objetivos:

Identificar las trabas sociales que no permiten el acceso igualitario de géneros a la enseñanza artística de la danza. Promover a través de un programa infantil audiovisual la educación artística, la danza y la igualdad en el acceso a la educación y a la expresión artística, sin presentar sesgos por cuestiones de género. Comprobar si existe una mejora del conocimiento de la danza y de la percepción de la igualdad de géneros en el acceso a la educación artística de la danza, después de realizar una intervención educativa a través del programa audiovisual de DK.

Hipótesis de trabajo:

H1: Existen trabas socioculturales en el acceso igualitario de los niños a la educación artística en danza.

H2: La programación audiovisual educativa en danza es muy escasa o inexistente.

H3: El proyecto audiovisual DKR, puede mejorar la visibilidad de la danza y la educación para la igualdad en el acceso a la educación artística en danza.

Metodología:

1ª parte: encuesta a través de Qualtrics-Pannels a una muestra representativa de padres de niños de entre 4 a 8 años, en ciudades de más de 10.000 habitantes de España.

2ª parte: realización de 6 grupos focales grabados de niños de 4 a 8 años y sus padres o tutores, codificados y analizados con el software Atlas-ti. 3ª Se llevará a cabo una intervención educativa, a través de material pedagógico audiovisual, y una experiencia práctica de danza que se realizará con niños de 4 a 8 años. Los Grupos Focales se llevarán a cabo 3 ex ante y 3 ex post a la intervención educativa para detectar evolución-cambios en las variables de investigación.

Conocer el estado de la cuestión es fundamental para poder realizar cualquier tipo de intervención educativa., por eso, en primer lugar, realizaremos una encuesta a través de Qualtrics-Pannels a padres de niños de 4 a 8 años, en ciudades de más de 10.000 habitantes en España. El objetivo de esta encuesta es indagar el conocimiento previo de los padres sobre la danza como fenómeno artístico y enseñanza que puede aportar múltiples beneficios a los niños, los

hábitos de los niños en cuanto a la realización de actividades físicas y artísticas, y al uso y consumo de televisión y de dispositivos móviles con contenidos artísticos-educativos, e indagar sobre las posibles trabas de género que se producen en acceso de los niños a los estudios de danza.

Posteriormente, trabajaremos con 6 grupos focales:

1- Tres grupos compuestos por un número 7 a 10 niños de 4 a 8 años, en los que se

indagará el conocimiento previo de la danza, acceso a estudios artísticos,

consideraciones de género y temas relacionados con la educación y la danza. Se

programará una sesión de 30 minutos con los niños y 30 minutos con los padres o

tutores acompañantes.

2- Tres Grupos compuestos por un número 7 a 10 niños de 4 a 8 años, en los que se

realizará una intervención educativa a través de material pedagógico en formato audiovisual y una experiencia práctica, para a continuación volver a producir un dialogo y debate relacionados con los temas y variables investigadas en los grupos focales de la Fase I previa.

La producción audiovisual se centra en la creación de un programa de televisión infantil destinado a niños de 4 a 8 años de formato corto, en el que se trabajan los elementos fundamentales de la iniciación a la danza, calidades del movimiento, tiempo, espacio, etc... de forma transversal a lo largo de las aventuras de tres personajes fantásticos. El programa se acompaña de contenido transmedia, que ofrece herramientas

pedagógicas a padres, profesores y educadores.

Resultados: En los resultados preliminares que esperamos contrastar, observamos sesgos por cuestiones de género en el acceso de los niños (varones) en los estudios de danza, y detectamos la ausencia de programas audiovisuales educativos de calidad relacionados con la danza. Seguimos trabajando en la fase de investigación, a la espera de la financiación que nos permita llevar a cabo la encuesta a nivel nacional con Qualtrics-Pannels. El proyecto audiovisual DKR se encuentra en una fase avanzada de producción, en colaboración con la productora Yipi Ka Yei, Noesis Formación, y profesorado de la Universidad Internacional de Valencia y Universidad de Salamanca.

Conclusiones: Una vez obtenidos y analizados los resultados de las encuestas y teniendo información cualitativa a través de los grupos focales, creemos que una producción audiovisual de calidad puede colaborar de forma importante en la visibilidad de la danza y en la educación para la igualdad en niños y niñas. Con este proyecto planeamos redactar un libro blanco con recomendaciones para instituciones públicas y privadas, padres, educadores y personal docente.

Bibliografía:

- Bruner, J. (1999). La educación, puerta de la cultura (2ª ed.) Madrid: Visor
- Eisner, E.W. (1995) Educar la visión artística. Barcelona: Paidós.
- Eisner, E. W. (1995). Educar la visión artística. Barcelona: Paidós.

Eisner, E.W. (2004). El arte y la creación de la mente: el papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia. Barcelona: Paidós.

García Ríos, A. S. (2005). Enseñanza y aprendizaje en la educación artística. El Artista (2) ISSN 17948614. Pág. 80-97. Recuperado el 1 de agosto de 2015. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/download/articulo/2784925.pdf>

González González, E. (2004). Desarrollo en la adolescencia. Desarrollo psicobiológico y cognitivo. Construcción de la identidad. Desarrollo del autoconcepto y de la afectividad. En E. González, J. A. Bueno. Psicología de la educación y del desarrollo en la edad escolar (Pág. 309-344). Madrid: CCS.

Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Boletín Oficial del Estado, 106, de 4 de mayo de 2006.

Naciones Unidas (1989). Convención sobre los Derechos de Niño. Recuperado de: http://www.unicef.es/sites/www.unicef.es/files/CDN_06.pdf



El problema de la calidad en la educación superior artística en España.

Autor: José Manuel Teira Alcaraz

Introducción

Se analizan los desajustes en la regulación y desarrollo de la educación superior artística en España frente a la educación universitaria, en particular en materia de gestión y evaluación de la calidad, proponiendo algunas posibles soluciones.

Objetivo

El objetivo del trabajo es efectuar un estudio del marco normativo de la educación superior artística a fin de detectar sus debilidades y plantear acciones de mejora para mitigarlas.

Métodos

Aunque el carácter de esta investigación es teórica, es esperable que los resultados que de ella se obtengan pudieran ser aplicados en la práctica en el contexto de la educación superior artística.

La investigación se ha articulado a lo largo de cinco fases:

- Fase 1: Estudio del marco normativo que aplica a la educación superior.
- Fase 2: Estudio de trabajos previos sobre la regulación de las enseñanzas superiores artísticas en España y de

las propuestas de reforma planteadas.

- Fase 3: Análisis de modelos de evaluación y gestión de la calidad de educación superior artística tanto en España como en otros países.
- Fase 4: Planteamiento de posibles soluciones para la mejor regulación de la educación superior artística en España, y, especialmente, la implantación de la evaluación y gestión de la calidad.
- Fase 5: Propuesta de las líneas generales de una metodología de evaluación externa que ayudaría a diseñar un sistema de garantía interno de calidad en un mínimo nivel.

Resultados

El Espacio Europeo de Educación Superior.

La Declaración de Bolonia de 1999 abrió la puerta a los títulos de grado y máster universitario, los créditos ECTS (European Credit Transfer System), la cooperación en garantía de la calidad y el aprendizaje centrado en el estudiante (EHEA, 1999). Con la desregularización de los títulos fruto de la adaptación al EEES, las universidades configuran libremente sus títulos, abarcando 240 ECTS los grados y de 60 a 120 ECTS los

másteres, implantándose si su propuesta es verificada por la agencia de calidad correspondiente y posteriormente por el Consejo de Universidades. A partir de la discutida modificación del Real Decreto 1393/2007 con el Real Decreto 43/2015 se introduce la posibilidad de que existan grados de 180 ECTS, algo que sucede en la mayor parte de Europa (Eurydice, 2013). A pesar de todo lo que se hizo mal en la configuración del EEES, lo que no se hizo y lo que queda por hacer, supone un marco cohesionador que, con sus limitaciones, permitiría encuadrar en él nuestras enseñanzas superiores artísticas. Cosa diferente es que esto se haya efectuado exitosamente en la práctica, ya que solo se integran en él nominalmente, como veremos.

La garantía de la calidad

Con su antecedente en el mundo industrial, la calidad en educación superior toma gran importancia en el momento en que se deben asegurar acciones para acreditar los programas educativos y la certificación de sus egresados (Valenzuela, 2007), como sucede en el EEES. En España, los primeros pasos dados con la verificación de títulos continuaron con la acreditación del profesorado, los sistemas de garantía interna de la calidad y el seguimiento de títulos, consumándose con la «renovación de la acreditación» (Real Decreto 1393/2007, Art. 27bis) como proceso de evaluación externa de los títulos ex post (ya implantados) por un equipo de expertos.

Los procesos de garantía de la calidad no han estado exentos de rechazo por la comunidad universitaria, a causa de su irreversible necesidad burocrática que,

sumada a su imposición normativa, los puede hacer parecer meros mecanismos de rendición de cuentas —que también lo son—. Afortunadamente, unos años más tarde, estamos más cerca que nunca de lo que se ha venido a llamar «cultura de la calidad», gracias a la conciencia y compromiso cada vez mayor de todos los grupos de interés. El objetivo final debe ser que la garantía de la calidad dé frutos desde dentro y desde fuera se trate de una simple comprobación de estándares.

Empero, toda esta cultura de calidad no ha llegado a las titulaciones superiores artísticas de la misma forma, ya que no cuentan con un sustento normativo que permita desarrollar estos procesos de manera similar a como lo han sido en el mundo universitario. Por tanto, ambos sistemas educativos han avanzado y avanzan a diferentes velocidades.

La educación superior que no es del todo superior

La Ley Orgánica 2/2006, de Educación (LOE) distingue de las enseñanzas universitarias las enseñanzas artísticas superiores (arte dramático, música, danza, artes plásticas, diseño y conservación y restauración). La principal consecuencia es el desarrollo de las titulaciones universitarias en el Real Decreto 1393/2007 y el de las titulaciones superiores artísticas en el Real Decreto 1614/2009. Sí son «equivalentes a efectos legales al título universitario de grado» —que no grados a todos los efectos, especialmente a nivel internacional, ya que Europa no está obligada a cumplir una norma española— de 240 ECTS, enmarcándose en el nivel 2 del Marco Europeo de Cualificación de la Educación Superior (MECES, Art. 55 de la

citada L.O. 6/2001), pero las similitudes terminan ahí. Considero que una enseñanza superior que comparte nivel con otra que se imparte en las universidades no tiene razón para estar diferenciada de ella, pues esto genera problemas en aspectos como: la autonomía de gestión, ya que los centros de enseñanzas artísticas superiores son gestionados directamente por las comunidades autónomas; el acceso a máster, que no es prioritario al no ser grados universitarios; la ausencia formal de sistemas de gestión de calidad, al no existir, en general, procesos de evaluación o aseguramiento; el acceso del profesorado, que al no ser universitario, es equivalente a los institutos de enseñanza secundaria; y, en definitiva, el reconocimiento que a una educación plenamente superior le correspondería.

Y es que las enseñanzas superiores artísticas quedaron prácticamente fuera del rico debate en torno al EEES (Vieites, 2016), quedando atrás a causa de una serie de decisiones tanto «no tomadas» como generadoras de agravio comparativo con las universitarias. El Real Decreto 303/2010, de 15 de marzo, por el que se establecen los requisitos mínimos de los centros que impartan enseñanzas artísticas reguladas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, evidencia algunas carencias a partir del análisis anterior. Además de las disfunciones de que los títulos superiores artísticos no sean grados ni másteres universitarios —por más que tengan una equivalencia legal a nivel estatal— con ellos, o que la selección y herramientas del profesorado tengan más carácter secundario que superior, la propia formación se ve afectada:

- La legislación describe los títulos, no sufriendo ningún proceso de evaluación externa que permitiría la revisión de ciertos estándares por parte de expertos y contribuyendo a la mejora continua de aquellos. Existe una excepción, en base al Real Decreto 1614/2009, por el que puede haber enseñanzas de máster y doctorado mediante convenios con las universidades, que sí son sometidas a estos procesos de evaluación. Algo a todas luces insuficiente si comparamos con la garantía de la calidad en torno a los títulos universitarios.
- No hay recursos humanos especializados que permitan un diseño y gestión de la calidad, llevándose a cabo —cuando se hace—por los propios profesores. En las universidades, en cambio, se han ido formalizando y fortaleciendo las Unidades de Gestión de la Calidad, ganando experiencia en la medición y la mejora del proceso de enseñanza-aprendizaje.
- Los sistemas de evaluación de la calidad no se han desarrollado a nivel normativo, por lo que queda a criterio de la comunidad autónoma en particular o del centro que alguno de ellos tenga lugar, por lo que hay algunos centros que configuran un Sistema de Garantía Interna de la Calidad (ESADCyL, 2018) o que tienen un sistema de evaluación externa (AQU, 2017), o, como la mayoría, apenas procesos puntuales.
- No hay conciencia extendida de la relevancia de la participación en la calidad todos los grupos de interés, especialmente los estudiantes, siendo insuficientes las estructuras de participación

—como el consejo escolar—, más propias de la educación secundaria.

Conclusiones

Autores como Antonio Embid Irujo o Manuel Francisco Vieites han discutido ampliamente el problema del reconocimiento de las enseñanzas superiores artísticas. Incluso se han formalizado propuestas legislativas concretas en la propuesta de Ley Nacional de Enseñanzas Artísticas Superiores trasladada por la Asociación Española de Centros y Superiores de Enseñanzas Artísticas al Congreso de los Diputados (ACESEA, 2018), a la que también se refieren las Bases para un Proyecto de Ley del Teatro de la Asociación de Directores de Escena de España. De estos trabajos se extraen varias posibilidades para que la educación superior artística deje de tener ese carácter a caballo entre lo medio y lo superior:

- Creación de Institutos autonómicos para que los centros se adscriban a ellos. Estos entes, implantados en algunas comunidades como la Comunidad Valenciana o Catalunya, solo caben como una especie de dirección general y a efectos meramente organizativos, ya que la LOE impide que tengan mayor entidad (Vieites, 2016).
- Creación de una gran universidad o centro superior de las artes a nivel estatal que las integre. Algo de lo que se habló a raíz del trabajo de referencia de Embid (1997), pero particularmente complejo por el carácter disperso de tal ente.
- Integración de las enseñanzas superiores artísticas en las universidades,

asumiéndose los títulos o adscribiéndose los centros, lo que implica un reajuste institucional y organizativo de unos y otros, así como el reajuste normativo que haga desaparecer la condición de título superior para recuperar la de grado (Zaldívar, 2005).

- El pleno desarrollo de las condiciones expuestas en la LOE para que los centros superiores de enseñanzas artísticas adquieran plenamente su condición de superiores y desarrollen por completo sus competencias en los ámbitos de la docencia, la investigación y la creación (Hormigón y Vieites, 2006).

Ninguna de las tres primeras soluciones parece viable en el medio plazo, lo cual es consecuencia directa de que el marco regulatorio de las enseñanzas artísticas superiores se encuentre en la LOE, junto con la existencia de jurisprudencia en cuanto a la exclusividad de los grados y másteres universitarios en las universidades. Será necesario, pues, modificar esta regulación, heredada durante años, para que aquello que es superior nominalmente lo sea también en la práctica a todos los efectos.

Me centraré como solución en el último de estos puntos; el único que es posible abordar sin abundar en profundos cambios legislativos ya sean estatales o autonómicos. Finalmente, a fin de implantar por completo la garantía de la calidad en las enseñanzas superiores artísticas, propongo dotar a los centros de los recursos para ensamblar un primer sistema de garantía interna de la calidad, así como el diseño de una metodología de evaluación

externa que analice periódicamente los estudios de cada centro, común a todos ellos, conforme a los Standards and Guidelines for Quality Assurance in the European Higher Education Area (ESG). Propongo un sistema de acreditación institucional, donde se englobe todo el centro. Otorgaría sellos de calidad y podría centrarse en entrada, recursos, proceso y resultados. Su desarrollo más detallado tendrá lugar en trabajos posteriores, actualmente en curso.

Referencias bibliográficas

ACESEA: Asociación Española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas (2018). Propuesta de Ley Nacional de Enseñanzas Artísticas Superiores. Recuperado el 11 de abril de 2018 de: <http://www.acesea.es/wp-content/uploads/2017/12/2017-propuesta-Ley-Nacional-de-Ense%C3%B1anzas-Art%C3%ADsticas-Superiores1.pdf>

ADE: Asociación de Directores de Escena de España (2017). Bases para un Proyecto de Ley del Teatro. Recuperado de: http://www.adeteatro.com/gestor/documentos/bloques/Basesproyecley_de_teatro.pdf

AQU: Agència per a la Qualitat del Sistema Universitari de Catalunya (2017). Guía de acreditación de las enseñanzas artísticas superiores. Recuperado de: http://www.aqu.cat/universitats/eas/index_es.html#.Wgs5OIhryUk.

EHEA: European Higher Education Area (1999). The Bologna Declaration of 19 June 1999. Recuperado de: http://www.eees.es/pdf/Declaracion_Bolonia.pdf

Embid, A. (1997). Informe sobre la conveniencia de promulgar una Ley Orgánica

Reguladora de la Organización en Régimen de Autonomía de las Enseñanzas Superiores Artísticas en España. Madrid, España: Asociación Española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas.

ENQA: European Association for Quality Assurance In Higher Education (2015). Standards and Guidelines for Quality Assurance in the European Higher Education Area [ESG]. Bruselas, Bélgica.

Eurydice: Agencia Ejecutiva en el Ámbito Educativo, Audiovisual Y Cultural [Eurydice] (2013). El Espacio Europeo de Educación Superior en 2012: Informe sobre la implantación del Proceso de Bolonia. Bruselas, Bélgica: EACEA P9 Eurydice.

ESADCyL: Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León (2018). Calidad. Recuperado de: <https://fuescyl.com/calidad>.

Hormigón, J. A. y Vieites, M. F. (2006). «Justificación y necesidad de unas Bases para un Proyecto de Ley del Teatro». ADE-Teatro, 113, pp. 6-13.

Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Boletín Oficial del Estado de España, 106, de 4 de diciembre de 2006. Última modificación publicada el 29 de julio de 2015.

Ley Orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades. Boletín Oficial del Estado de España, 307, de 24 de diciembre de 2001, pp. 49400-49425. Última modificación publicada el 28 de junio de 2017.

Real Decreto 303/2010, de 15 de marzo, por el que se establecen los requisitos mínimos de los centros que impartan enseñanzas artísticas reguladas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de educación. Boletín Oficial del Estado de España, 86, de 9 de abril de 2010, pp. 32100-32114.

Real Decreto 420/2015, de 29 de mayo, de creación, reconocimiento, autorización y acreditación de universidades y centros universitarios. Boletín Oficial del Estado de España, 144, pp. 50365-50380.

Real Decreto 1393/2007, de 29 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas universitarias oficiales. Boletín Oficial del Estado de España, 260, de 30 de octubre de 2007. Última modificación publicada el 3 de junio de 2016.

Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Boletín Oficial del Estado de España, 259, de 27 de octubre de 2009, pp. 89743-89752.

Valenzuela, G. A. (2011). «Evaluación de la calidad: ejercicio indispensable en la educación superior». En: J. A. Fernández Pérez, (coord.), Educación superior y globalización. Reflexiones y perspectivas. Puebla: D. R. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Vieites, M. F. (2016). «Las enseñanzas artísticas superiores y el Espacio Europeo de Educación Superior en España. Una lectura crítica». En: Revista Complutense de Educación, 27 (2), pp. 499-516.

Zaldívar, A. (2005), «Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: el reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y performativa». En: Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado, 19 (1), pp. 95-122. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27419107>

EFFECTS OF BALLETIC STRENGTH AND BALANCE TRAINING ON BALANCE, STRENGTH AND BALLET PERFORMANCE IN BALLET STUDENTS.

AUTHOR: YAĞMUR ARINLI ZEKA PEHLEVAN

Efectos del entrenamiento de fuerza y equilibrio en el rendimiento en estudiantes de ballet.

Introduction:

Traditional ballet exercises are not sufficient for the ballet students who are trained professional at the conservatory to develop balletic strength and balance components and the implementation of different training and exercise programs is a necessity in improving the performances of the dancers at the present time.

Objective:

The purpose of this research was to examine with pretest- posttest the supplemental specific strength and balance training in addition to classical ballet class in ballet students balance, isokinetic, isometric strength and ballet performance.

Introducción:

Los ejercicios de ballet tradicional no son suficientes para que los estudiantes de ballet que se capacitan profesionalmente en el conservatorio desarrollen componentes de fuerza y equilibrio de ballet y la implementación de diferentes programas de entrenamiento y ejercicio es una necesidad para mejorar las actuaciones de los bailarines en la actualidad.

Objetivo:

El propósito de esta investigación fue examinar con pretest-postest el entrenamiento específico suplementario de fuerza y equilibrio además de la clase de ballet clásico en estudiantes de ballet, equilibrio, isocinético, fuerza isométrica y rendimiento de ballet.

Methodology and Methods:

Before starting the research, approval was obtained from the Clinical Research Ethics Committee of Mersin University. In the following process voluntary consent forms were signed with the necessary permission from the students and parents who agreed to participate in the study.

30 female ballet students with a mean age of 11 from Mersin University State Conservatory Ballet Department participated in the study were randomly assigned to 15 experimental and 15 control groups.

Before starting the study, both groups anthropometric measurements (Body weight, Lean Body Mass, Body mass index, Body Fat Percentage) the isokinetic (plantar, dorsiflexion, knee, hip, upper extremity) and isometric (knee, upper extremity) strength values, the motion analysis of the 5 ballet-specific performance components (passé, front developé relevent, sideward developé relevent, arabesque, pennché) and pedobarographic measurements were determined in the Biomechanics and Physical Performance Laboratory of Mersin University Physical Education and Sports School. Anthropometric measurements of the ballet students participated in the study was determined with Tanita MA 418 Bioelectrical Impedance Analyzer and length measurements were determined with Holtain brand “Stadiometer”. Humac Norm Cybex Isokinetic Dynamometer”was used for isokinetic and isometric strength measurements. Kinovea video motion analysis program was used to interpret and analyze the ballet-specific performance components and RScan International Lammerdries 27 B-2250 Olen Belgium

Metodología y métodos:

Antes de comenzar la investigación, se obtuvo la aprobación del Comité de Ética de Investigación Clínica de la Universidad de Mersin. En el siguiente proceso, se firmaron formularios de consentimiento voluntario con el permiso necesario de los estudiantes y los padres que aceptaron participar en el estudio.

En el estudio participaron 30 estudiantes de ballet con una edad media de 11 años del Departamento de Ballet del Conservatorio Estatal de la Universidad de Mersin y fueron asignadas al azar a 15 grupos experimentales y 15 de control.

Antes de iniciar el estudio, ambos grupos de medidas antropométricas (peso corporal, masa corporal magra, índice de masa corporal, porcentaje de grasa corporal) los valores de fuerza isocinética (plantar, dorsiflexión, rodilla, cadera, extremidad superior) e isométrica (rodilla, extremidad superior), El análisis de movimiento de los 5 componentes de rendimiento específicos del ballet (pasado, desarrollo delantero relevante, desarrollo lateral relevante, arabesco, pennché) y las mediciones pedobarográficas se determinaron en el Laboratorio de Biomecánica y Rendimiento Físico de la Escuela de Educación Física y Deportes de la Universidad de Mersin. Las medidas antropométricas de los estudiantes de ballet que participaron en el estudio se determinaron con el Analizador de impedancia bioeléctrica Tanita MA 418 y las medidas de longitud se determinaron con el “Stadiometer” de la marca Holtain. El dinamómetro isocinético Humac Norm Cybex ”se utilizó para las mediciones de fuerza isocinética e isométrica. Se utilizó el programa de análisis de movimiento por vídeo Kinovea para interpretar y analizar los componentes de rendimiento específicos

walking platform was used to measure the balance components.

In the study the control group performed the traditional ballet lessons 1.5 hours 5 days a week for eight weeks. In addition to 1.5 hours 5 days a week for eight weeks, the experimental group received balance and strength training 3 days a week for 2 hours in 8 weeks.

Analysis of Results:

In order to compare the mean of the two groups mean and standard deviation and minimum and maximum values of properties were used for data analysis. When using Student's t test statistic to compare the two groups (study-control) averages of measurement parameters, While "Student's t test" statistic was used to compare the two groups (experimental-control) averages of measurement parameters, the test statistics used for the difference between the two groups of means (before-after) of the measurement parameters were; "Paired Samples Tests". Statistical significance level of the data was taken as $p < 0.05$. "www.e-picos.com", NY|New York software and MedCalc" statistical package program were used to evaluate the data.

Conclusions:

After eight week specific strength and balance training, there was a significant increase in isokinetic left dorsiflexion, left plantar flexion significantly decreased in the control group, significant increase in right / left knee extension in the experimental group, significant decrease in right / left flexion measurements in control group, significant increase in the right / left hip extension in both groups measurements was observed in posttest measurements. There

del ballet y la plataforma para caminar RSscan International Lammerdries 27 B-2250 Olen Belgium se utilizó para medir los componentes del equilibrio.

En el estudio, el grupo de control realizó las lecciones de ballet tradicionales 1,5 horas 5 días a la semana durante ocho semanas. Además de 1,5 horas 5 días a la semana durante ocho semanas, el grupo experimental recibió entrenamiento de equilibrio y fuerza 3 días a la semana durante 2 horas en 8 semanas.

Análisis de resultados:

Para comparar la media de los dos grupos, se utilizaron la media y la desviación estándar y los valores mínimo y máximo de las propiedades para el análisis de los datos. Al usar la estadística de la prueba t de Student para comparar los promedios de los parámetros de medición de los dos grupos (estudio-control), mientras que la estadística de la "prueba t de Student" se usó para comparar los promedios de los dos grupos (control experimental) de los parámetros de medición, las estadísticas de prueba se usaron para la diferencia entre los dos grupos de medias (antes-después) de los parámetros de medición fueron; "Pruebas de muestras pareadas". El nivel de significación estadística de los datos se tomó como $p < 0.05$. "www.e-picos.com", el software NY | New York y el paquete estadístico MedCalc" se utilizaron para evaluar los datos.

Conclusiones:

Después de ocho semanas de entrenamiento específico de fuerza y equilibrio, hubo un aumento significativo en la dorsiflexión izquierda isocinética, la flexión plantar izquierda disminuyó significativamente en el grupo de control, un aumento significativo en la extensión

was no statistically significant difference in upper extremity measurements. In the isometric measurements, there was an increase in the knee right flexion, left extension in the experimental group and increase in the upper extremity flexion and extension measurements in both groups ($p < ,05$). The percentage of rearfoot decreased, midfoot and rearfoot impulses increased in both groups and surface area percentage of midfoot increased in both groups in pedobarographic measurements ($p < ,05$). The difference is statistically significant between the averages of sum of the maximum forces zones total of the right / left legs ($p < ,05$). Total of five Basic Movement balance duration mean difference between the groups and the difference between the average of pre-posttest values right/left in both groups is statistically significant. Total of five Basic Movement angle of hip and knee right in the experimental group and right/left in the control groups supporting leg angle degree difference between the mean values is statistically significant ($p < ,05$). Supplemental specific strength and balance training in addition to classical ballet provided increase balance duration and strength values in the experimental group.

When we gathered the research results general evaluation of the study, isokinetic measurements of 8 weeks strength and balance training, experimental group included knee right and left extension, hip right and left extension, upper extremity extension and isometric measurements made a positive contribution to the left knee flexion, right flexion, upper extremity flexion and extension values compared to the control group. There was no positive effect on plantar and dorsiflexion strength values.

de la rodilla derecha / izquierda en el grupo experimental, una disminución significativa en las medidas de flexión derecha / izquierda en el grupo de control, se observó un aumento significativo en la extensión de la cadera derecha / izquierda en las mediciones de ambos grupos en las mediciones posteriores a la prueba. No hubo diferencias estadísticamente significativas en las mediciones de las extremidades superiores. En las medidas isométricas, hubo un aumento en la flexión derecha de la rodilla, extensión izquierda en el grupo experimental y aumento en las medidas de flexión y extensión de la extremidad superior en ambos grupos ($p < ,05$). El porcentaje de retropie disminuyó, los impulsos del mediopie y retropie aumentaron en ambos grupos y el porcentaje de superficie del mediopie aumentó en ambos grupos en las mediciones pedobarográficas ($p < ,05$). La diferencia es estadísticamente significativa entre los promedios de la suma de las zonas de fuerzas máximas totales de las piernas derecha / izquierda ($p < ,05$). El total de cinco diferencias medias de duración del equilibrio del Movimiento Básico entre los grupos y la diferencia entre el promedio de los valores anteriores y posteriores a la prueba derecha / izquierda en ambos grupos es estadísticamente significativa. Un total de cinco ángulos de movimiento básico de la cadera y la rodilla derecha en el grupo experimental y derecha / izquierda en los grupos de control que apoyan la diferencia de grados del ángulo de la pierna entre los valores medios es estadísticamente significativa ($p < ,05$). El entrenamiento de fuerza y equilibrio específico complementario además del ballet clásico proporcionó un aumento de la duración del equilibrio y los valores de fuerza en el grupo experimental.

When the impulse percentages are evaluated in general, it is seen that the percentages of posterior impulses decrease and the percentages of middle and especially anterior impulses increase in both groups. Although there is a variation between dance movements, it is thought that the burden on the metatarsophalangeal joints is considerably higher, since the dancers spend a lot of time on the forefoot. (Jarvis, Kulig, 2016). Although there was no significant difference in both groups, the increase in angle values in 5 basic movements during the traditional ballet lesson exercises shifted the balance center towards the anterior region of the body due to the characteristics of the movements.

The contact area percentages are evaluated in general, it is seen that the contact area percentage values on the middle foot have increased in both groups. Pedobarographic analyzes of ballet have been studied in a small number of fields. Therefore, it is similar to our study that all 20 professional ballerinas in a study that analyzes the Plié movement close to our study showed a high degree of stabilization at midfoot (Gontijo, Candotti, Feijó Gdos, Ribeiro, Loss, 2015).

This is important to prevent injuries in the ballet and to ensure the correct foot position for the ballet posture and the significant increase in pretest-posttest analyzes due to traditional ballet studies is a positive situation for our group of students. This situation is important in terms of preventing the injuries and state the correct foot position in terms of ballet posture.

Eight-week balance and strength training “five basic movements” motion analysis angle degree measurements according to the experimental and control groups, the experimental group it has provided

Cuando recopilamos los resultados de la investigación general evaluación del estudio, las mediciones isocinéticas de 8 semanas de entrenamiento de fuerza y equilibrio, el grupo experimental incluyó extensión de rodilla derecha e izquierda, extensión de cadera derecha e izquierda, extensión de extremidad superior y las mediciones isométricas hicieron una contribución positiva a la flexión de rodilla izquierda, flexión derecha, valores de flexión y extensión de las extremidades en comparación con el grupo de control. No hubo ningún efecto positivo en los valores de resistencia a la flexión dorsal y plantar.

Cuando se evalúan los porcentajes de impulso en general, se observa que los porcentajes de impulsos posteriores disminuyen y los porcentajes de impulsos medios y especialmente anteriores aumentan en ambos grupos. Aunque existe una variación entre los movimientos de la danza, se piensa que la carga sobre las articulaciones metatarsofalángicas es considerablemente mayor, ya que los bailarines pasan mucho tiempo en el antepié. (Jarvis, Kulig, 2016). Aunque no hubo diferencia significativa en ambos grupos, el aumento en los valores de ángulo en 5 movimientos básicos durante los ejercicios tradicionales de clases de ballet desplazó el centro de equilibrio hacia la región anterior del cuerpo debido a las características de los movimientos.

Los porcentajes del área de contacto se evalúan en general, se ve que los valores porcentuales del área de contacto en el pie medio han aumentado en ambos grupos. Los análisis pedobarográficos del ballet se han estudiado en un pequeño número de campos. Por lo tanto, es similar a nuestro

estudio que las 20 bailarinas profesionales en un estudio que analiza el movimiento Plié cercano a nuestro estudio mostraron un alto grado de estabilización en el mediopié (Gontijo, Candotti, Feijó Gdos, Ribeiro, Loss, 2015).

Esto es importante para prevenir lesiones en el ballet y asegurar la posición correcta del pie para la postura del ballet y el aumento significativo de los análisis pretest-postest debido a los estudios de ballet tradicionales es una situación positiva para nuestro grupo de estudiantes. Esta situación es importante para prevenir las lesiones y establecer la posición correcta del pie en términos de postura de ballet.

Balance de ocho semanas y entrenamiento de fuerza “cinco movimientos básicos” análisis de movimiento medidas de grado de ángulo de acuerdo con los grupos experimental y de control, el grupo experimental ha proporcionado el efecto positivo mínimo.

Los tiempos de equilibrio del grupo experimental se incrementaron considerablemente. Teniendo en cuenta la evidencia revelada por las investigaciones, es aconsejable considerar la participación de bailarines en entrenamientos de fitness como una ayuda para los estudios técnicos y el rendimiento, así como una forma de reducir el riesgo de lesiones (Russell, 2013). Se afirma que los bailarines de ballet tienen mejor equilibrio que otras ramas del deporte (Costal, Ferreirall y Feliciol, 2013) y pueden compensar los factores causantes del cansancio en el equilibrio debido al alto nivel de entrenamientos motores específicos profesionales (Hopper, Grisbrook, Newnham y Edwards, 2014). El entrenamiento con pesas puede aumentar la fuerza muscular sin causar hipertrofia



the minimum effect.

The balance experimental considerably Considering revealed by it is wise to participation of trainings as an studies and well as a way

positive

times of the group were increased. the evidence the researches, consider the dancers in fitness aid to technical performance as to reduce the risk

of injury (Russell, 2013). It is stated that ballet dancers have better balance than other sport branches (Costal, Ferreirall and Feliciol, 2013) and they can compensate for the factors causing tiredness in balance due to the high level of professional specific motor trainings (Hopper, Grisbrook, Newnham and Edwards, 2014). Weight training can increase muscle strength without causing hypertrophy due to neuromuscular adaptations. Without contradiction basic artistic and physical performance requirements and aesthetic visual, it has emerged in studies increasing muscle strength can provide progress and improvement in dance performance (Twitchett, Koutedakis and Wyon, 2009).

Therefore, rather significant positive differences in balance stabilization time of the experimental group with the increase of strength values as a result of 8 weeks of strength and balance training from the sum of all 5 basic ballet movements, the fact that balance training was carried out on a playful ground on bosu ball revealed significant improvements in terms of performing movements on fixed ground in addition. The necessity to include strength and balance trainings besides traditional education, the improvement in muscle strength and endurance has positive effects on dance performance (Brown, Wells, Schade, Smith and Fehling, 2007; Koutedakis, Hukam, Metsios, Nevill, Giakas, Jamurtas and Myszkewycz, 2007) required for performances involving explosive maneuvering such as jumps, it is also vital for balance and posture control in various ballet-specific positions such as arabesque and attitude like 5 basic movements in our study (Bennell, Khan, Matthews, Gruyter, Cook, Holzer and Wark, 1999). In addition, it can be said that balance performance in

debido a adaptaciones neuromusculares. Sin contradicción entre los requisitos básicos de rendimiento artístico y físico y la estética visual, ha surgido en estudios que el aumento de la fuerza muscular puede proporcionar progreso y mejora en el rendimiento de la danza (Twitchett, Koutedakis y Wyon, 2009).

Por lo tanto, diferencias positivas bastante significativas en el tiempo de estabilización del equilibrio del grupo experimental con el aumento de los valores de fuerza como resultado de 8 semanas de entrenamiento de fuerza y equilibrio de la suma de los 5 movimientos básicos de ballet, el hecho de que el entrenamiento de equilibrio se llevó a cabo en Además, un terreno lúdico con bosu ball reveló mejoras significativas en términos de realizar movimientos en terreno fijo. La necesidad de incluir entrenamientos de fuerza y equilibrio además de la educación tradicional, la mejora de la fuerza y la resistencia muscular tiene efectos positivos en el desempeño de la danza (Brown, Wells, Schade, Smith y Fehling, 2007; Koutedakis, Hukam, Metsios, Nevill, Giakas, Jamurtas y Myszkewycz, 2007) requerido para actuaciones que involucran maniobras explosivas como saltos, también es vital para el equilibrio y el control de la postura en varias posiciones específicas del ballet como el arabesco y la actitud como 5 movimientos básicos en nuestro estudio (Bennell, Khan, Matthews, Gruyter, Cook, Holzer y Wark, 1999). Además, se puede decir que el rendimiento del equilibrio en el ballet se puede mejorar más rápido que el rendimiento de la fuerza.

ballet can be improved faster than strength performance.

Bibliographic references:

Jarvis, D.N., Kulig, K.(2016). Kinematic and kinetic analyses of the toes in dance movements. *Journal of Sports Sciences*.34,(17),1612-8.

Gontijo, K. N., Candotti, C. T., Feijó Gdos, S., Ribeiro, L. P., Loss, J. F. (2015). Kinematic evaluation of the classical ballet step "plié". *Journal of Dance Medicine and Science*. 19,(2),70-6.

Russell, J. R. (2013). Preventing dance injuries: current perspectives. *Journal of Sports Medicine*. 4, 199–210.

CostaI, M. S. S., FerreiraII, A. S., FelicioI, L. R. (2013). Static and dynamic balance in ballet dancers: a literature review. *Fisioterapia e Pesquisa*,20(3).

Hopper, D.M., Grisbrook, T.L., Newnham, P.J., Edwards, D.J. (2014). The effects of vestibular stimulation and fatigue on postural control in classical ballet dancers. *Journal of Dance Medicine and Science*, 18(2),67-73.

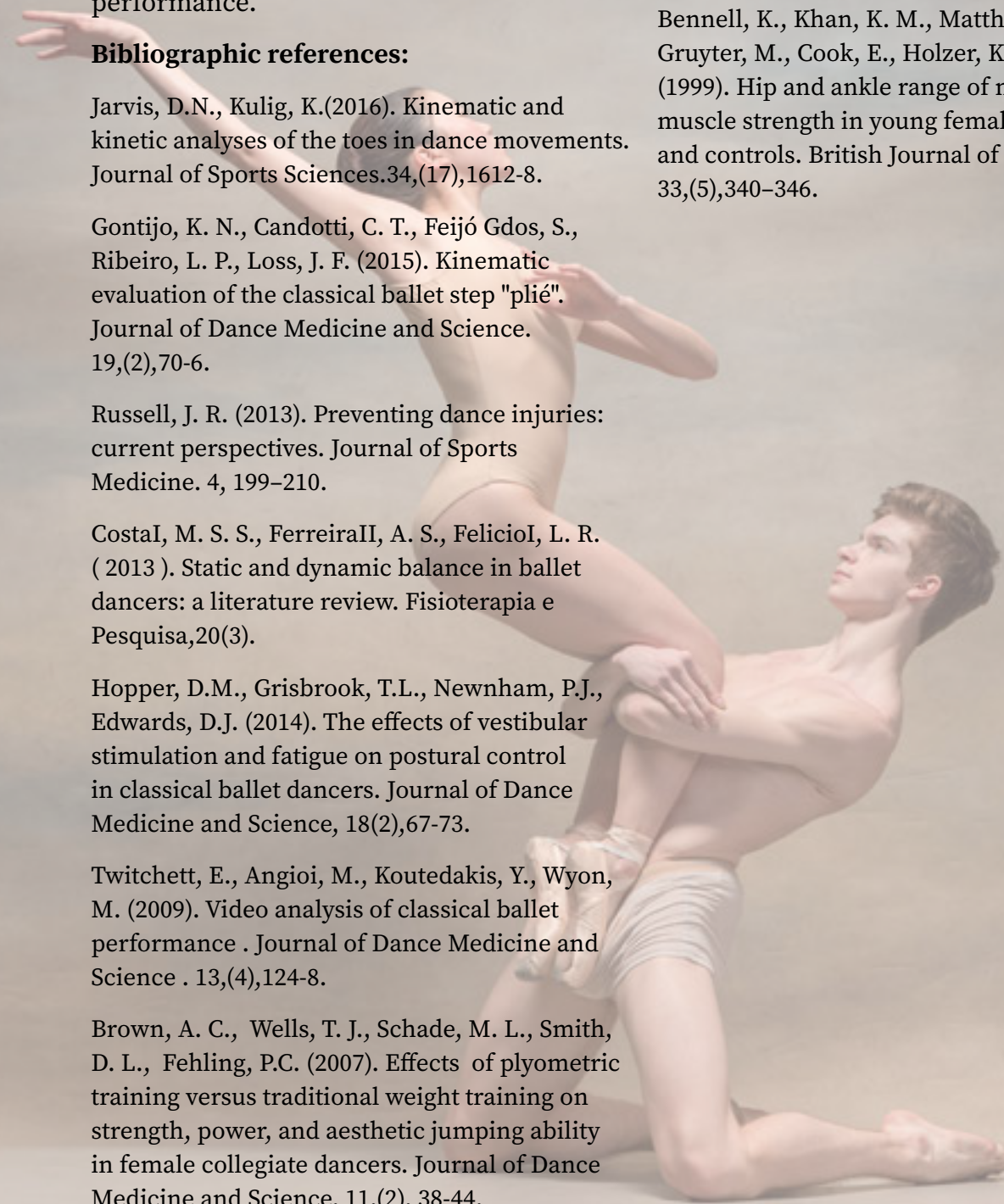
Twitchett, E., Angioi, M., Koutedakis, Y., Wyon, M. (2009). Video analysis of classical ballet performance. *Journal of Dance Medicine and Science*. 13,(4),124-8.

Brown, A. C., Wells, T. J., Schade, M. L., Smith, D. L., Fehling, P.C. (2007). Effects of plyometric training versus traditional weight training on strength, power, and aesthetic jumping ability in female collegiate dancers. *Journal of Dance Medicine and Science*. 11,(2), 38-44.

Koutedakis, Y., Hukam, H., Metsios, G., Nevill, A., Giakas, G., Jamurtas, A., Myszkewycz, L. (2007). The effects of three months of aerobic and strength training on selected performance- and fitness-related parameters in modern dance students. *Journal of Strength and Conditioning*

Research. 3, (21), 808-812.

Bennell, K., Khan, K. M., Matthews, B., De Gruyter, M., Cook, E., Holzer, K., Wark, J. D. (1999). Hip and ankle range of motion and hip muscle strength in young female ballet dancers and controls. *British Journal of Sports Medicine*. 33,(5),340–346.



designed by Freepick

ANÁLISIS DE LAS VARIABLES INTERVINIENTES EN LA SELECCIÓN DEL REPERTORIO DE DANZA CLÁSICA DESDE UNA PERSPECTIVA PSICOLÓGICA E INTEGRADORA.

AUTOR: MARÍA LÓPEZ GARCÍA Y FÁTIMA SÁNCHEZ-BELEÑA.
CONSERVATORIO SUPERIOR DE DANZA MARÍA DE ÁVILA

Resumen

La elección del adecuado repertorio en el proceso de enseñanza- aprendizaje del futuro bailarín es un punto clave en su formación. En este trabajo se analizan algunas de las variables a tener en cuenta en dicha selección desde una perspectiva integradora donde la edad y el momento evolutivo del alumno tendrán una relación directa con el desarrollo técnico y artístico del mismo. Entre los objetivos incluye sensibilizar al maestro de danza sobre la necesidad de realizar un análisis global inicial como paso previo a la programación del repertorio en las diferentes etapas de la formación en danza.

INTRODUCCIÓN

Mariño (2010) ofrece la siguiente definición sobre el repertorio musical: “conjunto de obras musicales que por su contenido son seleccionadas con un fin determinado,

según las necesidades, intereses y motivaciones de un individuo”. Esta misma definición también sería aplicable al repertorio de danza. Dicho repertorio además debe concebirse en evolución según el momento histórico. Desde el punto de vista pedagógico, el repertorio constituye una vía para la formación artística que permite rescatar tradiciones y aunarlas con las actualizaciones de la disciplina.

El trazar un plan de actuación en la selección del repertorio hará que los objetivos resultan más alcanzables y que se adapten las capacidades de alumnado a las exigencias de la pieza (Chandler, 1962). El análisis integral del alumno y del contexto será fundamental para fijar dicha estrategia.

Este marco de análisis global ya aparece definido en las palabras de la maestra María de Ávila (1994): “Nunca dos alumnos son iguales”. “Hay que conocer al alumno,

meterse en su piel y ayudarle en el terreno profesional y en el humano. Lo humano va íntimamente ligado a la expresión artística”

El estudio del repertorio es un instrumento cultural y de motivación bidireccional entre el maestro y el alumno. Además, se reconoce en el estudio del repertorio una gran capacidad de fomentar el aprendizaje en diferentes aspectos, especialmente técnicos, estilísticos y artísticos y emocionales.

OBJETIVO

El objetivo de este trabajo sería sensibilizar al maestro de danza, sobre las necesidades de un análisis integral inicial como paso previo a la programación del repertorio en las diferentes etapas de la educación. El análisis minucioso de las características del alumnado y de los recursos disponibles pretende promover la selección del repertorio más indicada en cada caso.

MÉTODO

Dentro de este apartado se analizarán varias variables relevantes dentro de este análisis integral a la hora de seleccionar el repertorio: la edad, el momento evolutivo, los aspectos psicológicos, los conocimientos técnicos y las características del contexto. Debido a nuestra trayectoria profesional, el presente estudio está enfocado en la Danza Clásica, pero son herramientas generales aplicables a cualquier estilo de danza.

La edad

La danza puede estudiarse dentro del sistema formal, en los conservatorios, o bien dentro del sistema no formal, en escuelas municipales y escuelas privadas

de danza. Esta perspectiva integral sería indistinta para cualquiera de los dos entornos. En el sistema formal los estudios dependen del Ministerio de Educación y están estructurados de la siguiente manera: Estudios Elementales (desde los 8 a los 11 años), Estudios Profesionales también llamado Grado Medio (desde los 12 a los 18 años) y Estudios Superiores (a partir de los 18 años) (BOE, 2010a).

El estudio del repertorio comienza en los conservatorios profesionales en el tercer curso de Grado Medio, esto es a partir de 14-15 años (BOE, 2010b). En edades anteriores sería recomendable trabajar con montajes apropiados al nivel físico, psíquico y emocional, no con repertorio clásico propiamente dicho. Cualquier variación de repertorio clásico supondrá un reto fuera de su alcance no siendo saludable desde el punto de vista físico ya que puede aumentar el riesgo de lesiones, en el momento actual o en el futuro.

Antes de los 14-15 años, si se utilizase una variación de repertorio habría que realizar tantas adaptaciones que sería necesario modificarla incurriendo en una falta de rigor con la historia de la danza y el legado cultural que el repertorio supone. Por ello, sería más adecuado crear una pieza acorde a sus niveles técnico y emocional que permita focalizar en sus puntos fuertes y trabajar poco a poco los débiles. Se deben ir introduciendo combinaciones de pasos, dinámicas y un trabajo emocional acordes a su edad que le permitan ir avanzando en su formación. Desde el punto de vista de su formación cultural en danza, es necesario inculcar al alumno el respeto por el repertorio desde el inicio de su formación.

Momento evolutivo

El momento evolutivo va ligado a la edad. La adolescencia es un periodo que comienza a los 11 años y cada vez se extiende más en el tiempo, pudiendo abarcar hasta los 20 años (Santrock, 2006). Los primeros momentos de este periodo, denominados adolescencia temprana (11 a 13 años), coinciden con grandes momentos de cambio desde el punto de vista físico y psicológico. Es un periodo de adaptación a la nueva etapa vital que comienza. Emocionalmente se caracteriza por una gran impulsividad y unos cambios bruscos de estado de ánimo.

Es importante señalar que más allá de las diferencias individuales, existen diferencias también grupales en las manifestaciones de esta etapa. Robson (2001) señala diferencias normativas en este periodo entre los bailarines profesionales y los amateurs.

Desde el punto de vista psicológico, no presentan una madurez para afrontar una variación de estas características sobre el escenario.

Aspectos psicológicos

Con la elección correcta del repertorio, el alumno desarrollará ciertas habilidades constituyendo la denominada “pirámide de la actitud escénica” (Taylor y Taylor, 2008): en los cimientos se encuentra la motivación alta que influye directamente en la preparación del alumno; dicha preparación hace que este alumno crea en sí mismo y que confíe en su capacidad de rendir al máximo; esta confianza le llevará a un nivel de intensidad idóneo a la hora de sacar a escena el repertorio trabajado; y este nivel de intensidad origina una concentración total durante la actuación.

Nivel técnico

Taylor y Taylor (2008) plantean el Análisis

de Idoneidad de Danza (AID), que permite localizar los puntos fuertes y débiles del alumno. Además del conocimiento sobre los contenidos de danza cursados por el alumnado hasta el momento, este análisis individual arrojará datos más específicos para una correcta elección del repertorio.

El trabajo sobre los objetivos también se ha demostrado importante (Taylor y Taylor, 2008, López de la Llave y Pérez Llantada, 2006, Molina 2015). Establecerlos de forma adecuada ayudarán tanto al alumno como al docente obteniendo beneficios sobre el rendimiento. Frustración o aburrimiento son algunas de las consecuencias de definir unos objetivos erróneos.

Aspectos interpretativos

Otra parte importante también será el análisis de los aspectos cognitivos y emocional, íntimamente ligada al estudio del personaje y al desarrollo de la parte artística (Vygotsky, 1924). Han sido varios los intentos por sistematizar las variables relacionadas con una interpretación exitosa (López de la Llave y Pérez Llantada, 2006, Molina, 2015). Las variables psicológicas más destacadas son el autoconocimiento, autoconfianza, entre otras. Como declara Pedro Simón (2014): “En el ballet, como en la música, aunque parezca obvio, es preciso insistir en que, al ejecutar una obra, hay que interpretar, lo cual implica no sólo el dominio del estilo y, si fuera el caso, de la idea dramática, sino la participación de la personalidad y la inteligencia del ejecutante”

Características del contexto

Además de estas variables mencionadas, es necesario tener en cuenta también algunos aspectos contextuales como las características de las salas de ensayo, como el tipo de suelo, que condiciona la modalidad

de danza que se puede practicar en ellas. Otro de los aspectos es el número de horas semanales de trabajo con el alumno, que según los tipos de educación formal o no formal mencionados con anterioridad puede variar enormemente.

CONCLUSIONES

El repertorio hay que conocerlo, estudiarlo y trabajarlo desde los puntos de vista históricos, estéticos, técnicos, estilísticos, artísticos y musicales. Realizar un análisis integral conforme a las variables propuestas en este trabajo ofrece datos fundamentales para trabajar el equilibrio de las mismas y, por ende, para que la elección del repertorio sea lo más idónea posible. Además, dosificar el repertorio permite que el alumnado pueda tener una progresión coherente, lo cual será fundamental para su motivación a corto y largo plazo.

La programación del repertorio no se pudo concebir de forma rígida; todo depende del análisis de cada grupo y de los recursos disponibles en cada contexto. En el ámbito de la formación dancística dentro del sistema público, al presentar unos mismos rangos de edades y un programa de contenidos técnicos estandarizados por cursos, es más viable realizar una programación de repertorio, aunque siempre pueda ser revisable y modificable tras el análisis integral propuesto en cada curso escolar.

En el ámbito privado, al no existir variables similares en una misma clase y con la posibilidad de incorporación de alumnos en cualquier momento del curso escolar, habrá que adaptar más individualmente las elecciones del repertorio y deberá presentarse en constante revisión.

Dosificar la dificultad del repertorio que

se aborda en cada momento permite que el alumno tenga una progresión de trabajo coherente. Esta progresión favorecerá el desarrollo de su motivación a corto, a medio y a largo plazo (Taylor y Taylor, 2008).

El alumno confía que el maestro seleccionará un repertorio adecuado para él fruto de una reflexión que debe contemplar multitud de aspectos. Además, esta confianza es recíproca de forma que el alumnado pondrá en marcha todos sus recursos para sacar adelante ese repertorio. Este proceso, además, ayudará a que haya una aceptación de la realidad, tanto por parte del maestro como del alumno, evitando la selección del repertorio por expectativas siendo este último contraproducente para ambas partes. Por último, conviene recordar que el alumnado está en proceso de formación y sus ejecuciones distarán de un rendimiento profesional.

En trabajos posteriores se podría dar continuidad a esta línea de trabajo escalando las piezas de repertorio según su nivel de dificultad desde esta perspectiva integral. También sería interesante confeccionar un catálogo con las piezas de repertorio clásico donde se destaquen los aspectos más complejos que contenga cada pieza, los requisitos técnicos y las necesidades interpretativas de cada personaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOE (2010) Real Decreto 899/2010, de 9 de julio, sec. I, 61463-61464.

BOE (2007) Real Decreto 85/2007, 13 de julio, BOE-A-2007-2956.

De Ávila, M. (1994, agosto, 25). Entrevista realizada por Roger Salas. recuperado de https://elpais.com/diario/1994/08/25/opinion/77765604_850215.html.

López de la Llave, A. y Pérez-Llantada Rueda, M. C. (2006). *Psicología para intérpretes artísticos: Estrategias para la mejora técnica, artística y personal*. Thomson - Paraninfo

Mariño Y. M. y Best A. (2013). Repertorio musical: impacto en la preparación integral del instructor de arte desde la disciplina de talleres de perfeccionamiento artístico. *Atenas. Revista Científico Pedagógica*. 22 (4). Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/4780/478048958004.pdf>.

Molina M.D. (2015). *La presencia escénica del individuo análisis conceptual y empírico de los factores determinantes*. Tesis Doctoral. Universidad Católica San Antonio de Murcia

Patricio, M. (2016). *Manual de Recursos Humanos*. Madrid: ESIC Editorial.

Robson, B. E. (2001). Adolescent development: how dancers compare with the typical teenager. *Medical Problems of performing Artist*, 16(3), 109-114.

Santrock, J. (2006). *Psicología del desarrollo. El ciclo vital*. Mc Graw Hill.

Simón, P. (2014). *El ballet, una devoción. Enfoques y precisiones*. Madrid: Ediciones Cumbres.

Taylor, J. & Taylor, C. (2008). *Psicología de la Danza*. México: Gaia Ediciones.

Vygotsky, L. S. (1972) *Psicología del arte*. Barcelona: Seix-Barral.



Fotografía: Antonio Dominguez



MEMORIAS CONGRESO MUNDIAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES DEL ESPECTÁCULO

LA INTERPRETACIÓN EN LOS ESTUDIOS DE DANZA CLÁSICA

Aurora: Ana Martínez Belmonte

INTRODUCCIÓN

Con la presente investigación queremos resaltar la importancia de la interpretación como parte fundamental de la formación de bailarines profesionales de danza clásica, observando cómo ha sido desplazada a un segundo plano para que el objetivo principal de la danza sea el virtuosismo técnico.

OBJETIVO Y CUESTIONES DE INVESTIGACIÓN

El objetivo de esta investigación pretende conocer si existe la necesidad de implantar la asignatura de interpretación en las Enseñanzas Profesionales de Danza.

Planteamos las siguientes cuestiones de investigación:

- ¿Es necesaria la implantación de la asignatura de interpretación en las Enseñanzas Profesionales?
- ¿Cómo está considerada la interpretación en la legislación por la que se rigen los Conservatorios Profesionales de Danza?
- ¿Es posible la realización de

una asignatura de interpretación específica para la especialidad de Danza Clásica?

- ¿Se debería incluir la interpretación como asignatura obligatoria a lo largo de las Enseñanzas Profesionales en los Conservatorios de Danza?

METODOLOGÍA

La metodología utilizada para poder alcanzar el objetivo planteado y dar respuesta a las cuestiones de investigación, está basada en un paradigma cualitativo. Siguiendo a Martínez Rodríguez, Krause o Stake; las bases de la investigación serán las interpretaciones obtenidas de los objetos estudiados.

Esta investigación es de la modalidad no interactiva y parte de una temática histórica, indagada a través de documentos. Está encasillada dentro del tipo de análisis conceptual,

Fotografía: Antonio Domínguez



Pautas Metodológicas :

Al inicio de nuestra investigación, observamos en las Normativas vigentes que se dedican muy pocas horas lectivas, en algunos casos, sólo en el último curso y de manera optativa a la asignatura de interpretación.

Consideramos que es insuficiente, por lo que establecemos que para nuestra propuesta sería necesario que se trabajase una hora a la semana en todos los cursos y de manera obligatoria. De esta manera, conseguiríamos un trabajo progresivo y adecuado para nuestros alumnos.

Para terminar con este acercamiento, hemos desarrollado brevemente una serie de pautas metodológicas para cada concepto que se llevarían a cabo en el aula.

Relajación

Hemos decidido seguir el estudio de Gómez Mármol, que divide las técnicas de relajación en dos grandes grupos; los métodos de relajación segmentaria, como el método Jacobson y los de relajación global, como el método Schultz.

Concentración

Para desarrollar la concentración en el aula, vamos a seguir las indicaciones que establecen Taylor y Taylor:

- Fomentar la concentración en clase y ensayos.
- Simplificar el entorno.
- Utilizar una progresión de palabras técnicas clave.
- Visualizaciones.
- Rutinas de preejercicios.

Conciencia sensorial, generación de la energía y unión psicofísica

Estos tres contenidos, vamos a trabajarlos conjuntamente. Lo primero que debemos tener en cuenta es que son tres conceptos muy ambiguos; que nos basaremos en la creación de movimiento libre, para conseguir la unión del cuerpo y mente del alumno a partir de la energía generada por su propio movimiento.

Factores del movimiento

Siguiendo a Laban, proponemos primero, trabajar cada factor de manera aislada, para que nuestros alumnos automaticen cada factor como forma de expresión. Una vez asimilado este trabajo, se irán sumando un factor más al trabajo, teniendo así multitud de herramientas de trabajo.

Emociones

Nos hemos centrado en las seis emociones básicas que establece Paul Ekman y podríamos trabajar diversos ejercicios como:

- Desarrollar la expresión facial.
- Crear secuencias de movimiento libre donde el cuerpo y la cara representen cada una de las emociones básicas.
- Experimentar las secuencias de movimiento de cada emoción con una máscara neutra.

Una vez que nuestros alumnos dominen este trabajo, podemos dar paso a su representación desde el lenguaje de la danza clásica.

Trabajo con el personaje

Para este contenido hemos decidido guiarnos por el trabajo que plantea Lecoq,

dividiendo el trabajo con el personaje en tres apartados: estados pasiones y sentimientos; lugares y ambientes; y los condicionantes de estilo.

En el primer apartado el alumno propone un personaje, define su carácter y lo interpreta a través del movimiento.

En el segundo apartado, colocaremos al alumno en diferentes situaciones y veremos cómo reacciona con su personaje. Tendrán que crear otro personaje opuesto y repetir todo el proceso y después con los dos a la vez.

CONCLUSIONES

A continuación, establecemos las conclusiones obtenidas durante todo este proceso investigativo, con el cual hemos podido ir descubriendo como poder unificar el trabajo corporal y el mental en un bailarín.

Para dar respuesta a las cuestiones de investigación planteadas, establezco las conclusiones principales obtenidas.

1.- ¿Es necesaria la implantación de la asignatura de interpretación en las Enseñanzas Profesionales?

Para que los bailarines puedan tener suficientes herramientas y recursos interpretativos, es necesario un entrenamiento habitual. No solo se trata de un trabajo conjunto con el cuerpo, se trata de educar a los bailarines a saber estar en un escenario, saber solucionar cualquier posible problema frente al público y a poder avanzar y madurar como bailarín.

No podemos dissociar el trabajo físico de las emociones que nos produce el movimiento en sí. Por tanto, nuestra conclusión es

obvia, se necesita implantar la asignatura de interpretación en las Enseñanzas Profesionales.

2.- ¿Cómo está considerada la interpretación en la legislación por la que se rigen los Conservatorios Profesionales de Danza?

Tras haber estudiado algunas normativas vigentes en los Conservatorios Profesionales de Danza, podemos afirmar que no se le está otorgando a la interpretación la importancia que se merece.

Al centrar nuestra investigación dentro de unas enseñanzas regladas, debe ser desde las normativas donde comience el cambio educativo. Sabemos que una normativa no es algo fácil de cambiar, pero consideramos que en nuestra mano está difundir que existe una necesidad para poder comenzar el cambio.

3.- ¿Es posible la realización de una asignatura de interpretación específica para la especialidad de danza clásica?

Consideramos que sí es posible la realización de una asignatura de interpretación específica para la especialidad de danza clásica. Con nuestra propuesta pretendemos que nuestros alumnos alcancen un dominio de cuerpo y mente, obteniendo herramientas interpretativas suficientes para su futuro profesional.

4.- ¿Se debería incluir la interpretación como asignatura obligatoria a lo largo de las Enseñanzas Profesionales en los Conservatorios de Danza?

Tras esta investigación, consideramos que sería aconsejable que se incluyese la asignatura de interpretación de manera obligatoria. Esta es la única manera de que el trabajo de y mente se llegue a unificar

y a conseguir; y defendemos la idea de implantar esta asignatura a lo largo de los seis años de estas enseñanzas regladas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abad Carlés, A. (2012). Historia del ballet y de la danza moderna, (2ª ed.). Madrid: Alianza Editorial.

Armenteros, I. (1989) El arte del partenaire. Cuba en el Ballet, 2-3, 12-18.

Baril, J. (1987). La danza moderna. (Mª Teresa Ciruela, trad.). Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1977).

Béjart, M. (2005). Cartas a un joven bailarín. (Antoine Colonna, trad.). Buenos Aires: Libros del Zoral. (Obra original publicada en 2001).

Chejov, M. (1966). Al actor sobre la técnica de actuación. (6ª ed.). Mexico: Constanca.

Decreto 156/2007, de 21 de septiembre, del Consell, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de danza y se regula el acceso a estas enseñanzas. Diari Oficial de la Comunitat Valenciana, 25 de septiembre de 2009.

Decreto 24/2008, de 29 de enero, por el que se establece la ordenación curricular de las enseñanzas de danza de grado profesional y se regula su prueba de acceso. Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya, 31 de enero de 2008.

Decreto 240/2007, de 4 de septiembre, por el que se establece la ordenación y currículo de las enseñanzas profesionales de danza en Andalucía. Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, 14 de septiembre de 2007.

Decreto 29/2007, de 14 de junio, del Consejo de Gobierno, por el que se establece para

la Comunidad de Madrid el currículo de las enseñanzas profesionales de danza. Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid, 21 de junio de 2007.

Fábrega, J. (2007). La interpretación para bailarines. Estudios escénicos: cuadernos del Instituto del Teatro, 32, 314-329.

Gómez Mármol, A. (2013). La relajación en niños: Principales métodos de aplicación. EmásF, Revista Digital de Educación Física, 24, 35-43.

Grotowski, J (1992). Hacia el teatro pobre. (Margo Glantz, trad.). Madrid: Siglo XXI de España editores. (Obra original publicada en 1968).

Khan, O. (2007). Jiří Kylián, Delicado legado. Susy Q, 10.

Krause, M. (1995) La investigación cualitativa: un campo de posibilidades y desafíos. Revista Temas de Educación, 7, 19-39.

Laban, R (1987). El dominio del movimiento. (Jorge Bosso, trad.). Madrid: Fundamentos. (Obra original publicada en 1984).

Lecoq, J. (2014). El cuerpo poético. (6ª ed.). (Joaquín Hinjosa y María del Mar Navarro, trad.). Barcelona: Alba. (Obra original publicada en 1997).

Loupe, L. (2011). Poética de la danza contemporánea. (Antonio Fernández Lera, trad.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Mantel, G. (2010). Interpretación. Del texto al sonido. Madrid: Alianza Música.

Martínez Rodríguez, J. (2011). Métodos de investigación cualitativa. Silogismo, 8, 10.

McMillan, J.H. y Schumacher, S. (2005).

Investigación educativa (5ª ed.). Madrid: Pearson.

Meyerhold, V.E. (1968). Meyerhold. Textos teóricos. Volumen I, (J.A. Hormigón introd. y selec.). Madrid: Comunicación.

Moreno, C. (2014). La interpretación en la danza. ¿Es necesario comunicar una emoción al bailar para crear una obra de arte? o ¿sólo ejecutando determinadas técnicas creamos arte al bailar? Revista Danzarte, 8, 20-25.

Olmedo Castellanos, I. J. (2007). La danza Butoh: Posible herramienta en el entrenamiento actoral, Eugenio Barba. (Tesis profesional) Universidad de las Américas Puebla. Recuperada de http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lte/olmedo_c_ij/portada.html.

Orden de 15/02/2010, de la Consejería de Educación y Ciencia, por la que se establece el horario y la distribución de las enseñanzas profesionales de danza en las especialidades de Danza clásica y Danza española de la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha. Diario Oficial de Castilla-La Mancha, 19 de febrero de 2010.

Orden de 30-06-2009, de la Consejería de Educación y Ciencia, por la que se completa el currículo de las enseñanzas profesionales de danza en las especialidades de Danza clásica y Danza española en la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha. Diario Oficial de Castilla-La Mancha, 14 de julio de 2009.

Orlandini, L. (2012). La interpretación musical. Revista Musical Chilena, 66, 218

Stake, R.E. (1999). Investigación con estudio de casos, (2ª ed.). (Roc Filella, trad.). Madrid: Morata. (Obra original publicada en 1995).

Stanislavski K. (2009). El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. (Jorge Saura, trad.). Barcelona: Alba Editorial. (Obra original publicada en 1951).

Taylor, J., Taylor, C. (2008). Psicología de la danza. (María del Mar Cañas, trad.) Madrid: Gaia. (Obra original publicada en 1995).

Valín, A. (2010). Expresión corporal. Teoría y práctica. Madrid: ESM.



YES WE CAN! LA METAMODERNIDAD EN EL RELATO DRAMÁTICO.

Autor: Dr. Prof. Ramón Gázquez



Archivo Fotográfico Fundación de la Danza "Alicia Alonso"

Introducción: La tensión entre nostalgia y esperanza en la construcción del relato dramático para la génesis de una comunidad identitaria en el siglo XXI.

Objetivo:

A pesar de la tesis de Fukuyama del Fin de la Historia (1994) tras la caída del muro de Berlín, los creadores teatrales reclamarán la idea de historia, pero eso sí, no como una construcción unitaria, real, verdadera o única. Más bien hablamos de una historia que conoce su fragilidad y no tiene la intención de dominar ni perpetuarse. De este modo, el ritmo de la acción de la fábula se sustentará en su mayoría por el montaje de distintos microrrelatos o fragmentos que pueden crear un relato más o menos uniforme. Este montaje al que nos referimos y, sobre todo, sus bisagras escénicas, sustituirán a las acciones lógicas y causales para configurar la tendencia última del siglo XX, que Carlson resume de la siguiente manera: " La performance individual, aunque todavía construida sobre la presencia física del performer, se apoya fuertemente en la palabra" (Citado en Cornago, 2015, p. 145). Así, queremos desvelar la tensión que se produce entre la necesidad de colectividad y la fragilidad de los relatos escénicos de diferentes compañías como la NeedCompany, la Peeping Tom o la Societas Raffaello Sanzio, y su relación con la idea de metamodernidad.

Métodos:

Las herramientas principales de la investigación han sido el análisis dramático y el semiótico. Las compañías objeto de estudio son la Needcompany (madre del teatro posdramático, se centra en la hibridación de las artes, el relato y la performatividad para desvelar el poder dominante de la imagen), la Societas Raffaello Sanzio



Fotografía: Archivo fotográfico Fundación de la Danza "Alicia Alonso"

(basada en una dramaturgia visual intenta generar una nueva comunidad a través de la iconoclasia) y, la Peeping Tom (compañía de danza-teatro cuyas obras giran entorno a la idea de familia).

Resultados:

Tras la realización de la investigación hemos obtenido una serie de indicadores que nos muestran cómo dichas compañías establecen un especial interés por la construcción de una historia que identifique la sociedad occidental y la imposibilidad que produce el poder de la industria cultural que, a partir de la administración de la imagen (seducción-producción), procura una homegeneización en la construcción de la identidad. Los tres indicadores más importantes

son:

1. La búsqueda de una construcción del relato basado en los principios

básicos de organización: planteamiento, nudo y desenlace.

2. La relación de estos tres pilares a través de las estrategias

vanguardistas: el surrealismo, el expresionismo, el dadaísmo, etc.

3. La tensión entre ficción dramática (el relato) y la performatividad

(la construcción del mismo).

Conclusiones:

La dialéctica crítica que se produce entre la génesis fabular y su disolución (por ser administrada) produce una tensión que responde, sin duda, a la teoría de pensamiento de Timotheus Vermeulen y Robin Van den Akker, hablamos de la noción de 'metamodernidad': la oscilación entre un compromiso típicamente moderno y un desapego marcadamente posmoderno.

Así, si la metamodernidad se presenta como una idea múltiple y simultánea -al mismo tiempo nostálgica y esperanzadora- podemos observar como los relatos que se producen en las compañías asumen el eclecticismo posmodernista con la intención de enfatizar el afecto, el compromiso y la narración tan pretendido en la modernidad.

Bibliografía:

Bauman, Z., (2004). *Modernidad Líquida*. Buenos Aires, Argentina:

Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Castellucci, R. y C., (2017). *Los peregrinos de la materia*. Madrid,

España: Continta Me Tienes-

Danto, A., (2015). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y*

el linde de la historia. Barcelona, España: Paidós Estética.

Fischer-Lichte, E., (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid,

España: Abada Editoriales.

- (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid, España: ARCO/LIBROS.

Foster, H., (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de*

siglo. Madrid, España: Akal.

Fukuyama, F., (2016). *¿El fin de la Historia? Y otros ensayos*. Madrid,

España: Alianza Editorial.

James, D., y Seshagiri, U., (2014). *Metamodernism: narratives of*

continuity and revolution. PMLA, Volume 129, N° 1: 87-100.

Vermeulen, T. y Van Der Akker, R., (2010). *Notes on metamodernism*.

Rotterdam, *Journal of AESTHETICS &*

CULTURE, Vol. 2,

<http://www.emerymartin.net/FE503/Week10/Notes%20on%20Metamodernism.pdf>

(Consultado el 21 de mayo de 2017).

VV.AA., (2017). *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth after*

Postmodernism. New York, Estados Unidos: Rowman and Littlefield,

2017



LA CONTRIBUCIÓN DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES VIVAS DE LOJA - ECUADOR PARA EL DESARROLLO DE LA INDUSTRIA CREATIVA LOCAL Y LA CREACIÓN DE LA CARRERA DE ARTES ESCÉNICAS UTPL

Autora: CARLA SAUL GARCÍA MARCELINO

Métodos

El Festival de Artes Vivas de Loja como plataforma del desarrollo académico y del mercado escénico a nivel local y nacional.

Objetivo

Analizar cuál es la contribución del FIAVL para el desarrollo de la industria creativa de la ciudad de Loja, en el campo de las artes escénicas, aportando con la innovación social y desarrollo académico por medio de la cultura en su término estricto.

Hipótesis que marca el camino para lograr el objetivo:

1. Análisis de la experiencia concreta de producción teatral del FIAVL como una buena práctica.
2. Evaluación de los datos del FIAVL como una oportunidad de crecimiento y formación de públicos.
3. Identificación del FIAVL como un ecosistema del seguimiento académico.

Análisis de la investigación cualitativa del contexto social e histórico que permiten identificar a la ciudad como “cuna de artistas” en razón de la influencia cultural heredada desde la época de la colonia. El método de investigación utilizado en este trabajo es el método científico, el cual parte del análisis deductivo en función de las teorías que permiten construir el objeto de estudio. Se ha considerado los instrumentos normativos e institucionales utilizados para la inserción de FIAVL desde el año 2016 hasta el 2018, en el calendario anual de esta ciudad y el impacto, cuantitativo, que este genera en la proyección de la actividad teatral de la ciudad a nivel nacional e internacional. La investigación se basa en un estudio de campo, la construcción del concepto de sustentabilidad cultural, el impacto económico y social, cambios estructurales que ha enfrentado la ciudad, así como las herramientas de desarrollo organizacional y profesional asociadas con este evento. Con referente en los conceptos

especificados se analiza la evidencia empírica construida a partir de los testimonios, los documentos oficiales y las publicaciones en medios electrónicos con el fin de generar conocimiento de los hechos fundamentales que caracterizan a esta investigación.

Resultados

La creación del FIAVL cambió la rutina anual de la ciudad de Loja. La expectativa de la población aumenta, así como también el número de participantes. La experiencia del primer año fue determinante para abrir nuevos panoramas y nuevas necesidades. Loja empezó a reconocerse como una ciudad creativa adaptándose a la exigencia de transformarse en un destino turístico. La propuesta del festival generó una identidad colectiva en torno a los eventos que se desarrollan todo el año para el mes de noviembre y que hacen de esa fecha el mes de las artes vivas. La dinámica de la participación en torno a los centros culturales y artísticos que se promueven en el FIAVL da muestra del cambio que surge en la ciudad y la expansión de sus fronteras. Esta activa participación es el principio del pensamiento colectivo de que necesita buscar una ciudad que se quiere comprometer con la sostenibilidad en términos de cultura y creatividad, pues que son los lazos afectivos los que busca el ser humano para fidelizar sus costumbres y ocios.

Sin embargo, la misma variable apunta una extrema necesidad de formación y capacitación académica en el ámbito de los proveedores para las artes escénicas y espectáculos, así como la formación académica actoral para crecimiento y desarrollo de los colectivos artísticos existentes.

La cadena de procesos, cuya puesta en práctica, determina que el resultado final,

o sea, el espectáculo, tenga más valor que el conjunto de las entradas para lograrlo, necesita apoyarse en micro actividades, que son esenciales para la supervivencia como economía que se autorregula. La estrategia del Camino a Loja, es un ejemplo del aumento del espectador nacional, ya que en la primera edición pasó por dos ciudades y en la segunda edición por dieciocho, pero todavía son acciones públicas aisladas no formales que no garantizan una estructura de base. Estas acciones deben hacer parte de una política pública efectiva y específica para las artes escénicas. Sumando a estas reflexiones, el diagnóstico hecho por los agentes del ministerio apuntó posibilidades de oferta de bienes y servicios culturales y la necesidad de mejorar la planificación de los proyectos, pero de la misma manera, dejó a la vista la urgencia en una formación específica profesional de productores, técnicos y artistas.

Aunque ya exista la identificación de buenas prácticas e iniciativas de formación, en materia de gestión cultural escénica, se actúa mucho más por corrección, de lo que se tenga hecho hasta este momento, que por innovación de sus procesos de relacionamiento y captación de recurso. El régimen laboral y fiscal, la política de espectáculos, las ayudas públicas y los derechos del autor hacen parte de la responsabilidad social empresarial de la institución cultural, que de acuerdo con su visión, misión y valores posee un punto de vista en su forma de generación, de ingresos, y gastos constantes. Por eso la estructuración de un organigrama empresarial es muy útil, por lo que representa el planteamiento de las estrategias necesarias de este producto/servicio, tan delicado y tan fuerte al mismo tiempo.

De esta forma el teatro como producto/servicio considera la transversalidad de

las relaciones y la responsabilidad social, valorando el arte por lo que representa territorialmente y por aquellos que la representan humanamente. No obstante, la gestión pública de la cultura funciona como un sistema abierto que compite por espacios de sostenibilidad. La era de la creatividad exige ritmo rápido de conexión y negocios, adaptación de espacios y diversificación de público potencial. El mundo global llenó las personas de cosas y actividades, muchas veces sin sentido, por eso hay que encontrar el público adecuado, para cada proyecto escénico, y explotarlo en todos sus aspectos. Sería ese, el más grande desafío.

Todavía no existe un equilibrio entre aportaciones públicas e ingresos comerciales que suponga un progreso objetivo para el sector de las artes escénicas en términos artísticos y estructurales. Tanto para la producción artística como para la gestión de un proyecto escénico, hay que considerar que un aporte financiero genera una sobrevida y un reciclaje de todo, a eso se puede decir progreso, o sea, producirlo con más calidad y vender con más impacto y mejor alcance con superación social.

Dada la ausencia de un instrumento hegemónico de relación entre lo público y lo privado el equilibrio podría estar en una medida conjunta de gestión cultural, cuyo macro objetivo sería reflexionar el teatro dentro de una industria creativa, cuyo producto debe ser comercializado considerando comunicación, gestión económica y jurídica y mercadotecnia. Además, se debe considerar la existencia de un sector teatral privado ambicioso y comprometido con la producción de calidad cuya complicidad con la administración puede generar buenos resultados.

Conclusiones

La conclusión destaca un paraguas dentro de la necesidad de desarrollo organizacional y la profesionalización del arte escénico como posibilidades de una herramienta económica y de crecimiento intelectual y académico para la ciudad. El mismo se despliega en los siguientes desenlaces:

- Como una referencia al desarrollo de la industria creativa de la ciudad de Loja, el FIAVL además de promover cambios estructurales de crecimiento, se tornó una herramienta de presión en busca del fortalecimiento de un plan de políticas públicas / privadas, con metas a un programa educativo de adecuación de los conceptos para el contexto local, a todos los niveles, que califique tolerancia y diversidad como factores cruciales, pues que necesita de un reposicionamiento, formación y capacitación de proveedores y difusión de un plan de comunicación accesible a todos, valorando la propiedad intelectual y la investigación académica como producto creativo.

- Esta investigación constituye un aporte teórico y empírico para analizar el valor del teatro en relación al desarrollo de las ciudades bajo el concepto de industria creativa. Se trata de un trabajo inédito que contribuye a llenar el vacío teórico que sobre el tema existe tomando una de las manifestaciones más claras de este fenómeno que a la fecha se encuentra en etapa de crecimiento haciendo posible el análisis objetivo del entorno en el que se desarrolla. Este estudio se realizó gracias a la rigidez académica y a las particularidades del objeto de estudio donde destaca Loja como una tierra fértil, donde habitan seres increíbles con capacidad incalculable de creación, recurso potencial en el campo de la industria creativa sostenible.

- Es hecho que en la ciudad de Loja

no existe una carrera académica específica de Artes Escénicas o Teatro. El presente trabajo propone a la UTPL la creación de una licenciatura con base en tres ejes: emprendedorismo; educación somática e internacionalización. Los primeros dos años deberían ser dedicados a una formación de preocupación técnica específica de proveedores, como iluminadores, escenógrafos, maquilladores, vestuaristas, sonidistas, productores artísticos y emprendedores de la economía creativa. Los dos últimos años el enfoque sería en la formación actoral y dirección, con aporte de laboratorios y residencias sostenibles que utilicen los espacios culturales de la ciudad como ambiente de aprendizaje. Este proceso aportaría un de verdadero cambio en la dinámica de demanda en lo que se refiere a producción artística; economía creativa e investigación académica y formación actoral y escénica contribuyendo de forma efectiva al desarrollo sostenible de la ciudad.

Referencias bibliográficas

Acosta, Javier. (2016). *Emprendimiento Creativo*, Puerto Rico, Inversión Cultural.

Anda Aguirre, Alfonso. (2009). *Relatos de la Historia de Loja a través de los siglos*. Tomo IV, Loja – Ecuador, Editorial UTPL.

Álvarez, José. (2017). *Segundo Festival Internacional de Artes Vivas*. 2017. Loja-Ecuador, Municipio de Loja.

Batista, Gilson. (2002). “Uma discussão sobre o conceito de desenvolvimento”. *Revista da FAE*, 05(02): 37-48.

Bauman, Zygmunt. (2001). *Modernidad líquida*. 1925. Traducción Plínio Dentzien. Jorge Zahar Ed. Rio de Janeiro. RJ/Brasil.

Bizet, Mélanie (2016). *Informe final de Pre producción del Festival de Loja*. Quito-

Ecuador, Ministerio Turismo y Patrimonio del Ecuador.

Brecht, Bertolt. (2004). *Escritos sobre teatro*. España, Editorial Alba.

Catálogo Territorio de las Artes. (2013). Ministerio de Cultura, Fondos concursables y Festivales. Quito- Ecuador, Poder Gráfico.

Colección Cuadernos de Talleres de Gestión Pública de Políticas Culturales. (2010). Ministerio de Cultura. Cuaderno I. Primera edición. Quito- Ecuador, Fondo Editorial Ministerio de Cultura.

Colomer, Jaume. (2013). *La formación y gestión de públicos escénicos en una sociedad tecnológica*. Madrid- España, Fundación Autor.

Escalante, Soledad. (2018). *Resumen ejecutivo de la edición 2018 FIALV III*. Quito-Ecuador: Ministerio Cultural y Patrimonio del Ecuador.

Estaún, Antonio. (2013). *La señora de El Cisne*. Loja- Ecuador, UTPL.

Fonseca, Ana y Kageyama, Peter. (2011). *Cidades Criativas- Perspectivas*. São Paulo- Brasil Garimpo de Soluções.

Fonseca, Ana. (2011). *Ciudades Creativas - Análisis de uno concepto en formación y de pertinencia de su aplicación a la ciudad de São Paulo*. Tese de Doctorado Universidade de São Paulo Faculdade de Arquitetura y Turismo, SP/Brasil.

Hosagrahar, Jyoti. (2017). “La cultura, elemento central de los ODS”. *Desafíos 2030: una agenda para todos*. El Correo de la UNESCO, 1: 12-15.

Observatorio de Turismo Regional Sur UTPL. (2017). *Informe II Festival*



16 y 26 de noviembre de 2017. [Tabla I y II]. Recuperado de: <https://observatorioturistico.utpl.edu.ec/?q=boletin> en 28/05/2018.

Organização Das Nações Unidas (ONU). Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). Lisboa, Portugal, 2004a. Tradução: José Freitas e Silva. Recuperado en http://www.hdr.undp.org/en/media/hdr04_po_chapter_2.pdf. en julio/2009.

Paladines, Félix. (2005). Identidad y Raíces – Tomo I. Loja-Ecuador, UTPL.

Paladines, Félix. (2017). Reflexiones, historia de la cultura lojana. Loja- Ecuador, Editorial GrafiPlus.

Pavis, Patrice. (1988). Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Cuba, Edición Revolucionaria.

¿BAILAMOS? UN VIAJE AL MUNDO DE LA DANZA. UN PROGRAMA DIDÁCTICO INTERCULTURAL DE LAB-INDIA DIRIGIDO A JÓVENES.

AUTORA: MÓNICA DE LA FUENTE GARCÍA.

Dentro de las actividades que desarrolla el Laboratorio de Artes Escénicas de la Casa de la India en Valladolid se llevan a cabo programas artísticos didácticos con el objetivo de acercar el arte a los jóvenes de Castilla y León. En 2018 se realizaron 20 sesiones con la participación de unos 900 jóvenes dentro de este programa artístico. El programa va destinado a jóvenes en la etapa de Educación Secundaria de las distintas localidades de la Comunidad de Castilla y León, con la voluntad de favorecer el uso de la danza como herramienta de integración social y con el fin de mejorar su integración, comunicación y desarrollo personal.

El punto esencial del programa “¿Bailamos? Un viaje al mundo de la danza” es situar el arte y la creación artística, en concreto la danza, como uno de los pilares fundamentales de la sociedad, y resaltar su valor en la creación de una sociedad tolerante, diversa y armoniosa. En la danza, el joven puede adquirir un mayor conocimiento del cuerpo, y de sus capacidades expresivas,

además de afianzar su seguridad y desarrollar una mayor soltura no sólo corporal sino también social. Nociones como la vibración del cuerpo, la respiración adecuada, el estado físico neutro y la escucha interior encuentran un espacio de exploración a través del movimiento. La danza expresiva se convierte en este caso en el vehículo o guía para una mejora de nuestra existencia y como consecuencia, de nuestra comunicación con los demás.

El programa se presenta en tres líneas de actuación:

LÍNEA ESCÉNICA

LÍNEA PEDAGÓGICA

LÍNEA DIDÁCTICA Y DE DIÁLOGO

LINEA ESCÉNICA

La sesión da comienzo con una presentación cercana y personal de los bailarines que narran a modo de biografía cómo llegaron a dedicarse profesionalmente a la danza. De esta manera se genera una cercanía

y empatía con los jóvenes que se encuentran ya en edades próximas a decidir o plantearse sus opciones profesionales. Cada artista con su trayectoria artística representa diferentes vías en su formación y a la vez presenta la diversidad de estilos de danza y desarrollos artísticos a través de cada uno de ellos. En esta introducción se dan también las claves para aprender a mirar y a observar la pieza artística que van a presenciar.

El espectáculo es una interpretación al mismo tiempo personal, universal y contemporánea de la historia de la danza que parte desde la actualidad y nos acerca a otras épocas, culturas y contextos en la que cada bailarina toma como referente su trayectoria personal y profesional.

La línea argumental es el recorrido de la historia de la danza basada en la historia vital del ser humano a través de una experiencia estética, visual y sonora. Con una duración de veinte minutos, se van desarrollando secuencias entrelazadas que expresan el origen universal de la danza pues consideramos que bailamos desde nuestro propio origen, desde el principio de los tiempos, desde nuestro vientre materno. También es danza el encuentro con lo otro, con lo que es diferente a mí, y cómo a partir de la escucha y el respeto podemos encontrarnos y desechar las barreras culturales si sentimos

el latido que todos llevamos dentro....De este modo han viajado desde siglos las melodías y los ritmos sin importarles fronteras y es así que podemos trazar, por ejemplo, la influencia de pueblos nómadas de la India en la danza y música flamenca a través del pueblo gitano y como a su vez se creó la amalgama de las culturas judías, cristianas y musulmanas en la península ibérica.

LINEA PEDAGÓGICA

La segunda parte de la sesión la conforma el taller práctico donde transformamos el espacio en una escuela de baile. Les presentamos maneras diferentes de encontrarnos técnicamente con el lenguaje de la danza y con nuestro propio cuerpo y con la expresión. Bajo el formato de taller práctico se realiza un recorrido histórico de la danza de diferentes partes del mundo en paralelo con el recorrido vital de cada persona /joven.

La primera propuesta está basada en ejercicios de yoga como descubrimiento de nuestro cuerpo, nuestra respiración y cómo desde esa escucha se va generando el movimiento. Trabajamos la buena colocación corporal, el autoconocimiento y la corrección de su posición corporal a modo de auto-escáner personal, y reflexionamos conjuntamente en la experiencia sobre los beneficios tanto físicos, mentales, emocionales y expresivos

que les puede aportar una correcta colocación en sus posturas habituales y sobre todo su propio control corporal. La respiración y su control pueden cambiar un estado anímico y ayudar a relajarse lo que en su finalidad ayuda a crear una conciencia interior.

Continuamos con el estudio y práctica de la danza con sus elementos primordiales. Es en este aspecto donde podremos elaborar una guía de conceptos básicos y unas líneas prácticas para las sesiones presenciales independientemente de estilos y estéticas de movimiento. Para la elaboración de este esquema tomaremos como base la milenaria teoría y práctica de las artes escénicas de la tradición india y el tratado de artes escénicas Natya Sastra (siglos II a.C. a II d.C.) que ha codificado el estudio del cuerpo de una forma integral y dinámica y nos ha legado una ciencia y sabiduría del cuerpo aplicables hoy en día en la enseñanza y la experimentación de todos los componentes primordiales de la danza:

- El movimiento abstracto: se experimentarán conceptos como el equilibrio, la gravedad, el ritmo, la proporción, la respiración, la vibración, etc.
- El movimiento expresivo -DANZA NARRATIVA: este aspecto concierne a las capacidades expresivas del cuerpo, que a modo de enciclopedia estudia cada parte del cuerpo y todos sus usos expresivos. De esta manera introducimos la idea de la creación de lenguajes codificados, o el movimiento como signo.
- La expresión emocional: la danza clásica india hace un estudio de las emociones dividiéndolas en 9 estados anímicos y que pueden ser explorados en relación no solo al movimiento y gestos si no también en lo relacionado con la música, el ritmo y la melodía.

LINEA DIDÁCTICA Y ESPACIO PARA EL DIÁLOGO

Con el fin de abrir un espacio al diálogo y una vía de comunicación con los participantes se invita a expresar lo que ha significado la experiencia desde una perspectiva de autoconocimiento, expresión y comunicación con el fin de generar un debate sobre temas de interés relacionados con el arte y su importancia en la sociedad.

IDENTIFICACIÓN DE LAS NECESIDADES

Este proyecto educativo y artístico intercultural “¿Bailamos? Un viaje al mundo de la danza” responde a la necesidad de favorecer el desarrollo personal, emocional, intelectual y lingüístico de los jóvenes.

Otra de las razones que impulsan este proyecto es la utilización de la danza como método creativo de expresión artística, como un espacio neutral de relación, intercambio y convivencia, utilizando el lenguaje corporal como vehículo de expresión común para de este modo no sólo superar la barrera del lenguaje oral, social, y física sino también para reforzar la identidad y la autoconfianza.

A través de este proyecto didáctico intercultural se intenta llamar la atención de nuestros jóvenes sobre la importancia de la danza y el baile como medio de acercamiento, comunicación y expresión de las diferentes sociedades y culturas. Las artes escénicas contribuyen de manera decisiva al desarrollo intelectual, estético y social de la persona. Permite establecer lazos entre individuos de culturas diferentes, tanto directa como indirectamente. El intercambio y el conocimiento de diferentes manifestaciones artísticas de todo el mundo posibilitan hoy la realización de un diálogo intercultural a través del arte y más aún a

través de una expresión no verbal como es la danza. La danza nos puede ayudar a mejorar la actitud y comportamiento social a través del conocimiento de nosotros mismos y de los demás.

OBJETIVOS

Con el proyecto “¿Bailamos? Un viaje al mundo de la danza” queremos ofrecer a los jóvenes el conocimiento de la danza como método creativo de expresión artística; Como un espacio neutral de relación, intercambio y convivencia; Como un espacio donde tomar conciencia de sí mismo, de su cuerpo, de su capacidad de expresión y comunicación.

Destacamos algunos de los objetivos específicos del proyecto:

- Descubrir el lenguaje de la danza como expresión artística y creativa.
- Ampliar conocimientos sobre el funcionamiento de cuerpo y de sus capacidades
- Desarrollar, a través de la danza, sistemas de comunicación
- Adquirir técnicas básicas de movimiento en relación con la psicomotricidad, la relación espacial y musical.
- Desarrollar las capacidades expresivas de cada parte del cuerpo y la expresión de emociones, sensaciones y sentimientos mediante el lenguaje gestual codificado de la danza.
- Presentar y mostrar desde una perspectiva intercultural diferentes expresiones artísticas dentro del mundo de la danza para ampliar la visión y el conocimiento de diversos estilos y culturas del movimiento.

METODOLOGÍA GENERAL

El carácter comunicativo, lúdico e interactivo de toda expresión escénica, incita a una metodología flexible y abierta que fomenta el desarrollo activo de la persona por medio de la participación y el ejercicio de las capacidades de relación, expresión, recepción y crítica.

RESULTADOS

A partir de las experiencias recogidas en las 20 sesiones en 2017-2018 realizadas en diferentes espacios públicos y dirigidas a diferentes sectores dentro del ámbito educativo, se nos invita a defender la danza dentro del sistema educativo al presentarse como un gran beneficio para el desarrollo del alumno en todos los niveles tanto personales, a nivel psicomotriz, emocional y psicológico y también en cuanto al desarrollo de aptitudes y actitudes sociales y de comunicación.

Los beneficios que presenta la danza en el ámbito educativo, constatados en esta campaña didáctica, podrían resumirse en las siguientes reflexiones:

- La danza como medio creativo de expresión artística; como un espacio neutral de relación, intercambio y convivencia.
- La danza puede abrir el mundo de la comunicación y la expresión de libertad, donde el ser manifiesta de forma espontánea a través del movimiento sus sentimientos y emociones.
- La danza desarrolla la personalidad, la creatividad, la sociabilidad, el área afectiva, ayuda a la formación de valores, y actitudes del ser humano.
- Fomenta el área psicomotriz, procurando armonía y bienestar del cuerpo y la mente.

- La danza aporta cultura a su vida, acercándolo a sus tradiciones y al conocimiento de su pueblo y crea curiosidad por el saber universal. También nos hace conscientes de las diferentes maneras que tiene el ser humano de expresarse tanto individualmente como en grupo. Nos recuerda la diversidad cultural y social del ser.

El proyecto “¿Bailamos? Un viaje al mundo de la danza ha permitido verificar una vez más la importancia que tiene el movimiento expresivo y el arte, para elevar a la persona a su verdadera dimensión humana. En consecuencia, la danza, como una valiosa posibilidad para integrar las diferencias y celebrar la danza de la propia existencia.

BIBIOGRAFIA

-DE LA FUENTE GARCÍA, Mónica. (2006). Teatro Kathakali (con un apéndice de G. Rodríguez Martín). En E. Cámara de Landa, (coord.) Sangita y Natya. Música y Artes Escénicas de la India, Valladolid: Universidad de Valladolid.

-DE LA FUENTE GARCÍA, Mónica. (2006). Danza clásica Bharata Natyam. En E. Cámara de Landa, (coord.) Sangita y Natya. Música y Artes Escénicas de la India, Valladolid: Universidad de Valladolid.

- GOZALEZ CRUZ, Iván. (2013). Bharata Muni: Natya Sastra. Valencia: Letra Capital.



MESA TEMÁTICA: INVESTIGACIÓN Y ARTES ESCÉNICAS

Moderador

D. Daniel Bianco. Director Teatro de la Zarzuela.

Investigación en las Artes Escénicas y Filosofía.

- Invent debis re verumquam dolores Entre Sade y Foucault: cuerpo y poder en la obra artística de Pier Paolo Pasolini. (Trabajo de investigación performativa). Arantzazu LECUMBERRI CAMPS.
- Cuerpo, poder y erotismo en la obra teatral de angélica Liddell. Una mirada filosófica. Lara NAVARRO RUIZ.

Investigación Histórico-Artística.

- La danza clásica india bharata natyam encuentra el ballet clásico europeo. Miriam LAMAS BAIK.
- Aproximación a las raíces y origen del baile flamenco desde una perspectiva histórica: interculturalidad y conexiones con la danza clásica hindú Kathak. Laura AUGUSTA GOSTIAN ROPOTIN y Eva ASENSIO CASTAÑEDA.
- La danza persa y su influencia en el flamenco. Miriam LAMAS BAIK.
- Proceso de creación coreográfica, adaptación de la obra DecaDance. María Dolores MOLINA GARCÍA y Catalina CASTRO COLOMER.
- LAB-INDIA Un laboratorio de Artes Escénicas de la India en España. Mónica DE LA FUENTE GARCÍA.
- El desarrollo del Arte del Ballet. Antecedentes del surgimiento del romanticismo. Ioshinobu NAVARRO SANLER.
- Teatro del Siglo de Oro. Estudio de los procesos de representación contemporánea. Liuba CID.

Investigación Artes Escénicas y Política.

- Danza y revoluciones del Común. Visión micro-política bajo la perspectiva de Antonio Negri. Blanca CASTERÀ.
- Bailar durante el embarazo desde la perspectiva médica. María Teresa DÍAZ CARDONA.
- Fisioterapia en artes escénicas: comparativo por disciplinas artísticas. Carles EXPÓSITO ROVIRA.
- Relación entre rigidez mental y rigidez física en bailarines. Terapia craneosacral para disminuir la ansiedad y aumentar la flexibilidad. María Jesús PECESBARBA PUERTAS.
- Naufragios. Trauma-Duelo-Resiliencia. Un proyecto Social, Colaborativo e Inclusivo. Creación e Investigación-Basada en las Artes y a través del Cuerpo. Ruth MIRAS-RUIZ.

Temáticas

- Perspectivas historiográficas de las Artes Escénicas.
- Filosofía y estética en las Artes Escénicas.
- Psicología y Artes Escénicas.
- Ciencias de la salud y Artes Escénicas.
- El teatro como herramienta de transformación social.
- Políticas Culturales.
- Relación entre las Artes Escénicas y las Industrias Culturales y Creativas.
- Creación Artística.
- Nuevas tendencias de creación y espectáculo escénico.
- Aplicaciones terapéuticas de las Artes Escénicas.
- Modelos de investigación, acción y estimulación temprana para las personas con discapacidad.



ENTRE SADE Y FOUCAULT: CUERPO Y PODER EN LA OBRA ARTÍSTICA DE PIER PAOLO PASOLINI.

Autora: Arantzazu LECUMBERRI CAMPS

Introducción

Nuestra hipótesis establece la aparición de una estela de la obra del Marqués de Sade y de las ideas filosóficas de Michel Foucault en la trayectoria artística del artista e intelectual italiano Pier Paolo Pasolini. Adentrándonos en el universo pasoliniano y tomando como referencia algunas de sus obras más relevantes, podemos constituir un rastro evidente que une los tres autores.

Las obras del Marqués de Sade, literatura que vehicula el libertinismo como pensamiento filosófico y las del teórico y filósofo francés Michel Foucault, estudioso de los dispositivos de poder, se pueden relacionar en sus inquietudes centrales con respecto al valor y al alcance del cuerpo, así como al efecto producido por el poder tanto en el individuo como en el conjunto de la sociedad.

De este modo, constituyen materias capitales en las obras de Sade y en las reflexiones de Foucault las nociones de cuerpo y poder: el primero, sublima el cuerpo y denuncia la hipocresía inherente a los discursos sociales que produce el poder en sus múltiples dominios, interfiere en la naturaleza del hombre, constreñido por reglas morales y dogmáticas promulgadas por la religión y otros discursos dominantes. Foucault, por su parte, determina las distintas formas y procedimientos del poder, acuñando el término <<biopoder>>,

impregnándose sus efectos en el individuo y estableciendo además, el cuerpo como espacio privilegiado para la construcción de la identidad frente a los modelos unificadores y totalitarios. Tanto Pasolini en sus escritos y películas, como Sade en su literatura presentaban, a través del recurso de la ficción, las vicisitudes de la sociedad, mientras que Foucault hallaba en el ámbito artístico el espacio ideal para cultivar la heterotopía o ciencia de las diferencias.

Objetivo:

Estudiar las influencias de los conceptos filosóficos del Marqués de Sade y de Michel Foucault en la obra artística de Pasolini, no sólo en su aspecto cinematográfico, sino también literario. Además se pretende determinar la proyección que ejercen las ideas filosóficas en la práctica artística contemporánea, así como plantear las aportaciones de los artistas al propio discurso filosófico, tomando como ejemplos tanto a Pasolini como a Foucault, y partiendo de la idea Nietzscheana de que “no hay más filósofo que el artista”.

Métodos:

Con el fin de establecer conexiones entre las ideas filosóficas de los dos autores en la obra artística de Pasolini se estudiarán, por separado, las características generales de Sade y de Foucault, y más concretamente sus apreciaciones

respecto al cuerpo y al poder. También nos apoyaremos en referencias directas con citas provenientes de algunas de las obras de estos autores, como La filosofía en el Tocado, de Sade, o la Historia de la sexualidad, de Foucault. Posteriormente y tras describir la figura de Pasolini nos detendremos en la observación de algunas de sus obras relevantes, en un ejercicio de condensar su vasto repertorio seleccionando las consideradas más pertinentes para nuestro estudio y que además, conformen una muestra representativa de los distintos géneros que cultivó, como la poesía y la narrativa o el cine. Así revisaremos poemarios como Poesía en forma de rosa, ensayos como Escritos corsarios o novelas como Petróleo. Debido a la abundancia de películas que dirigió y produjo, privilegiando el lenguaje cinematográfico, a partir de los años 60 y hasta su muerte, nos detendremos particularmente en este medio de expresión, analizando algunas de sus películas cumbres como Teorema y Salò o las 120 jornadas de Sodoma. Todas estas creaciones serán sometidas a análisis desde la mirada de Sade y Foucault, respaldado por expertos que anteriormente han detectado correspondencias entre ellos.

La metodología utilizada será de carácter documental, bibliográfico. La esencia de la investigación se realizará en la modalidad performativa, de creación artística, pues creemos que se justifica claramente la necesidad de llevar al cuerpo las consideraciones teóricas

que apoyan el discurso propuesto. Es sin duda, en el cuerpo y en los diferentes lenguajes escénicos que involucran a las artes escénicas donde nos parece oportuno reivindicar la congruencia de tales apreciaciones.

Una vez analizados los conceptos de cuerpo y poder en Sade y Foucault y habiendo rastreado la huella de tales nociones en la trayectoria del artista italiano, se escribe la coreografía y se estructura la acción, que privilegia la música y la danza como lenguajes portadores de un gran simbolismo. De este modo, la investigación se nutre del trabajo de creación artística, recíprocamente, mediante la reflexión teórico-práctica.

Resultados:

1. La adopción del término <<biopoder>>, como concepto que engloba a las tres figuras analizadas. Tanto Sade y Foucault como Pasolini, encuentran en el cuerpo la tierra donde se fertilizan los saberes, las experiencias, la cultura, la verdad. El cuerpo es una propiedad, un estado que clama ser liberado de dogmas que lo hieren y frenan su desarrollo, su expansión.
2. Constatación de la relación de las ideas filosóficas de Sade y Foucault en la obra de Pasolini a través de ejemplos concretos.
3. Verificación de la capacidad transformadora y propiciadora de nuevos modelos de subjetividad del arte, tanto a nivel de práctica artística, como intérprete o sujeto actor que interioriza y aplica en su ejercicio las apreciaciones teóricas, como a escala de la creación artística o de la experiencia escénica que adquiere una dimensión emancipadora.

4. Las artes escénicas comprendidas como generadoras de herramientas de resistencia e impulsadoras de nuevos discursos en la contemporaneidad, en un contexto en el que lo corporal resulta omnipresente.

Conclusiones:

Las reflexiones propuestas por Foucault y advertidas por Sade en relación a las nociones de cuerpo y poder que recoge apasionadamente Pasolini en su obra artística resultan pertinentes para revisar ciertas cuestiones contemporáneas, como el concepto de transgresión y su posibilidad, la demarcación de la llamada cultura como hogar molecular, incluso las perspectivas de género.

El legado de Pasolini recoge un escepticismo con el mundo moderno y una idealización del cuerpo como territorio fecundo donde vivir la vida de manera desesperada e intensa, a su propio modo de entender la existencia. Atendiendo al carácter transgresor de su pensamiento y obra, la manera de enfrentarse al poder con su propio cuerpo, a través de su voz, en las múltiples entrevistas que concedió, su mirada crítica y apasionada y la exhibición y reivindicación de los cuerpos en sus escritos y filmes resulta fácilmente reconocer la vinculación con Sade y la filosofía libertina. La provocación, el recurso al cuerpo desnudo, la atención a las minorías o la reivindicación de la naturaleza salvaje del hombre frente a la domesticación u homologación del Poder encuentran en ambos personajes claros nexos de unión. Su última película, *Salò*, confirma esta teoría de proximidad, al encontrar Pasolini en la traslación al cine de la novela *Las 120 jornadas de Sodoma*, la mejor manera de plasmar el horror de la sociedad de la

época, la dominación y violencia ejercida por el Poder, a unos cuerpos convertidos en objetos.

El despotismo del tirano que necesita de esclavos para serlo, es decir, de cuerpos, o la hipocresía implícita en las relaciones humanas acerca Sade a Foucault, señalando el rechazo de la falsedad a través de la cual se dictaminan los saberes, la denuncia de la mercantilización de los cuerpos, convenidos como objetos de saber y vinculada a la explotación, así como el cuestionamiento de la verdad, en el sentido de construcción y de concepto enraizado en el cuerpo mismo. Si los conceptos no son universales, tal y como apunta Foucault, sino que vienen determinados por una época y cultura determinadas, su redefinición resulta fundamental en nuestro presente, ya que las transformaciones sociales se producen a un ritmo vertiginoso.

Para finalizar, podemos afirmar que la figura de Pasolini personifica esta interrelación defendida y requerida entre el discurso intelectual y la práctica artística. Pasolini bebe del amor por el cuerpo, del uso de un lenguaje abrupto y de la recreación en los detalles para intensificar el deleite, del cuestionamiento de los dogmas y de la verdad, que Sade sublima poniendo al cuerpo como foco central de sus propósitos y Foucault inspecciona desde una formulación de los saberes y un análisis de los mecanismos del poder. Con la adopción del <<biopoder>>, concepto que reúne a los tres autores, podemos confirmar nuestra hipótesis de evidencias de Sade y Foucault en Pasolini, reclamando la exultación del cuerpo y de las artes para configurar un panorama otro y alentar así la libertad del auténtico ser.

Referencias bibliográficas:

- Ávila-Fuenmayor, F. (2006). El concepto de poder en Michel Foucault. *Telos*, vol.8 (2), 215- 234.
- A.A.V.V. (2005). Pier Paolo Pasolini. *Palabra de Corsario*. Madrid, España: Círculo de Bellas Artes.
- Ball, S. (2001). *Foucault y la educación. Disciplinas y saber*. Madrid, España: Morata.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Barcelona, España: Tusquets.
- Dalmau, I. (2016). *Hacia una crítica de las Ciencias Humanas. Reflexiones foucaultianas a partir de Salò o Los 120 días de Sodoma de Pier Paolo Pasolini*. *Ética y Cine Journal*, Vol.6, No.2, 37-41.
- Debord, G. (1992), *La Société du Spectacle*, París, Francia: Éditions Gallimard.
- Delgadillo, J.F. (2012). *Foucault y el análisis del poder*. *Revista de Educación y Pensamiento*.
- Colegio Hispanoamericano*. No.19, 160-171.
- Duflot, J. (1971). *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Barcelona, España: Anagrama.
- Fernández J. (2006). *La conciencia trágica en la poética cinematográfica de Pier Paolo Pasolini. Elemento configurador de una estética*. (Tesis Doctoral). Universidad de Sevilla. Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura. Sevilla, España.
- Fernández, C. (2017). *El cuerpo como sistema semiótico del Performance Art*. Madrid, España: Ediciones Cumbres.
- Foucault, M. (1990). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. México D.F, México: Siglo XXI.

Foucault, M. (1992). *Microfísica del Poder*. Madrid, España: Las Ediciones de la Piqueta. Foucault, M. (1999). *Estrategias de poder*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Paidós

Ibérica, Colección Obras Esenciales, volumen II.

Foucault, M. (2001). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México D.F, México: Siglo XXI.

Garcón, O. (2017). *La voluptuosidad y el deseo perverso. La transgresión como construcción discursiva en Sade y Pasolini*. (Tesis de maestría). Repositorio institucional. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.

González de Requena, J. (2017). *¿Es Sade nuestro semejante? El goce transgresor, como imperativo y como escándalo*. *Amauta*, 29, 9-26.

Hénaff, M. (1980). *La invención del cuerpo libertino*. Barcelona, España: Ediciones Destino. Jankelevitch, V. (1983). *La musique et l'ineffable*. París, France: Éditions du Seuil. Klossowski, P. (2012). *La moneda viva*. Valencia, España: Pre-textos.

Martellini, L. (2010). *Pier Paolo Pasolini. Retrato de un intelectual*, Valencia, España: PUV Publicacions Universitat de València.

Maresca, M. y Mendiguchía, J. (2005). *Léxico pasoliniano*. En A.A.VV, *Círculo de Bellas Artes, Pier Paolo Pasolini. Palabra de Corsario*. (pp.325-343). Madrid, España.

Mendiguchía, I. (2005). *La mejor juventud, en: A.A.VV, Círculo de Bellas Artes, Pier Paolo Pasolini. Palabra de Corsario*. (pp.24-28). Madrid, España.

Pasolini, P.P. (1982). *Las bellas banderas*. Barcelona, España: Planeta.

Pasolini, P.P. (1993). *Petróleo*. Barcelona, España: Seix Barral.

Pasolini, P.P. (1997). *La religión de mi tiempo, 1961*. Barcelona, España: Icaria Editorial.

Pasolini, P.P. (1997). *Cartas luteranas*. Madrid, España: Editorial Trotta.

Pasolini, P.P. (1998). *Tetis*. En Boarini, V. (Ed), *Erotismo y destrucción*, Madrid, España: Editorial Fundamentos.

Pasolini, P.P. (2002). *Poesía en forma de rosa, 1961-1964*. Madrid, España: Colección Visor de Poesía.

Pasolini, P.P. (2009). *Las cenizas de Gramsci*. Madrid, España: Colección Visor de Poesía. Pasolini, P.P. (2009). *Escritos corsarios*, Madrid, España: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

Pasolini, P.P. (2018). *Todos estamos en peligro: entrevistas e intervenciones*. Giménez, A., Torrell, J. Capella, J.R. (Eds.) Madrid, España: Editorial Trotta.

Pelayo, A. (2005). *Salò o las 120 jornadas de Sodoma: La verdad según Pasolini*. Valencia, España: Tirant Lo Blanch.

Roldán, C. (2018). *Cultivarse a sí mismo como obra de arte. Estética de la existencia en el filósofo artista de Nietzsche*. Madrid, España: Ediciones Cumbres.

Sade, D.A. (2009a). *Juliette o las prosperidades del vicio*. Barcelona, España: Tusquets. Sade, D.A. (2009b). *La filosofía en el tocador*, Barcelona, España: Tusquets.

Sade, D.A. (2011). *Las 120 jornadas de Sodoma*. Barcelona, España: Tusquets.

Wigman, M. (2002). *El lenguaje de la danza*. Barcelona, España: Ediciones del Aguazul.

Filmografía de Pier Paolo Pasolini:

Accattone (1961)

Mamma Roma (1962)

La Ricotta (1962)

La Rabbia (1963)

El Evangelio según san Mateo (1964)

Pajaritos y Pajarracos (1966)

Edipo Rey (1967)

Teorema (1968)

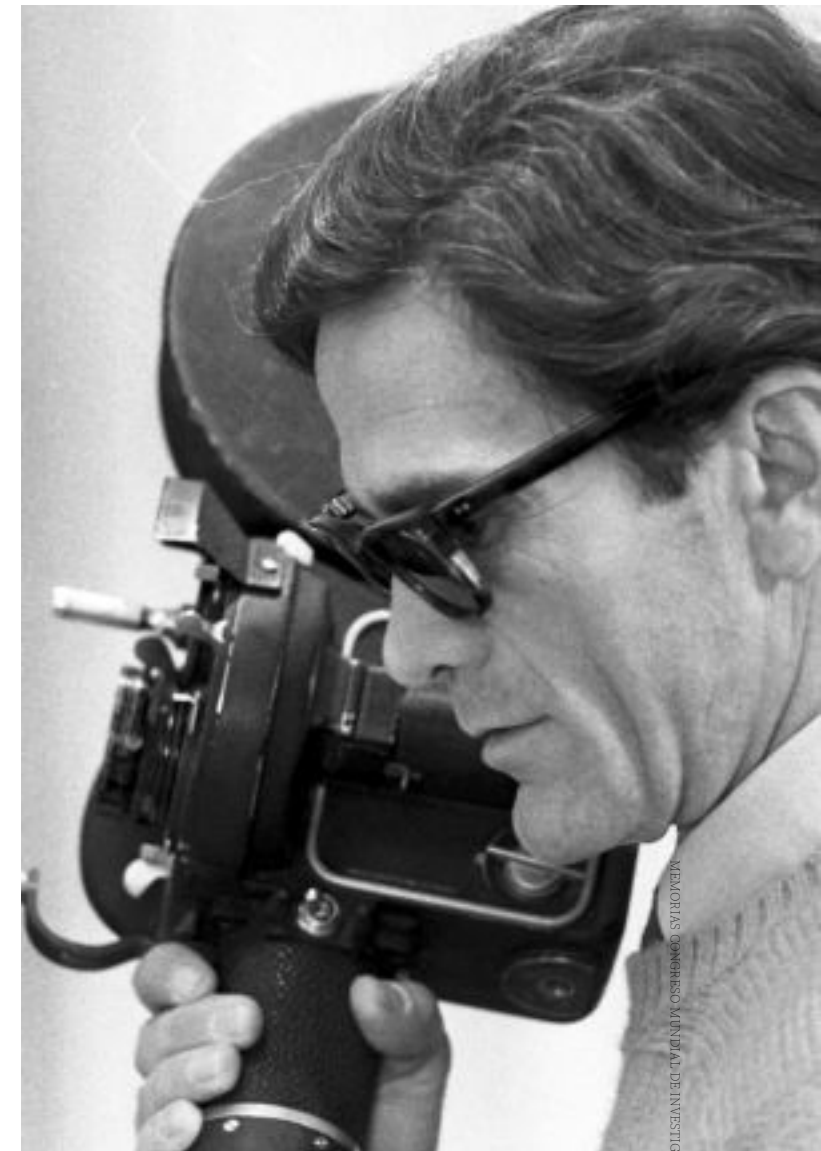
Pocilga (1969)

Medea (1970)

El Decamerón (1971)

Los cuentos de Canterbury (1972) Las mil y una noches (1974)

Salò o los 120 días de Sodoma (1975)



Pier Paolo Pasolini en la filmación de Teorema

Métodos:

A través de sus textos, extraeremos un patrón compatible y complementario con la percepción contemporánea del cuerpo. A través de métodos cualitativos, se tratará de implicar mediante la investigación y el aprendizaje de indagación el modo en que la escena contemporánea plantea un juego de espejos entre las prácticas artísticas y la producción teórica. Tomando el método analítico como primera herramienta observarán los fenómenos singulares de la autora y conceptos filosóficos y estéticos del cuerpo induciendo a formular leyes universales del cuerpo. Aplicando el método deductivo se aplicarán esas leyes al panorama artístico cultural intentando integrar los conceptos que no son aparentemente relacionados, con referencias culturales, políticas e históricas que evidencian que la dramaturgia domina el conocimiento de la materia de distinta índole.

Resultados

1. El cuerpo en la propuesta teatral de Angélica Liddell es una herramienta fundamental de aprendizaje y construcción del acto performativo y del sujeto- performer en sí.
2. Lo propio de Liddell, lo que caracteriza sus espectáculos, es su radical inconformismo, una crítica muy dura y tajante hacia la sociedad, expresada de una forma a menudo violenta y provocadora que aspira a desestabilizar al espectador.
3. La propuesta formula un cuerpo que conlleva toda la información desde lo biológico hasta lo cognitivo, con el cúmulo de información que se dispone gracias a un proceso de información y de aprendizaje y a la experiencia; emocional y relacional, desde la mimesis creada con el espectador;

ético y moral, defiende sus valores e incluso cuestiona a los espectadores; estético, desde el bello exceso y transcendente, donde el dolor, como ritual transgrede su propio dolor.

4. La obra de Angélica Liddell acontece desde la busca de la verdad, a través de la realidad de la materia, en este caso del cuerpo. Este cuerpo es complejo ya que participa tanto en el discurso expuesto y tejido de la dramaturgia, tanto y cuanto como en la corporeidad del actor, sin olvidar al espectador.

5. Sabemos bien hasta qué punto el espectáculo del espectáculo implica una ilusión de la ilusión, es decir, la creación de una nueva realidad basada en un segundo grado de tratamiento artístico.

Conclusiones:

Podemos concluir que Angélica Liddell intenta romper con la clásica relación entre sujeto objeto y la tradición atomista que unifica la percepción como resultado de la suma de partes. Sujeto y objeto son para A. Liddell una relación dialéctica que co-implica ambas, yendo más allá de la clasificación materialista- idealista.

A tono comparativo y con creciente interés a la ética, Angélica Liddell genera un discurso ético desde el interior de la acción artística. Lo significativo en su obra es su carácter ético y el modo confesional, más la investigación no está basada en la creación de un personaje de ficción, si no en la investigación de la expresión de una actitud, (el estar en escena) y la forma de relacionarse con el otro.

Concluimos en la propuesta teatral de Angélica Liddell existe paralelismo con el concepto de poder en la obra de Michael Foucault, un poder que es presentado como



Design by Freepik

motor de productividad esencial para la obtención y la declaración de progreso en la conducta del individuo, que constantemente es ejercida a correspondencia de la existencia de una relación de poder.

La categoría del cuerpo es reflejada en la obra de Michael Foucault, ambos comparten el concepto de cuerpo con naciente individual, entendiendo el cuerpo como un sistema semiótico.

Concluimos así que A. Liddell, propone una verdad que colinda concisamente con la analogía del saber-poder de Foucault.

Foucault centra el análisis de esta relación fundamental del yo frente al tú. Esta filosofía en-tronca en situación fundamental, es aplicada al cuerpo en un contexto secularizado, recuperada en últimas instancias a raíz de la necesidad de pensar al otro. La escena en la práctica teatral de Angélica Liddell expone el poder físicamente, desde este nivel de conciencia que focaliza un debate que sólo alude al yo en la medida en que éste se encuentra frente a un tú. El eje nosotros-vosotros, o yo-tú, es el planteamiento de comunicación.

Observando ambas dialécticas concluimos, tanto en la propuesta teatral de Angélica Liddell como en la obra que dedica el Marqués de Sade existe un indicio de didáctica que parte desde el eros y cohesiona con la restricción, lo laico e inmoral en crítica a nuestra sociedad.

Una notable amoral concluye que existe una notable incidencia en la terminología de eros con referencia al Marqués de Sade, así es propuesta desde el cuerpo creado por Angélica, el cuerpo de la perversión, el cuerpo erótico. Con una presencia permanente en casi todas sus obras, “la perversión” se dibuja con trazo

individualista, que a su vez conjunta al colectivo desde el boceto que muestran sus conflictos internos, experiencias personales, desordenes familiares y traumas psíquicos que dominan su creatividad y relación con el sexo.

Para Angélica el sexo accede a distintos tipos de poder y dominación, consiguiendo un placer superior para el que lo controla, se une así el acto sexual a un campo de racionalidad que dista mucho de ser una mecánica instintiva, donde ya ni se concibe la finalidad reproductora.

El apartado del eros será con la notable en el pensamiento del Marqués de Sade, donde existe la antítesis que invierte la moralidad racional del siglo XVIII, que procede a vincular el vicio con el dolor, un pensamiento tratado desde el pensamiento de Kant.

Referencias bibliográficas:

- Canguillem, George (1971), *Lo moral y lo patológico*, Editorial siglo XXI Buenos Aires, Argentina.
- Chomsky Noam, Foucault Michel (2016), *La naturaleza humana: justicia versus poder*, Editorial katz, Buenos Aires, Argentina.
- Chul-Han, Byung (2016), *La sociedad de la transparencia*, Editorial Herder, Barcelona España.
- Denis Diderot, Angélica Liddell (2012), *El sobrino de Rameau; Perro muerto en tintorería*, Editorial Nórdica, Madrid España.
- Deleuze, Gilles (1974), *Spinoza, Kant, Nietzsche*, Editorial Labor, Barcelona, España.
- Derrida, Jaques (2000) *El tocar*, Jean-Luc Nanci, Editorial Amorrortu, Buenos Aires, Argentina.

• Foucault, Michael (2014), *El coraje de la verdad. El gobierno de uno mismo y de los otros*, Editorial Akal, Madrid, España.

• Foucault, Michael (2010), *Una lectura de Kant*, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, Argentina.

• Foucault, Michael (2005), *La hermenéutica del sujeto*, Editorial Akal, Madrid, España.

• Foucault, Michael (2001), *Estética, ética y hermenéutica*, Editorial Paidós, Barcelona, España.

• Foucault, Michael (1997) *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Editorial Pre- Textos, Valencia, España.

• Foucault, Michael (1977) *La voluntad de saber*, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, Argentina.

• Foucault, Michael (1907) *Marx, Nietzsche, Freud*, Editorial Anagrama, Barcelona, España.

• Heidegger, Martin (1994) *Conferencias y Artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, España.

• Hardt, Michael; Negri, Antonio (1945) *Fenomenología de la percepción*, Editorial Debate, Barcelona, España.

• Jaus, Hans Robert (1986), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Editorial, Taurus Madrid.

• Liddell, Angélica (2016) *Ciclo de las resurrecciones*, Editorial La uña rota, Segovia España.

• Liddell, Angélica (2009) *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, Editorial Caos Editorial, Madrid España.

• Liddell, Angélica (2009) *Dead Dog at Dry Cleaners: The Strong*, traducción de Simon

Breden, Editorial Caos Editorial Madrid, España.

• Liddell, Angélica (2009) *Frankenstein y la historia es la domadora del sufrimiento*, Editorial Eugenio, Barcelona España.

• Liddell, Angélica (2011) *La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota. Anfaegtelse*, Ediciones La Uña Rota, Segovia España.

• Liddell, Angélica (2011) *Tríptico de la aflicción. Lesiones incompatibles con la vida*, Editorial Artezblai.

• Liddell, Angélica (2011) *Maldito sea el hombre que confía en el hombre, un projet d'alphabétisation*, Editorial Artezblai.

• Liddell, Angélica (2014) *El centro del mundo*, Ediciones la Uña Rota, Segovia, España.

• Liddell, Angélica (2014) *El sacrificio como acto poético*, Ediciones Contintameties, Madrid España.

• Liddell, Angélica (2016) *Trilogía del Infinito*, Ediciones La Uña Rota, Segovia Madrid.

• Roldán, Carlos (2018), *Cultivarse a sí mismo como obra de arte*, Editorial Huso, Madrid España.

• Sade, Marqués (1795) *La filosofía en el tocador*, Editorial Baldemar, Madrid España.

• Sade, Marqués (1796) *Juliette o las prosperidades del vicio*, Editorial Tusquets, Madrid, España.

• Sade, Marqués (1799) *La nueva Justine o las desgracias de la virtud*, Editorial Baldemar, Madrid, España.

• Sade, Marqués (1920) *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo; fantasmas: la evidencia poética*, Editorial Anagrama, Barcelona, España.

- Spinoza, Baruch (1980) *Ética demostrada según el orden geométrico*, Edición Orbis, S.A Madrid España.
- Revista *Thémata* (2007) *Revista de filosofía*. No39, Logroño, España.
- *Revista Internacional de Filosofía* (2015) No66 *El cuerpo viviente y la máquina sin reflejos: M. Merleau- Ponty, G. Canguillem y las ambigüedades del cuerpo cartesiano*.



LA DANZA CLÁSICA INDIA BHARATA NATYAM ENCUENTRA EL BALLET CLÁSICO EUROPEO.

Autora: Miriam LAMAS BAIK.

La danza clásica india bharata natyam nació milenios atrás dentro de los templos hindúes y se viene desarrollando con el transcurso de los años, saliendo de los templos para las calles y los palacios hasta llegar a los teatros. Pero fue en el siglo pasado que tuvo un gran cambio en el periodo de independencia de la India, que posiblemente ocurrió debido a que Rukmini Devi Arundale creadora de la escuela Kalakshetra había hecho ballet clásico, a los cuidados de Anna Pavlova. A su vez el ballet clásico encontró en las danzarinas indias inspiración para sus historias y para la imagen de la bailarina romántica del siglo XIX; y en el siglo siguiente las dos técnicas se encontrarían nuevamente, por ejemplo en los trabajos de Anna Pavlova y Uday Shankar.

Por lo tanto este trabajo busca investigar si esta reforma del siglo pasado en la danza india realmente tuvo influencia del ballet clásico o es a penas una conjetura, como también examinar la influencia de las danzarinas indias en los ballets de Europa del siglo XIX, conectando oriente y occidente, y la posible fusión de las dos técnicas en el siglo XX, como en los trabajos

de Michel Fokine, Maurice Béjart, Anna Pavlova y Uday Shankar.

La investigación del trabajo es cualitativa de observación y descripción, como referencias bibliográficas usamos libros, tesis, artículos en revistas, periódicos y websites, y archivos de vídeos, que fechan desde milenios atrás, como el natya shastra, hasta publicaciones actuales, así como también consta referencias de personalidades importantes del desarrollo de las dos danzas, como E. Krishan Iyer y Théophile Gautier y citas de la propia Rukmini Devi. Y como el problema en si de la investigación carece de referencias de investigaciones científicas, fueron hechas entrevistas a través de cuestionarios enviados por correo electrónico o entregue en mano para profesionales y investigadores del área, como Joep Bor, Protima Chatterjee, Glória Mandelik, entre otros. Además del conocimiento de la autora en la dos danzas.

Así llegamos a los resultados, donde verificamos que:

1. El encuentro entre el bharata natyam y el ballet cambio el rumbo de la historia de esta danza clásica india, siendo esencial,

fundamental y de vital importancia para la reforma y valorización de esta. Si Rukmini Devi no hubiera encontrado Anna Pavlova tal vez nunca hubiera empezado a hacer bharata natyam, y sin ella no sabemos si el bharata natyam hubiera sobrevivido y ganado prestigio nuevamente en la sociedad. Rukmini rescató, revivió y reformó la danza hecha por las devadasis, bailarinas sagradas, que estaban a margen de la sociedad debido a varias cuestiones socio políticas, así la danza estaba sufriendo prejuicios y corriendo el riesgo de desaparecer, ya que el sistema devadasi había sido prohibido.

2. Rukmini hizo varias reformas donde podemos ver la influencia del ballet y también el concepto general de espectáculo occidental, como en la estructura y en el uso de iluminación. Ella estaba en contacto con el mundo occidental desde niña, pues su familia pertenecía a la Sociedad Teosofica, y su marido también miembro de la Sociedad, era australiano. Así produzco obras de teatro con influencia de modelos occidentales antes de empezar a bailar.

3. Las características del ballet de repertorio que encontramos en sus dramas de danza son la división entre el cuerpo de baile y los solistas, acto blanco y colorido, las danzas de carácter y los libretos. Además del propio hecho de ser una danza en grupo, ya que antes esto no ocurría en el bharata natyam, que era un solo de danza.

4. El sistema de enseñanza creada en su escuela, Kalakshetra, fue influenciado nuevamente no solo por el ballet sino también por el sistema occidental, con clases de diferentes asignaturas, evaluaciones, diplomas, y con nivel universitario. La influencia del ballet vemos en la práctica diaria y en la limpieza de movimientos, que pasaron a ser fundamentales para la adquisición de la técnica y de la perfección. Y el uso de espejos también fue adquirido en las aulas.

5. Por la búsqueda devocional de la danza y por su aceptación en una nueva sociedad influenciada por la moral victoriana, los movimientos considerados eróticos que aún habían en el bharata natyam, que lo hacían relacionarse con la prostitución fueron removidos. De esta manera la danza adquirió una forma más lineal con una energía más fuerte, contrastando con las curvas, con la suavidad que habían antes, cambiando así la estética de la danza, se asemejando con el ballet en el uso del cuerpo en espacio.

Así analizamos las dos danzas en la geometría sagrada y con Laban, observando que las dos danzas se organizan de una misma forma en el espacio, a través de las formas y de las líneas, lo que hace con que observemos similitudes entre ambas.

6. Observamos también la influencia del ballet en la representación de Shiva Nataraja, Dios de la Danza, que hace el uso del en dehors



Fig 1 pose en diagonal del ballet clásico.
Fig 2 pose en línea diagonal en en el Bharata natyam.

Fotografía: Marta González-Valcarcel

y el alineamiento del pie, obedeciendo la misma línea usa en el ballet, como también vemos un mayor alineamiento corporal si comparamos con otros estilos y escuelas de bharata natyam.

7. A pesar del bharata natyam haber tenido influencia del ballet, percibimos diferencias que vamos a apuntar en seguida:

Las clases en el ballet son ejecutadas a través de secuencias, pequeñas coreografías que combinan determinados pasos en específico para cada ejercicio. En el bharata natyam cada paso es hecho aislado en tres velocidades básicas: lenta, media y rápida.

Ambas técnicas buscan la expresión por medio del virtuosismo técnico pero en el bharata natyam la expresión posee muchos detalles, con un trabajo específico para cada uno de ellos, ya en el ballet no vemos este trabajo específico de expresión.

La posición básica de las dos danzas es la misma, la rotación externa del muslo y la flexión de las rodillas, el plié en el ballet y el aramandi en el bharata natyam tienen la misma forma en el espacio pero con funciones diferentes. En la primera se busca

romper la gravedad, salir del suelo, mientras la segunda aferrarse al suelo.

Cuando hablamos en repertorio, en el ballet nos referimos a los espectáculos creados al largo del desarrollo de esta danza, y en el bharata natyam se refiere a tipos de coreografías que obedecen determinadas reglas.

8. Cuando miramos Europa vemos que la danza india llegó primero a través de escritos de viajeros y misionarios, para siglos más tarde, exactamente en 1838, pisar en Francia las primeras devadasis. Tanto estas obras literarias como las devadasis fueron fuente de inspiración para la creación de diversos ballets, principalmente en la época romántica. Marco Polo, Pietro della Valle, Vitor Hugo, Pierre Sonnerat, Goethe, Jacob Haafner's y Théophile Gautier son apenas algunos ejemplos de viajeros y escritores que escribieron sobre y/o fueron influenciados por las devadasis y por India.

Pero esta inspiración fue apenas para la creación de las historias, escenarios y vestuarios, no encontrando ningún indicio que tenga influenciado la coreografía de estos

ballets o la técnica de esta danza. Mismo así fue un marco importante en el desarrollo del ballet, ya que el romanticismo fue una época dorada, donde el ballet estaba el auge y era apreciado por la sociedad, y la imagen de las devadasis y de India fueron esenciales para la creación de los seres y amores imposibles, inalcanzables, misteriosos y exóticos de Europa del siglo XIX.

El ballet más conocido y que sobrevivió con este tema es 'La Bayadére' de Marius Petipa, que fue estrenado en Rusia en 1877, siendo resultado de todo lo que ocurrió en Europa años antes.

9. Volviendo a Anna Pavlova en el siglo XX, pero de esta vez mirando hacia Europa, tenemos más un encuentro, con el bailarín Uday Shankar, que juntos hicieron algunos trabajos con temas indios, donde Shankar coreografió. Según Gupta (2013) la danza de

compañía, fue mirando sus ensayos que creo sus primeras coreografías. Por lo tanto, algunos autores dicen que su estilo fue inspirado en el ballet.

Su trayectoria en la danza empezó y se desarrollo en Europa, teniendo contacto con la estructura europea de espectáculo. Más tarde, fue considerado en India, el pionero de la danza moderna.

Mientras Rukmini evolucionaba la danza sin salir del clasicismo, manteniendo las tradiciones, Shankar llevaba la danza hacia un nuevo peldaño, del modernismo, además divulgó la danza india en Europa con un formato diferente de lo que las devadasis habían llevado.

10. En la investigación sobre los ballets con temas de India y de las devadasis fueron encontrados dos en el siglo XX que fusionaron las técnicas, 'Le dieu bleu' de Michel Fokine



Fig 3 pose en demiplié de la danza clásica.
Fig 2 pose en aramandi en en el Bharata natyam.

Fotografía: Marta González-Valcarcel

Shankar había tenido influencia del ballet. Y según Chatterjee (2019) la fusión entre occidente y oriente no es en los movimientos, pero en la estructura, la danza india en un concepto de espectáculo occidental para el público occidental.

Shankar tuvo su primero contacto con la danza a través de Anna Pavlova y de su

y 'Bhakti' de Maurice Béjart. Pero estas coreografías no influenciaron el desarrollo de la técnica o la historia del ballet, son apenas trabajos específicos.

11. Encontramos también una confusión cuando el occidente se refiere al oriente, confundiendo lo que pertenece a India, Arabia o Persia. Un ejemplo es el ballet 'La

péri' que es con tema persa y es confundido con India, y la versión actual de 'Excelsior' donde el personaje indio posee un vestuario con influencia árabe, diferenciando de la versión original, donde vemos influencia india.

12. Y por último cuando investigado el origen del ballet, encontramos más una cuestión, si oriente y occidente ya habían cambiado relaciones, costumbres, comercio, cultura mucho antes de lo que sabemos y podemos comprobar en el momento. Que tal vez Persia pueda haber influenciado el desarrollo del ballet clásico en sus primordios en Italia, ya que encontramos semejanzas entre la danza persa y el ballet. Dejando la cuestión como una sugerencia a ser investigada.

Así concluimos que las dos técnicas nacieron en épocas diferente con distintos propósitos pero entrelazaron sus desarrollos, haciendo con que el bharata natyam renaciera con nuevas formas y concepciones. La danza india habría recurrido otro camino si Rukmini Devi Arundale no hubiera encontrado Anna Pavlova y hecho ballet. Rukmini fue una personalidad fundamental en el desarrollo del bharata natyam, tanto en el siglo pasado pero también responsable por él estar donde está actualmente. Y en occidente el ballet fue influenciado tanto por la literatura como por la presencia física de las devadasis, inspirando diversas obras y coreografías por años, donde el símbolo del ballet romántico, la bailarina etérea, inmortal, inaccesible, un ser de otro mundo, misterio, seductor, bello tuvo su inspiración en las danzarinas indias. De esta manera este trabajo vino a contribuir al entendimiento y al esclarecimiento de la relación entre occidente y oriente dentro de las danzas investigadas. Además puede ser fuente para nuevas investigaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agostini, A. (1979). Le dieu bleu. En M. Pasi (Ed.), *Il balletto: repertorio del teatro di danza dal 1581* (p. 168). Milán: Arnoldo Mondadori.

Ahuja, M. (2006). *Eminent indians: Dancers*. New Delhi: Rupa & Co.

Aleman, M. (2015). La Danza como instrumento político: Escenografía y vestuario. En C. Giménez (Ed.), *Historia de la Danza: De la prehistoria al siglo XIX*. Vol. 1. (pp. 151-172). Valencia, España: Mahali Ediciones.

Alencar, A.; Leite, B. (2007). Poliedros platônicos: dualidade simétrica. Recuperado de http://www.exatas.ufpr.br/portal/docs_degraf/artigos_graphica/POLIEDROS.pdf Accedido en 17/01/2019.

Andrade, J. (2008). *Dança clássica indiana: História - evolução - estilos*. Curitiba, Brasil: Autor.

Arkin, L. (1994). The context of exoticism in Fanny Elssler's Cachucha. *Dance Chronicle*, 17(13), 303-325.

Arkin, L.; Smith, M. (1997). National dance in the romantic ballet. En L. Garafola (Ed.), *Rethinking the sylph: New perspective on the romantic ballet* (pp. 11-68). Middletwn, United States of America: Wesleyan University Press.

Arts yagya films [productora]. (2011). The power of dance. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7B-oAVEmmyE> Accedido en 18/04/2019.

Arundale, G. (2001). Bharata natya. En C. Nachiappar (Ed.), *Rukmini Devi: Bharata natya* (pp. 66-67). Chennai: Kalakshetra Publications.

Bagchee, M. (01 de septiembre de 1977). Uday Shankar: The immortal dancer. *Journal of the indian musicological society*, 8(3), 49-

53. *Periodicals index online*, pg. 49

Bennink, L. (s.f.). Shiva's karanas in the temples of Tamil Nadu: The Natya Shastra in stone. Recuperado de <http://www.chidambaramhiddentreasure.com/shiva-karanas/> Accedido en 20/11/2018.

Bennink, L. (2019a). Chidambara rahasya, secret or science? Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3yHzrtIcQaM> Accedido en 06/02/2019.

Bennink, L. (2019b). Entrevista realizada a través de un cuestionario escrito por la autora sobre la relación entre el bharata natyam y el ballet clásico, y respondida con grabación de audio, enviado por correo electrónico y recibida en 22/01 y 06/02/2019.

Bhavnani, E. (1984). The dance in India: The origin and history, foundations the art and science of the dance in India - Classical, folk and tribal. Bombay, India: Taraporevala.Sons e co.

Bhosle, P. (16 de marzo de 2017). 20 rare facts about King Serfoji II in the field of dance and music. Recuperado de <http://www.narthaki.com/info/articles/art417.html> Accedido en 20/12/2018.

Bor, J. (2007). Mamia, Ammani and other bayadères: Europe's portrayal of India's temple dancers. En Z. Bennett (Ed.), *Music and orientalism in the british empire, 1780s - 1940s: portrayal of the east* (pp. 39 - 70). Aldershot: Ashgate.

Bor, J. (2010). Mamia, Ammani and other bayadères - Europe's portrayal of India's temple dancers. En D. Soneji (Ed.), *Bharata natyam: A reader* (pp.13-49). New Delhi, India: Oxford.

Bor, J. (2019). Entrevistas realizada a través de cuestionario escrito por la autora sobre

las devadasis en Europa. Enviado por correo electrónico y recibido en 22/01/2019.

'BritishPathé'. (13 de abril de 2014). Maharanee of Baroda (1930-1940). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GHOyvm4qA2E&feature=youtu.be&t=7m10s> Accedido en 12/07/2018.

Browse, L. (07 de diciembre de 1951). Uday Shankar and Amala with their indian ballet (book review). *The spectator*, 187(6441), 773. *Periodicals index online*, pg. 773

Campbell, J. (2017). *Los mitos: Su impacto en el mundo actual*. Barcelona, España: Kairós.

Casanova, C. (1979). Sacountala. En M. Pasi (Ed.), *Il balletto: repertorio del teatro di danza dal 1581* (p. 124). Milán: Arnoldo Mondadori.

Ceballos, A. (2004). Ver poesía y escuchar danza: Una aproximación de la estética de la danza sagrada de la India. *Contrastes, revista internacional de filosofía*, (9), 39-55.

Ceres. Recuperado de <http://ceres.mcu.es/pages/Main> Accedido en 10/01/2019.

Chatterjee, P. (2019). Entrevista realizada a través de un cuestionario sobre la relación entre Anna Pavlova y Uday Shankar y sus creaciones coreográficas. Enviado por correo electrónico y recibido por el mismo en los días 08/02 y 05/04.

Chatterji, U. (1982). *La danse hindoue*. Paris, Francia: L' asiathique.

Chazin-Bennahum, J. (1997). Women of faint heart and stell toes. En L. Garafola (Ed.), *Rethinking the sylph: New perspective on the romantic ballet* (pp.121-130). Middletwn, United States of America: Wesleyan University Press.

Coomaraswamy, A. (2006). *La danza de Siva*. Madrid, España: Siruela.

- Daniélou, A. (2009). *Dioses y mitos de la India*. Girona, España: Atalanta.
- Diosdado, C. (2006). La expresión del romanticismo en la danza: el ballet romántico. En J. Choza y J. Garay (Eds.), *Danza de oriente y Danza de occidente* (pp.133-156). Sevilla, España: Thémata.
- (s.f.) Peri. En *Definiciona: Definición y etimología*. Recuperado de <https://definiciona.com/peri/> Accedido en 03/04/2019.
- Divyasena, S. (2006). *Essence y esenciales of dance*. Chennai, India: Divyanjali.
- Engelhardt, M. (2014). The real bayadere meets the ballerina on the western stage. *Victorian Literature and culture*, 42, 509-534. doi: 10.1017/S1060150314000126
- Enterría, A. (2018). *La India por dentro: Un guía cultural para el viajero*. Palma, España: Tierra Incognita.
- Esteban, N. (1993) *Ballet: Nacimiento de un arte*. Madrid, España: Librerías Deportivas Esteban Sanz S.L.
- Esteban, A. (2015a). El siglo XVIII: La transición hacia el ballet independiente. En C. Giménez (Ed.), *Historia de la Danza: De la prehistoria al siglo XIX*. Vol. 1. (pp. 173-210). Valencia, España: Mahali Ediciones.
- Esteban, A. (2015b). El siglo XIX: Del ballet blanco al academicismo ruso. En C. Giménez (Ed.), *Historia de la Danza: De la prehistoria al siglo XIX*. Vol. 1. (pp. 211-248). Valencia, España: Mahali Ediciones.
- Fernández, C. (2005). Bailando la geometría sagrada. *El círculo de la danza*, 1(Vol. 3), 47-53.
- Figueroa, O. (mayo-agosto 2014). De la ninfa Urvasi a la bayadera: El trágico desenlace de un antiguo mito. *Estudios de Asia y África*, 49(2), 399-431.
- Freitas, C. (2019). Entrevista realizada a través de un cuestionario escrito por la autora sobre el desarrollo del bharata natyam y su relación con el ballet clásico. Enviado por correo electrónico y recibido en 23/01/2019.
- Ganesh, S. (01 de enero de 2018). Disrespecting the devadasis: What the MS Subbulakshmi debate has exposed. Recuperado de <https://www.thenewsminute.com/article/disrespecting-devadasis-what-ms-subbulakshmi-debate-has-exposed-74006> Accedido en 07/07/2018.
- Gaston, A. (1996). *Bharata natyam: From temple to theatre*. Nueva Delhi, India: Manohar.
- Gilder, R. (01 de octubre de 1957). The new theatre in India: An impression. *The journal*, 9(3), 201-204. Periodicals Index online, pp. 201.
- Giménez, C. (2015). Aproximación a la danza en la cultura grecolatina. En C. Giménez (Ed.), *Historia de la Danza: De la prehistoria al siglo XIX*. Vol. 1 (pp.23-50). Valencia, España: Mahali Ediciones.
- Goodall, D. (2018). Rudraganikas: courtesans in siva's temple?: Some hitherto neglected sanskrit sources. *Cracow indological studies*, 20(1), 91-143. doi: 10.12797/Cis.20.2018.01.06
- Guest, I. (Ed.). (1986). *Gautier on dance*. Londres, Inglaterra: Dance Books.
- Gupta, M. (2013). "B" for ballet and "B" for bharata natyam. Recuperado de <http://www.desiblitiz.com/content/b-ballet-b-bharatanatyam> Accedido en 15/03/2018.
- Gurov, S. [director]; CSDF (RCSD) [productor]. (1954). *Masters of the indian art* (1954). Recuperado de <https://www.net-film.ru/en/film-4439/?search=qmasters+indian+art+1954%7Cy5> Accedido en 13/10/2018.
- Heath, R. (2007). Geometria sagrada e as origens da civilização: A revelação dos maiores enigmas da história por meio da ciência dos números. São Paulo: Pensamento.
- Holmes, W. (primavera 1949). Kalpana. *Sight and sound*, 18(69), pp. 47-49. Periodicals index online pg. 47.
- Hom, E. (14 de junio de 2013). What is the Fibonacci sequence? Recuperado de <https://amp.livescience.com/37470-fibonacci-sequence.html> Accedido en 15/11/2018.
- Hormigón, L. (2017). El ballet romántico en el teatro del circo de madrid (1842-1850). Madrid, España: ADE.
- Iyer, A. (2000). *Siva's dance: Iconography and dance practice in south and southeast asia*. *Music in art*, 25(1-2), 25-32.
- Iyer, K. (01 de enero de 1970). The renaissance in bharata natyam and its future. *Journal of the indian musicological society*, (1), 41-55. Periodicals index online, pg. 2.
- Jacob, A. (2009). *Atman: Los Arios. Orígenes de la primitiva religión indo-europea*. España: Ojeda.
- James, H. (01 de enero de 1873). *Theatre de Théophile Gautier: Mystires, comédies, et ballets*. Paris: Charpentier. 1872. *The north american review*, 116(2), 310-324. Periodicals index online, pg. 310
- Khokar, A. (s.f.). *Anna Pavlova*. Recuperado de <https://www.sahapedia.org/anna-pavlova> Accedido en 07/04/2019.
- Khokar, M. (1983). *His dance, his life: A portrait of Uday Shankar*. New Delhi: Himalayan Books.
- Kirstein, L. (1977). *Dance: A short history of classic theatrical dancing*. Nueva York, Estados Unidos: Dance Horizons.
- Knight, D. (2011). Balasaraswati vs Rukmini Arundale: The grand bharata natyam controversy. Recuperado de <http://www.firstpost.com/living/balasaraswati-vs-rukmini-arundale-the-grand-bharata-natyam-controversy-134874.html> Accedido en 10/12/2017.
- Kothari, S. (1989). *Kathak: Indian classical dance art*. New Delhi: Abhinav.
- Kothari, S. (Ed.). (2000). *Bharata Natyam*. Mumbai, India: Marg publications.
- Lamas-Baiak, M. (2018). Un elo entre a dança clássica da Índia e da Europa - a influência do ballet clássico europeu na dança clássica indiana bharata natyam. (Tesina de especialización). Escuela Patricia Passo y Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España.
- L'archivio storico - Teatro alla Scala. (s.f.). *Fotografie di Excelsior*. Recuperado en http://www.teatroallascala.org/archivio/foto-allestimento.aspx?id_allest=13255&id_allest_conc=&page=7&lang=it-IT&fbclid=IwAR2LeNZYeKkOI2lmuvZHKf1NVZu6Qf6UVMuAK6rfePnc1D5BGZUT3u1mk Accedido en 05/04/2019.
- Legeret, K. (2010). Les théâtres indiens traditionnels et leur devenir minoritaire. En M. Gonzales y P. Basseur (Ed.), *Authenticity and legitimacy in minority theatre: Constructing identity* (pp. 313-328). Inglaterra: Cambridge Scholars publishing.
- Leigh, S. (1996). *Choreography narrative: Ballet's staging of story and desire*. Bloomington, United States of America: Indiana University Press.
- Leucci, T. (2013). *Between seduction and*

- redemption: The european perception of indian temple dancers in travel accounts and stage productions from the thirteenth to the nineteenth century. En F. Kouwenhoven & J. Kippen (Eds.), *Music, dance and the art seduction* (pp.261-287). Delft: Eburon.
- (20 de diciembre de 2018). Lev Ivanov. En *Encyclopedia Britannica*. Recuperado de <https://www.britannica.com/biography/Lev-Ivanovich-Ivanov> Accedido en 06/01/2019.
- (s.f.). Lev Ivanov. En *Biografías y vidas: La enciclopedia biográfica en línea*. Recuperado de https://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/ivanov_liev.htm Accedido en 06/01/2019.
- Mandelik, G. (2019). Entrevista sobre la relación entre el ballet clásico y el bharata natyam realizada a través de un cuestionario entregado en manos y recibido en manos en 27/03/2019.
- Massey, R. (2004). *India's dances: Their history, technique y repertoire*. New Delhi, India: Shakti Malik Abhinav Publications.
- Meduri, A. (2008). The transfiguration of indian/asian dance in the United Kingdom: contemporary bharatanatyamin global contexts. *Asian theatre journal*, 25(2), 298 - 328. Doi: 10.1353/atj.0.0017.
- Messerschmidt, J. (2005). La bayadèra: Algunos apuntes en torno a su origen y a sus precedentes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, (9), 43-74.
- Minai, C. (26 de junio de 2013). *Adventures in date-ing the britishpathe devadasi dance and video*. Recuperado de <http://cinemanrityagharana.blogspot.com/2013/06/adventures-in-date-ing-britishpathe.html> Accedido en 15/11/2018.
- Minai, C. (23 de octubre de 2013). *Rare video of dancers Tara Chowdhary, Guru Gopinath & Indrani Rehman, sitarist Ravi Shankar, & more (all thanks to net-film!)*. [Cinema Nritya Gharana]. Recuperado de <http://cinemanrityagharana.blogspot.com/2013/03/rare-video-of-dancers-tara-chowdhary.html> Accedido en 15/11/2018.
- Muni, B. (2006). *The natya sastra*. Nueva Delhi, India: Sri Satguru.
- Munsi, U. (s.f.). *Boner and Shankar: A cross-cultural creative dialogue through art and dance*. Recuperado de <https://www.sahapedia.org/boner-and-shankar-cross-cultural-creative-dialogue-through-art-and-dance> Accedido en 07/04/2019.
- Nachiappar, C. (Ed.). (2001). *Rukmini Devi: Bharata natya*. Chennai: Kalakshetra Publications.
- Nakra, H. (2007). *The Bharata natya tradition: A personal perspective*. Recuperado de <http://kalabharati.ca/legacy-forum/viewtopic.php?t=61&sid=d8b4a865890b6a809c54c407f539d73c> Accedido en 13/12/2017.
- Narayan, S. (2004). *Dances of india: Kathak*. New Delhi: Wisdom tree.
- Nevile, P. (2013). "Muddupalani". *Revista a Índia perspectiva*, (10), 41-44.
- Pappacena, F. (2010). *Il linguaggio della danza: Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche della danza classica*. Roma: Gremese.
- Pasi, M. (Ed.). (1974). *Il balletto: repertorio del teatro di danza dal 1581*. Milán: Arnoldo Mondadori.
- Passo, P. (2011). *Fusión el universo que danza: Visión antropológica de la danza en oriente y occidente*. Madrid, España: MFC
- Pisa, J. (2011). *Breve historia de los... Persas*. España: Nowtilus.
- Pollock, W. (01 de agosto de 1890). Théophile Gautier. *Longman's Magazine*, 16(94), 391-409. *Periodicals Index online*, pp. 391.
- Polo, M. (2017). *El libro de las maravillas del mundo*. Madrid, España: Abada.
- Ramachandrasekhar, P. (2009). *Dance Gestures: Mirror of expressions*. Mumbai, India: Giri.
- Ramnarayan, G. (7 de diciembre de 1998). *Where are the master gurus?* Recuperado de <https://www.thehindu.com/folio/fo9812/98120060.htm> Accedido en 14/02/2019.
- Ruiz, M. (2015). *La Danza en Europa durante el Renacimiento*. En C. Giménez (Ed.), *Historia de la Danza: De la prehistoria al siglo XIX*. Vol. 1 (pp. 75-118). Valencia, España: Mahali Ediciones.
- Salinas, A. (2016). *Building a natya shastra: Individual voices in an evolving public memory*. En M. M. Anoop, y V. Gulati (Ed.), *Scripting dance in contemporary India* (pp. 61-83). Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Sánchez, S. (21 de mayo de 2013). *La peri. De 1843 a Berlin*. Recuperado de <https://balletomanos.com/2013/05/21/la-peri-de-1843-a-berlin/> Accedido en 06/01/2019.
- Sarabhai, M. (2007). *Understanding bharata natyam*. Gujarat, India: Darpana.
- Saraswati, A. (2006). *Mitología hindu*. São Paulo, Brasil: Madras.
- Scholl, T. (2006). *From Petipa to Balanchine: Classical revival and the modernization of ballet*. London: Routledge.
- Scobie, C. (2013). *The representation of the figure of the devadasis european travel writing and art from to with specific referen to dutch writer Jacob Haafner na exegesis ans the pagoda tree novel*. (Tesis de doctorado). Universidad Occidental de Sidney, Australia. Recuperado de <http://researchdirect.uws.edu.au/islandora/object/uws%3A28030/datastream/PDF/view> Accedido en 17/11/2017.
- Serbjeet, S. (2000). *Dance: The ultimate metafor for the indian view of reality*. En S. Serbjeet (Ed.), *Indian dance: The ultimate metafor* (pp. 3-32). New Delhi, India: Ravi Kumar.
- Seshan. A. (06 de septiembre de 2008). *The rise and fall of nattuvanar*. Recuperado de <http://www.narthaki.com/info/articles/art234.html> Accedido en 14/02/2019.
- Setkina, I. [director]; CSDF (RCSDF) [productor]. (1967). *Newsreel - Daily news/a chronicle of the day 1967 n°9*. Recuperado de <https://www.net-film.ru/en/film-11769/?search=qA+Chronicle+of+the+day+1967+np+9%7Cy5> Accedido en 13/10/2018.
- Shafa, S. (2000). *De persia a la españa musulmana: La historia recuperada*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Shanker, G. (1993). *The lady atop India's top arts academy*. Recuperado de <http://www.tamilnadu.org> Accedido en 20/08/2017.
- Shay, A. (1999). *Choreophobia: Solo improvised dance in the iranian world*. California: Mazda.
- Singh, N. (24 de enero de 2019). *No beaty or aesthetics: how expansivist 'culture' killed dance*. Recuperado de <https://www.outlookindia.com/magazine/story/entertainment-news-the-expired-lightness-of-being/301100> Accedido en 28/01/2019.
- oneji, D. (abril 2010). *Siva's courtesans: Religión, rethetoric, and self-representation in early twentieth-century writing by*

devadasis. *International journal of hindu studies*, 14(1), 31-70. Doi: 10.1007/s11407-010-9085-0

Soneji, D. (2012). *Unfinished gestures: Devadasis, memory, and modernity in south India*. Chicago: The University of Chicago Press.

Special collections & archives, Queen's University Belfast, (s.f.). The store of Lalla Rookh and Feramorz. Recuperado de <http://omeka.qub.ac.uk/exhibits/show/tales-travels-lalla-rookh/lalla-rookh-and-feramorz> Accedido en 05/04/2019.

Srinivasan, K. (2000). Bharat natyam. En S. Serbjeet (Ed.), *Indian dance: The ultimate metaphor* (pp. 33-58). New Delhi, India: Ravi Kumar.

Subrahmanyam, P. (2010). *Bharatiya natyashastra*. Vol I e II [DVD]. Nueva Delli, India: Doordarshan Archivos.

Svetloff, V. (1974). *Anna Pavlova*. New York: Dover.

Teatro alla Scala, (s.f.). Excelsior. Recuperado de <http://www.teatroallascala.org/en/season/opera-ballet/2014-2015/excelsior.html?fbclid=IwAR2LeNZYeKKkOI2lmuavZHKfINvZu6Qf6UVMuAK6rfePnc1D5BGZUT3u1mk> Accedido en 05/04/2019.

The Marius Petipa Society, (s.f.). *Satanella, or love and hell*. Recuperado de <https://petipasociety.com/satanella-or-love-and-hell/> Accedido en 06/01/2019.

The Marius Petipa Society, (s.f.). *The Talisman*. Recuperado de <https://petipasociety.com/the-talisman/> Accedido en 06/01/2019.

Ullattil, M. (16 de noviembre de 2014a). The

Ullattil, M. (28 de noviembre de 2014b). Ammani Ammal's story: Dasiyattam and the first professional performances by an Indian dance troupe in Europe – 1838. Recuperado de <http://maddy06.blogspot.com.br/2014/11/ammani-ammals-story.html> Accedido en 15/11/2017.

Valle, P. (1664). The travels of Pietro della Valle in India: from the old english of 1664. Recuperado de https://archive.org/stream/travelspietrode00greygoog/travelspietrode00greygoog_djvu.txt - Accedido en 27/01/2019.

Vedam, V. (2008). *A handbook on Natya Sastra*. Bangalore, India: Autor.

Velmurugan, M. (2017). Socio-economic status of devadasis under the Cholas. *International Journal of Applied and advanced scientific research*. 2(2), 343-349.

Veloso, K. (2019). Entrevista realizada a través de un cuestionario escrito por la autora sobre el desarrollo del bharata natyam y su relación con el ballet clásico. Enviado por correo electrónico e recibido en 21/01/2019.

Venkatesh, D. (2016). Picturing dance: An investigation into how graphic design tools could be used to create a standardized notation system for bharatanatyam. En M. Anoop y V. Gulati (Ed.), *Scripting dance in contemporary India* (pp. 159-182). Lanham, Maryland: Lexington Books.

Venkatraman, L. (2001). *Bhisma: Incidents in the life of Bhisma produced by Rukmini Devi*. En C. Nachiappar (Ed.), *Rukmini Devi: Bharata natya* (pp. 21-34). Chennai: Kalakshetra Publications.

VVAA. (2006). Introduction. En *The natya sastra* (pp. VII-XXIV). Nueva Delhi, India: Sri Satguru.

Zoete, B. (26 de diciembre de 1947b). Ram Gopal. *The spectator*, 179(6235), 800. *Periodicals Index online*, pp. 800

APROXIMACIÓN A LAS RAÍCES Y ORIGEN DEL BAILE FLAMENCO DESDE UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA: INTERCULTURALIDAD Y CONEXIONES CON LA DANZA CLÁSICA HINDÚ KATHAK

AUTORES: GOSTIAN ROPOTIN, LAURA AUGUSTA,
ASENSIO CASTAÑEDA, EVA.

Introducción:

Fruto de la confluencia de diferentes civilizaciones en la tierra andaluza, el flamenco integra un ecléctico lenguaje y amplio espectro cultural que dejan entrever huellas orientales, como la hindú, árabe, judía y gitana. Las incógnitas que subyacen de estas raíces cristalizadas en una cultura auténtica y única en el mundo siguen siendo un tema de investigación que suscitan interés en profundizar. Publicaciones destacadas que nos acercan a los orígenes y desarrollo del Flamenco en Andalucía, como la de Eduardo Molina Fajardo (1974), Ángel, Álvarez Caballero (1998) o José Martínez Hernández (2006).

El hecho de que el flamenco sea una manifestación artística y cultural marginal no ha facilitado, en absoluto, su estudio desde un punto de vista científico, siendo la historiografía, en gran parte, hasta bien entrado el SXX, de corte novelado y pintoresco. Los primeros autores que escribieron sobre el flamenco en el siglo XIX, como Alejandro Dumas en 1846, Teófilo Gautier en 1840 o Gustavo Doré en 1862, además de ser extranjeros, hablaban de éste

desde el desconocimiento, embelesados por una práctica nueva y fascinante; a todo ello debemos sumar el problema de que los intérpretes y conocedores del mismo, sus pioneros, no eran gente letrada, precisamente, y su desarrollo y difusión se produjo por transmisión popular y bailada, no habiendo fuentes escritas.

Los bailes de candil andaluces, tan populares desde mediados del Siglo XIX en el sevillano barrio de Triana y, posteriormente, en las capitales españolas más destacadas hasta principios del SXX, tienen mucha historia previa que contar; desentrañándola comprenderemos mejor el embrujo y la magia de este arte universal capaz de cautivar a intelectuales, artistas, políticos de fuera de nuestras fronteras desde finales del siglo XVIII y a lo largo del SXIX, fundamentalmente.

El interés de la presente propuesta de investigación reside en el acercamiento y análisis histórico desde una perspectiva diferente y menos estudiada por la historiografía que, básicamente, plantea la cuestión del flamenco evocando lo que se hacía y cómo se desarrolló en los cafés

cantantes y en las cuevas del Albaicín de Granada (zambras), o los bailes de candil sevillanos. Abordaremos este estudio desde una perspectiva intercultural, identificando y desentrañando lo que, de otras culturas, como la hindú, el Flamenco adoptó e integró hasta llegar a constituir un tipo de danza único en el mundo, tan atractivo y expresivo, a pesar de su cruce multiétnico tan diverso; descubrir ese misterio que lo hace tan admirado y valorado de forma unánime en todos los continentes.

El documento más antiguo que habla de la llegada de los gitanos a España, firmado por el rey Alfonso el Magnánimo, es de 1425 (Plötz, 2015). Es posible que hubieran llegado antes procedentes de África, teoría que explicaría la creencia de que procedían de Egipto, de ahí, precisamente, el origen etimológico de la palabra. Los gitanos procedentes del Punjab, región del noroeste de la India, emprendieron un largo viaje hacia Europa que se desarrolló entre los siglos VII y XIV. Esto explicaría una cuestión que varios flamencólogos han intentado resolver, la cual hace referencia a cierta similitud entre el flamenco y la danza Kathak “un baile proveniente del Norte de la India y cuyas características probablemente han llegado a España con la emigración de indios de las regiones de Sindh, Punjab y Rajasthan” (Brikey, 1999). El Kathak es una danza clásica originaria del norte de la India, concebida inicialmente con un fin popular que derivó, posteriormente, a un tipo de danza sagrada, medio de ofrenda a los dioses y con carácter ceremonial que, con la llegada de los mogoles, perdería su sentido religioso y los templos dejarían de ser los únicos lugares de su celebración.

Autores como Puig Claramunt (1977), Vicente Marrero (1959), Blas Vega y Ríos Ruiz (1988) y Álvarez Caballero (1998), apuntan como posibles similitudes entre el Kathak y el baile

que derivó, posteriormente, a un tipo de danza sagrada, medio de ofrenda a los dioses y con carácter ceremonial que, con la llegada de los mogoles, perdería su sentido religioso y los templos dejarían de ser los únicos lugares de su celebración.

Autores como Puig Claramunt (1977), Vicente Marrero (1959), Blas Vega y Ríos Ruiz (1988) y Álvarez Caballero (1998), apuntan como posibles similitudes entre el Kathak y el baile flamenco, la presencia de técnicas comunes tales como: “el uso de los brazos estilo arabesco, el movimiento giratorio de las muñecas y dedos, piruetas y ritmos percutidos con los pies” (Phillips, 2012). Es famosa por sus deslumbrantes juegos de pies (Tatkar), acentuados con cascabeles en los tobillos (Gúngurus) y rápidos giros (Chakkars). También se emplean gestos de las manos (mudras) y expresiones faciales (Abhinaya).

Objetivo: El objetivo de esta investigación consiste en analizar la literatura sobre los orígenes históricos e interculturales del flamenco, así como la existencia de similitudes en el lenguaje formal, estructural y expresivo entre la danza flamenca y la danza clásica hindú Kathak.

Método: La investigación está basada en la revisión bibliográfica de aquellas investigaciones realizadas en el campo de la historia del flamenco y del baile flamenco, sus orígenes, que muestran aspectos relevantes en cuanto a la influencia y huella hindú en sus características. Para poder identificar los distintos elementos, factores formales, artísticos e interpretativos, que podrían considerarse espejo en los dos tipos de baile, hemos partido en primer lugar de la importancia de la historia y proveniencia de la etnia gitana en Andalucía y su recorrido por Europa hasta su llegada a España en 1425;

flamenco, la presencia de técnicas comunes tales como: “el uso de los brazos estilo arabesco, el movimiento giratorio de las muñecas y dedos, piruetas y ritmos percutidos con los pies” (Phillips, 2012). Es famosa por sus deslumbrantes juegos de pies (Tatkar), acentuados con cascabeles en los tobillos (Gúngurus) y rápidos giros (Chakkars). También se emplean gestos de las manos (mudras) y expresiones faciales (Abhinaya).

Objetivo: El objetivo de esta investigación consiste en analizar la literatura sobre los orígenes históricos e interculturales del flamenco, así como la existencia de similitudes en el lenguaje formal, estructural y expresivo entre la danza flamenca y la danza clásica hindú Kathak.

Método: La investigación está basada en la revisión bibliográfica de aquellas investigaciones realizadas en el campo de la historia del flamenco y del baile flamenco, sus orígenes, que muestran aspectos relevantes en cuanto a la influencia y huella hindú en sus características. Para poder identificar los distintos elementos, factores formales, artísticos e interpretativos, que podrían considerarse espejo en los dos tipos de baile, hemos partido en primer lugar de la importancia de la historia y proveniencia de la etnia gitana en Andalucía y su recorrido por Europa hasta su llegada a España en 1425; en segundo lugar, hemos extraído aquellos aspectos más relevantes que han podido influir en la conformación de aquellos elementos estructurales y artísticos e interpretativos que componen ambos bailes.

Resultados:

A pesar de ser dos géneros nacidos en dos zonas tan alejadas geográficamente, el kathak y el flamenco muestran características muy similares a nivel rítmico, visual, estructural y de lenguaje técnico y estético, reflejadas en “la postura corporal adoptada por los bailarines, el porte de los brazos y el trabajo de pies” (Phillips, 2012, 13). En contraste con esta teoría se puede distinguir una diferencia importante en lo que representa la interpretación y la vivencia escénica de los artistas.

Para poder identificar y definir algunas similitudes estructurales de los dos bailes, hemos partido de las formas en las que se abordan diferentes elementos como: el cuerpo: en ambos bailes se interpretan principalmente por bailarines solistas; el espacio de ejecución es bastante cerrado; el ritmo está marcado por la brillante técnica de los pies que en el caso del baile kathak se hace presente por los cascabeles que los bailarines tienen en los tobillos y en el flamenco, por el tacón de los zapatos. Otros elementos técnicos presentes en ambos bailes son los giros o vueltas rápidas sobre un pie, las poses y la música en vivo que permite el desarrollo de la improvisación.

La bailarina Vesci (2013) describe y encuentra puntos analógicos en las estructuras de los bailes flamenco y el kathak, comparando el Zapateado con el Tatkar, las escobillas con el Lari, el braceo flamenco se reconoce en el Hastak



y los remates en el Tihai. Los marcajes flamencos se parecen al Chalan una forma de desplazamiento y el movimiento de muñecas se asemeja al Kasak.

En un segundo plano se analizaron la interpretación y la vivencia artísticas de cada uno de estos bailes. Phillips (2013) afirma que “la bailarina de flamenco revela su personalidad mientras que el bailarín de kathak está por encima de ella”. De esta manera, el orgullo que manifiesta el individuo en el baile flamenco está contrastado por el valor impersonal y la reviviscencia de lo transcendental en el baile hindú. Por tanto, entendemos que las fuertes emociones que se transmiten a través del flamenco, en el kathak se aniquilan y se transforman en devoción.

El Flamenco y el Kathak poseen, indudablemente, reveladores aspectos comunes: ambos emplean la improvisación, movimientos de la parte superior del cuerpo similares y trabajo de percusión de los pies. Si bien es cierto que tienen sus diferencias, por ejemplo, el artista Kathak baila descalzo y lleva cascabeles en los tobillos, mientras que el bailarín lleva zapatos con tachuelas o clavos. La música en vivo y los ciclos rítmicos complejos son componentes centrales a ambas formas de arte. En flamenco, guitarra, cante, palmas y cajón acompañan al baile. En Kathak, los acompañamientos musicales a menudo incluyen sitar, tabla, sarangi y voz. Además, tanto el Flamenco y Kathak tienen influencias culturales y religiosas árabes y de la India.

Conclusiones:

De interés para todos los estudiosos, aficionados y amantes del flamenco, desde el plano teórico como de sus intérpretes. Al ser el baile flamenco una disciplina de tradición oral y popular, no suficientemente investigada, es necesario incidir en su análisis desde diferentes perspectivas, histórica, interpretativa, social o divulgativa en centros artísticos, museos, academias, escuelas y conservatorios de Danza y universidades.

Además, la danza como ámbito científico multidisciplinar, posibilita otras líneas de investigación con otros ámbitos de las humanidades, como por ejemplo la filosofía oriental, concretamente el budismo e hinduismo, con los que mantiene interesantes paralelismos.

Aunque existe un debate acerca de si el Flamenco tiene sus raíces en la danza Kathak, los elementos comunes de ambos lenguajes formales, expresivos e interpretativos son innegables. La vinculación intercultural que se atribuye a distintos grupos como los indios, gitanos, musulmanes e incluso judíos y cristianos se ve reflejada en un fenómeno muy atrayente que invita a investigar en profundidad la historia del enigmático origen del arte flamenco.

Referencias bibliográficas:

Álvarez Caballero, A. (1998). El baile flamenco, Madrid: Alianza Editorial.

Blas Vega J., Rios Ruiz M. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del Flamenco, tomo II, Madrid: Editorial Cinterco.

Brikey, I. (1999). Influencias en el flamenco del baile hindú antiguo, en Revista de Flamencología 9 (47-56). Recuperado de: https://flun.cica.es/bdrevistas/repositorioPaginas/REVISTA_DE_FLAMENCOLOGIA/n9/047.pdf

Caballero Bonald, J.M. (1988). Luces y Sombras del Flamenco, Madrid: Algaida.

Martínez de la Peña, T. (1969). Teoría y práctica del baile flamenco. Madrid: Aguilar.

Phillips, M. S. (2012). Ambos lados del espejo: kathak y flamenco frente a frente.

Centrifuga revista de investigación dancística. Órgano de difusión de la Academia de la danza mexicana 6 (12-20). Recuperado de https://www.academia.edu/5165724/Ambos_lados_del_espejo_kathak_y_flamenco_frente_a_frente

Phillips, M. S. (1991). A shared technique/shared roots? A comparison of kathak and flamenco dance history en Actas de la Society

of Dance History Scholars: Dance in Hispanic Cultures, (páginas 47-53). Recuperado de: <http://fuentesfarmerbestdiehl.blogspot.com/2015/04/kathak-and-flamenco.html>

Plötz, R. (2015). De peregrinos gitanos del siglo XV en el Camino a Santiago de Compostela Jojanó Baró o la gran fanfarronada, en Ad Limina 6 (6). Recuperado de https://www.caminodesantiago.gal/documents/17639/362251/Ad_Limina_VI.%2007_Robert%20Pl%C3%B6tz.pdf

Vesci, L. (2013). Huellas del Kathak. Recuperado de: <https://www.anildanza.com/huellas-de-kathak/>

Heras Monasterio, B. de las (2018). La construcción histórica del baile flamenco como disciplina formativa: Andalucía en los siglos XVI-XXI, IE Revista de Investigación Educativa de la REDIECH, 9 (17). Recuperado de <http://www.redalyc.org/jatsRepo/5216/521655454009/html/index.html>

Molina Fajardo, E. (1974). El flamenco en Granada, teoría de sus orígenes e historia, Madrid: Biblioteca de escritores y temas Granadinos.



PROCESO DE CREACIÓN COREOGRÁFICA, ADAPTACIÓN DE LA OBRA DECADANCE.

Autores: María Dolores MOLINA GARCÍA
Catalina CASTRO COLOMER.
Universidad Católica San Antonio

La Danza Contemporánea en procesos de Composición está vinculada a ejercicios que se desarrollan por la sugestión, la motivación y la auto-expresión, la exploración creativa, la observación propia y la del compañero, la creatividad corporal, la cooperación, siendo todos estos factores un marco ideal para la inclusividad y diversidad. Eligiendo un extracto de la pieza celebre de Ohad Naharin “DecaDance”, en particular la sección Echad Mi Yodea y en colaboración con un grupo de estudiantes del programa umcapacitas, se recrea esta coreografía de Danza Contemporánea basada en el método Gaga.

Introducción: Danza Contemporánea y Método Gaga a favor de la Diversidad e inclusión.

La danza es la expresión del ser humano más antigua, considerada ésta un Arte. Si la danza tiene un efecto socializador y unificador en su origen, hoy día también se debe conseguir ese efecto utilitario. (Prados, 2011)

Teniendo presentes las primeras evoluciones de la danza en general y de la danza contemporánea en particular, siendo la Danza Contemporánea la base de este trabajo, una danza sin prejuicios, entendiendo esta de la siguiente forma: La Danza Contemporánea se caracteriza por ser una fusión de diferentes técnicas y estilos. Una de las claves de su identidad es la conexión entre cuerpo y mente de la manera más orgánica posible,

y se rige por una filosofía que enfatiza la expresión más auténtica en el movimiento. Es difícil definir la danza contemporánea actual ya que no tiene un estilo definido ni uniforme.

Según Prados (2011), la danza contemporánea se ha ido extendiendo hasta formar parte cotidiana del sector cultural dancístico. Son casi 300 las compañías registradas en el Ministerio de Cultura de España, Más de 500 en Francia y similares cifras en el resto de países europeos.

En muchas de estas compañías tienen proyectos a favor de la diversidad e inclusión social, “La compañía de danza inclusiva Stopgap (Reino Unido) utiliza la diversidad física, experiencias y métodos de aprendizaje para encontrar modos alternativos y novedosos de expresión y movimiento” (L. Bennett, 2014). Así como Bennett cree que la danza integral se basa en el descubrimiento de vocabularios nuevos y poco usuales.

La Compañía Batsheva Dance Company, en Israel cuyo director es Ohad Naharin, también fundador del método Gaga, se suma a este compromiso con la sociedad en varios proyectos, que cubren un amplio espectro de intención, como son: boletos con descuento, proyectos de participación comunitaria, iniciativas educativas especiales para jóvenes profesionales, programas públicos y actuaciones en las periferias de Israel.

Esta investigación surge por el interés en Ohad Naharin y su metodología Gaga que se distingue por no ser únicamente para bailarines, sino también “no-bailarines”.

Naharin dice que Gaga es una nueva forma de adquirir conocimiento y autoconciencia a través de tu cuerpo; te ayuda a descubrir y fortalecer el cuerpo, agregar flexibilidad, resistencia y agilidad y al mismo tiempo que alivia los sentidos y la imaginación. Además, Gaga crea conciencia de las debilidades físicas, despierta áreas adormecidas, expone las fijaciones físicas y ofrece formas de eliminarlas. El trabajo mejora el movimiento instintivo y conecta el movimiento consciente e inconsciente, además permite una experiencia de libertad y placer de una manera sencilla.

Para rendir homenaje a este coreógrafo se ha decidido mostrar su trabajo con personas con algún tipo de discapacidad y bailarinas profesionales, aplicando los conceptos de la técnica Gaga en la célebre pieza “Decadance”, en particular la sección Echad Mi Yodea. La parte de la pieza de Naharin muestra bailarines sentados en un semicírculo repitiendo movimientos sencillos pero extremadamente fuertes para el público. Esta secuencia puede ser leída de diferentes maneras, pero el impacto es inmediatamente visceral y kinésico.

En las clases de Gaga no hay espejos, los maestros guían a los participantes utilizando una serie de instrucciones evocadoras que se construyen una encima de la otra. En lugar de copiar un movimiento en particular, cada participante en la clase explora activamente estas instrucciones, descubriendo cómo puede interpretar la información y realizar la tarea en cuestión. Las clases de Gaga ofrecen un marco creativo para que los participantes se conecten con sus cuerpos e imaginaciones,

aumenten su conciencia física, aumenten su flexibilidad y resistencia y experimenten el placer de moverse en un ambiente acogedor y de aceptación.

La reconstrucción de DecaDance se plantea como una adaptación de la pieza ya existente, sin obviar la diversidad en las capacidades físicas de los participantes y la dificultad de la coreografía.

Objetivo:

En este proceso de creación, basado en el método Gaga y la recreación de un extracto de la Pieza DecaDance, se intenta demostrar el poder de la Danza Contemporánea en sus procesos creativos como herramienta a favor de la diversidad e inclusión, experimentando el placer de la danza

Material y Método:

Participan en el proyecto seis alumnos/as del programa umcapacitas (UCAM) Y Cuatro bailarinas con formación Universitaria en Danza Contemporánea.

Mediante la reproducción de una grabación de DecaDance, los alumnos visualizan el trabajo y adquieren, así una idea global de la pieza. A través del análisis de cada sección, el grupo discute e interpreta el significado de cada parte, ayudándoles así a entender y conectar con la coreografía.

Basándose en la metodología utilizada en la práctica de Gaga, se inician las sesiones improvisando bajo un concepto donde la creatividad y la libertad en la interpretación de la tarea lleva a resultados diversos. Sin la utilización de espejos, y dejándose llevar por la música, se intenta conectar con la idea de disfrutar al bailar (Naharin, 2016).

Mediante instrucciones orales, se indica a los alumnos sus posiciones en el espacio y

el momento en que intervienen. Con el paso del tiempo, solo algunos de ellos requieren la ayuda del instructor para saber cuándo es su turno. Los estudiantes adaptan el movimiento a sus capacidades, aceptando así la diversidad en la interpretación de cada uno de ellos.

Se ponen nombres fácilmente reconocibles a cada movimiento y se dan Instrucciones verbales, además de visuales. Mediante la repetición, los estudiantes son capaces de recordar el orden de los movimientos. Aun así, los instructores se mezclan entre ellos para que tengan referentes.

Una vez se crea una estructura clara y unas referencias tanto musicales como espaciales, se aclaran los detalles de cada movimiento, poniendo énfasis en la intención y dinámica de cada uno de ellos.

Resultados:

Reproducción coreográfica de un extracto de la pieza DecaDance, Echad Mi Yodea.

Conclusiones:

Al poner en acción los distintos cuerpos y diferentes energías se genera alegría, experiencias transformadoras y conmovedoras en la reconstrucción de DecaDance.

La danza se trata de estar en el momento. Se trata de escuchar el alcance de las sensaciones, permitiendo que esa escucha se convierta en el combustible de todos los sentimientos, formas y contenidos.

Nuestra investigación del movimiento, organización, estructuras siempre han ido en otra línea, con personas semi profesionales, estudiantes de danza, es la primera vez que nos enfrentamos a un colectivo así y nos ha sorprendido el resultado tan gratificante.

La danza puede ser sublime, incluso si está lejos de ser perfecta. Tenemos que resistir al pensamiento conservador y convencional que tiene sus raíces en gran parte de la educación y la capacitación en danza. (Naharin,2018).

Si recordamos las palabras de Bausch, encontramos relación con todo lo vivido en este proceso que es exactamente la misma emoción que en otros, cuando desde la parte de la dirección en los creadores contemporáneos importa cómo se encuentre el intérprete, ella decía: no me importa cómo te mueves, sino qué te conmueve. (Bausch,2009)

Y así terminamos moviéndonos y conmoviéndonos 12 almas en escena.

Bibliografía

Abad, A. (2012). Historia del ballet y de la danza moderna. Madrid: Alianza Editorial.

Dancing That Pulls Viewers Right Out of Their Seats (2017). Recuperado el 2 de Noviembre de 2018. <https://www.nytimes.com/2007/06/12/arts/dance/12ceda.html>

Decadence review – Batsheva Dance Company back with force and feeling (2015). Recuperado el 2 Noviembre de 2018. <https://www.theguardian.com/stage/2015/oct/16/decadence-review-batsheva-dance-company-back-with-force-and-feeling>

Gaga, the movement research developed by Ohad Naharin. Recuperado el 30 de octubre de 2018 de <http://gagapeople.com/english/>

Gonz, S. G., & Lagos, V. Danza Integradora, una cátedra para la Inclusión Social, la Diversidad y la.

González, S., & Macciuci, M. I. (2013). El poder de la danza en personas con discapacidad. In X Jornadas de Sociología. Facultad de

Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Inclusive dance? (2017). Recuperado el 2 de Noviembre de 2018. <https://www.communitydance.org.uk/DB/animated-library/inclusive-dance?ed=14049>

Lloret, V. G. (2009). Danza e integración. Papeles de Arteterapia y educación artística para la inclusión social, 4, 79-96.

Prados, J. A. L. (2011). HISTORIA DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA. Arte y Movimiento, (4).

Rodríguez Barquero, V. (2005). Terapias mente-cuerpo: una reintegración de mente, cuerpo y espíritu. Revista de Ciencias Sociales (Cr), 3(109-110).

Torrents, C., & Castañer, M. (2009). Las consignas en la Expresión Corporal: una puerta abierta para la creatividad y la creación coreográfica. Tándem. Didáctica de la Educación Física, 30, 111-121.

Caines, M. Arts head: Lucy Bennett, artistic director, Stopgap Dance Company(2014). Recuperado el 2 de Noviembre de <https://www.theguardian.com/culture-professionals-network/2014/apr/08/stopgap-dance-company-disabled-artists>

Bar-El, E. (2016) Ohan Naharin: Movement of the People, Boat. Recuperado el 2 de Noviembre de <http://www.boat-mag.com/movement/>



Fotografía aportada por la autora: puesta en escena de la reconstrucción de la obra Decadance.

LAB-INDIA UN LABORATORIO DE ARTES ESCÉNICAS DE LA INDIA EN ESPAÑA.

Autora: Mónica DE LA FUENTE GARCÍA.

INTRODUCCIÓN

La Casa de la India en Valladolid presenta el Laboratorio de Artes Escénicas de la India, LAB-India, como un espacio para la formación, la investigación y la creación artística. Propone así un modelo de implantación de las artes escénicas de la India en España que engloba formación, investigación y creación artística bajo una perspectiva intercultural. Una plataforma para el encuentro entre las dos culturas donde producir, divulgar, experimentar y adentrarse en espacios artísticos comunes para enriquecer nuestros entornos sociales y culturales.

La Casa de la India en Valladolid, como modelo único de centro cultural dedicado a la India en España, (tras los centros culturales amparados por el gobierno de la India, uno en Londres y otro en Berlín) nació en el año 2003 con la vocación de convertirse en el punto de referencia de la cultura india y las relaciones bilaterales entre India y España. Su patronato compuesto por el gobierno de la India, a través de la Embajada de la India en Madrid, el Ayuntamiento de Valladolid y la Universidad de Valladolid afianzan a esta fundación en los pilares del conocimiento, el intercambio y diálogo social y cultural amparado por el propio gobierno de la India y



su política internacional de difusión cultural y artística

Desde su fundación La Casa de la India ha llevado a cabo una intensa labor de formación y difusión artística así como de creación escénica a través de proyectos interculturales. Este intenso programa de artes escénicas y música se engloba en lo que se ha denominado Laboratorio de Artes Escénicas de la India- LAB India.

Este modelo de difusión y creación artística se desarrolla bajo una perspectiva intercultural y pone en valor la formación en artes escénicas de la India, como una de las tradiciones escénicas más antiguas, relevantes y ricas del mundo, y su relación con el contexto escénico del país, en este caso España, a través de la investigación y la creación artística. Este Laboratorio Escénico trata de cubrir con rigor una formación-hasta el momento muy escasa en España, -basada en los métodos de aprendizaje tradicionales de la India con sus fundamentos estéticos que se remontan al Natya Sastra (tratado en Sánscrito de los siglos II a.C a II d.C.). Para lo que cuenta con expertos residentes en España y maestros visitantes de India mediante la organización de clases regulares, seminarios y clases magistrales. Paralelamente también propone campos de investigación mediante núcleos o módulos de trabajo que puedan derivar en estudios académicos y sobre todo en creaciones interculturales organizadas a través de programas de residencias artísticas a desarrollados en ambos países desde una perspectiva de la investigación, producción y exhibición.

Para contextualizar sobre la relevancia de este programa en España es importante destacar el gran desconocimiento que hay en el país acerca de las artes escénicas de la India, debido en parte al gran vacío

que existe en las universidades de las humanidades al no contar prácticamente con estudios de la India y el hecho de que tampoco estén presentes en los estudios profesionales de artes escénicas españolas. Contribuye a esta realidad el hecho de que no haya una diáspora india demasiado numerosa en España, como es el caso de Reino Unido y los Estados Unidos, donde una segunda o tercera generación ya establecida ha construido espacios y circuitos para su difusión y consecuente maridaje con otras formas artísticas. Pero es que en el ámbito académico tampoco se ha introducido aún un estudio reglado de su estética en relación con otras áreas de conocimiento (más allá de la Historia del Arte y Estética) como la literatura contemporánea, la danza, el teatro y el cine etc. y menos aún se ha incorporado la dimensión práctica. En el ámbito de la musicología y dentro de las músicas e instrumentos del mundo se introduce el estudio de las tradiciones musicales de la India, como es caso de la Universidad de Valladolid que junto con Casa de la India han creado cursos y programas incorporando también a los estudios musicales la danza y el teatro de la India.

En nuestro presente global y lejos de discursos contemporáneos eurocéntricos de la cultura se deberían ofrecer espacios de conocimiento en diálogo con otras tradiciones y que tengan en cuenta por tanto otras perspectivas y culturas. Este es el caso del desconocido tratado de artes escénicas Natya Sastra, uno de los tratados escénicos más antiguos del mundo que como gran enciclopedia escénica que según dice “reúne todas las artes y sabidurías” no sólo apela desde un punto de vista estético y filosófico a los teóricos del teatro (campo en el que también se desconoce) si no que debería ser de obligada lectura para la profesión

interpretativa, por la gran cantidad de detalles útiles que proporciona al actor/bailarín. Este tratado con una antigüedad de más dos mil años sigue hoy vigente a través de las formas clásicas de danza y teatro de la India y podría ser de gran ayuda para la formación y la praxis de la danza y el teatro contemporáneo. Pues si bien es cierto que en el teatro hay una corriente escénica de teatro físico y de antropología teatral que se ha acercado a su estudio e incorpora ciertas técnicas y conceptos en el entrenamiento del actor, en el caso de la danza, aunque haya habido acercamientos estéticos, e incluso una primera imitación o adaptación de su estética a un nivel escénico desde Ana Pavlova hasta Bejart, no se ha conseguido crear espacios de formación para la transmisión y práctica de estas artes clásicas.

LAB-India por lo tanto tiene como objetivo principal posicionar y dar a conocer las artes escénicas de la India en España y así cubrir las necesidades culturales y sociales del siglo XXI en nuestro entorno académico, artístico en un mundo intercultural:

- Contribuye al conocimiento de la cultura de la India en España y forma a expertos y profesionales en las artes escénicas.
- Genera espacios de intercambio y de creación artística multidisciplinar con producciones escénicas en diversos formatos que forman parte del circuito escénico nacional e internacional.
- Fomenta el respeto a las tradiciones y a los patrimonios intangibles haciéndolos accesibles y poniendo en valor su aportación en la escena contemporánea.
- Acerca las artes escénicas de la India a todos los estamentos sociales y entornos

educativos a través de programas didácticos

LA FORMACIÓN

KALASANGAM: SEMINARIO PERMANENTE DE ARTES ESCÉNICAS Y MÚSICA DE LA INDIA.

Este seminario permanente de artes escénicas es una formación profesional en la danza y el teatro de la India. El estudio de las artes escénicas de la India se centra en el aprendizaje de los tratados escénicos que desde la antigüedad han sido transmitidos de manera oral hasta nuestros días y que han dado lugar con sus variantes regionales a los denominadas Danza Clásicas de la India: Natya sastra de Bharata Muni, Abhinaya Darpana de Nandikeswara, etc..

Las clases regulares se organizan en estilos regionales de danzas clásicas mediante niveles. Hay un primer nivel de iniciación que incluye además de clases prácticas, sesiones teóricas para conocer el origen, el contexto y los fundamentos estéticos y filosóficos de la cultura de la India.

- 1.- Origen del drama en la India y las convenciones estéticas clásicas
- 2.- Los estilos clásicos de danza de la India
- 3.- Historia de la danza
- 4.- Técnica de la danza en sus categorías de Nritta (danza abstracta rítmica), Nritya (danza expresiva, danza narrativa) y Natya (drama, que incorpora todos los elementos del arte dramático)
- 5.- “La palabra encarnada”: la relación del texto con la danza a través de un acercamiento a las tradiciones literarias de la India y su relación a la danza.

Para completar el estudio en artes escénicas se cuenta con talleres trimestrales de



acercamiento a otras tradiciones de movimiento de la India: yoga, kalarippayattu o artes marciales, artes tradicionales regionales y del folclore de la India, etc.

A lo largo de este curso regular se cuenta con maestros invitados de la India para tener el contacto con las fuentes y los métodos de aprendizaje tradicional que se practican desde hace siglos, Guru shishya parampara (transmisión o paso del conocimiento de maestro a discípulo), y que defendió también Rabindranath Tagore en su teoría y praxis de la educación a principios del siglo XX.

Para realizar una inmersión en las artes y tradiciones de la India se organiza anualmente un curso intensivo en la India: Curso Kalasangam de artes escénicas, música, yoga y ayurveda. Un programa intensivo de formación impartido durante tres semanas de estancia en Thiruvananthapuram, la capital de Kerala impartido por maestros en sus contextos específicos. Asimismo, el gobierno de la India a través del ICCR Indian Council for Cultural Relations ofrece becas de estudios en artes escénicas para realizar en India, en universidades y centros de danza del país.

LA INVESTIGACIÓN

DIRIGIDA A ESTUDIOS ACADÉMICOS: LAB-INDIA lleva a cabo trabajos de investigación y proyectos que abarcan áreas educativas y sociales. Colabora en la dirección artística y asesoramiento de trabajos especializados en artes escénicas con varias universidades y también incluye programas concretos en colaboración con la Escuela de la India (programa de educación intercultural) de la Casa de la India para la inclusión de la danza y el teatro como herramientas educativas en Educación Primaria y Secundaria, así como proyectos de integración e inclusión social.

LA CREACIÓN Y DIFUSIÓN

De forma paralela a las actividades de formación y de investigación se desarrolla una línea de creación artística estrechamente vinculada a los procesos formativos y colaborativos. Estas creaciones interculturales se han venido desarrollando a través de residencias artísticas impulsadas por la Casa de la India que han resultado en co-producciones artísticas con otras entidades, festivales y espacios escénicos de la India y España. Las creaciones se originan en módulos de investigación

que se realizan dentro del LAB-India donde dialogan las artes escénicas de la India con otras formas de expresión y que abarcan el teatro contemporáneo, la danza española y folclore además de la danza contemporánea. Entre los resultados artísticos de este laboratorio escénico se ha trabajado, entre otros proyectos, en dos importantes producciones interculturales:

“Flamenco, India” espectáculo de danza, teatro y música dirigido por Carlos Saura en el 2015 para el Teatro Calderón de Valladolid, y la producción teatral “Kijote Kathakali” de la Compañía Margi de Kerala dirigida por Ignacio García y con directora asociada Mónica de la Fuente estrenada en el 2016 en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro.



El encuentro artístico en las artes escénicas entre España e India ha sido y es un enorme caldo de cultivo de donde surgen y nacen creaciones que alcanzan no solo una gran calidad artística, sino que además abren caminos y aportan visiones e incluso metodologías concretas para la creación contemporánea interdisciplinar e intercultural.

BIBLIOGRAFIA

-DE LA FUENTE GARCÍA, Mónica. (2006). Teatro Kathakali (con un apéndice de G. Rodríguez Martín). En E. Cámara de Landa, (coord.) Sangita y Natya. Música y Artes Escénicas de la India. Valladolid: Universidad de Valladolid.

-DE LA FUENTE GARCÍA, Mónica. (2006). Danza clásica Bharata Natyam. En E. Cámara de Landa, (coord.) Sangita y Natya. Música y Artes Escénicas de la India. Valladolid: Universidad de Valladolid.

-GOZALEZ CRUZ, Iván. (2013). Bharata Muni: Natya Sastra. Valencia: Letra Capital.

TEATRO DEL SIGLO DE ORO. ESTUDIO DE LOS PROCESOS DE REPRESENTACIÓN CONTEMPORÁNEA.

Autora: Dra. Liuba GONZÁLEZ-CID

Instituto Universitario de la Danza "Alicia Alonso"

Resumen

Trazando conexiones sincrónicas y diacrónicas entre el Teatro del Siglo de Oro y el teatro posdramático, nos proponemos analizar los procesos de representación contemporánea partiendo del legado del teatro áureo bajo la luz de las teorías y la praxis de los creadores escénicos de los siglos XX-XXI. Una lectura desde la distancia histórica que obliga a poner en marcha procesos de adaptación para su puesta en sentido. La puesta en escena, como hipótesis sobre el texto clásico, ejerce una fuerza totalizadora sobre sus estructuras mediante procesos transgresores y transformadores, proponiendo un nuevo marco enunciativo para su relectura mediante trasposos, sesgos, contaminaciones e hibridaciones textuales.

Palabras claves

Adaptación, Teatro contemporáneo, Teatro del Siglo de Oro español, puesta en escena.

1. Introducción

En España, el creciente interés por los clásicos del Siglo de Oro por parte del público, directores de escena, actores, diseñadores, compositores, compañías, productoras, críticos, especialistas, investigadores, centros públicos y privados, etc., ha ido en aumento en las últimas décadas. Las producciones de teatro clásico forman parte activa de la programación de festivales y encuentros dedicados específicamente al estudio y difusión del teatro áureo, los más importantes: Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (FITCA), Festival de Teatro Clásicos en Alcalá (Alcalá de Henares, Madrid), Olmedo Clásico (Castilla y León), Festival de Teatro Clásico de Cáceres (Extremadura), Festival de Olite (Navarra), MIT Ribadavia (Ourense), Festival Internacional de Teatro Música y Danza de San Javier (Murcia), Festival de Teatro Clásico de Alcántara (Alcántara, Extremadura), Festival de Teatro y Danza Castillo de Niebla (Huelva, Andalucía), Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería (Andalucía), Clásicos en el Museo del MUN (UNAV) (Pamplona, Navarra), entre otros. Estos festivales y ciclos cuentan,

además, con el apoyo de actividades de investigación como las Jornadas de Teatro Clásico español de Almagro, las Jornadas Olmedo Clásico, Jornadas de teatro del Siglo de Oro de Almería, encuentros con el GRISO (UNAV) en "Claves de la obra" del ciclo Clásicos en el Museo, entre otras actividades pedagógicas, abiertas no solo a especialistas, sino también al público aficionado al teatro áureo.

La metodología empleada en el estudio presentado es de tipo cualitativo, compilando herramientas para el análisis teórico práctico, centrándonos en el enfoque de los procesos de adaptación dramaturgica, por un lado, aquellos que permiten desarrollar un análisis formal sobre la estructura dramática: morfología de la comedia, polimetría y versificación, diálogo, núcleo temático, enfoque histórico, texto principal y secundario, tipología del personaje, y por otro, las teorías de la praxis escénica en las que el análisis semiológico y estético de la obra centran el enfoque en las fronteras de la teoría teatral del teatro posdramático³.

Toda la bibliografía consultada en el marco de esta investigación: libros teóricos, informes, actas, congresos, jornadas, encuentros especializados, diccionarios y artículos, entrevistas y material hemerográfico, aportan un ingente repositorio de información sobre la teoría teatral posdramática y los instrumentos que, desde la teatrología, la dramaturgia y la semiología, proporcionan materiales de análisis para la creación escénica.

2. Genética y transformaciones

Las teorizaciones de Aristóteles adquieren connotaciones no solo literario-dramáticas, sino también epistemológicas y

metafísicas, evolucionando como unidades transformadoras dentro de los propios modelos teatrales, inherentes a la memoria histórica y a la herencia genética del teatro desde sus orígenes hasta nuestros días. La modelización de la tragedia, su alta codificación, estarán presentes en la preceptiva de la comedia nueva, en un flujo continuado de aceptación y ruptura, a tenor de las relaciones entre el poeta y la expresión dramática.

Los autores prelopicistas² o prebarrocos exploran la forma del teatro hacia la búsqueda de un estilo propio que vislumbra: a) la preceptiva del canon clásico expresado en la tragedia con arreglo a las normas senequistas, "recurrentes vueltas al monólogo o a acentuar su importancia relativa frente al diálogo" (Barrientos, 2004: 511), b) el "modelo aristotélico" recogido en La Poética, que plantea la relación entre poética y retórica, y c) la comedia de temática popular como el género picaresco, propio de un lenguaje cercano al vulgo, que "amplió y afianzó un nuevo público teatral, ávido de entretenimiento y potencialmente dispuesto a conseguirlo pagando el precio de una entrada" (Ferrer Valls, 2014). Estas búsquedas y experimentaciones; la exploración de los géneros, la organización del espectáculo como amalgama de estilos en los que la danza, la lírica y la música formarán parte del encuentro festivo del acontecimiento teatral, la cohesión de la forma dramática en torno a un núcleo temático e histórico y la raíz popular del teatro, acabarán fraguando en la segunda mitad del siglo XVI, para dar lugar al nacimiento de un teatro nacional refrendado en la tragicomedia⁴, validado por Lope en los estatutos de la "comedia nueva" presentados en el Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo (1609): "lo

trágico y lo cómico mezclado” (vv.174), “que aquesta variedad deleita mucho”. (vv.178).

Aunque Valbuena Prat (1969:111) llega a catalogar a los prebarrocos como grupo “primitivo medieval”, restando importancia a este primer ciclo dramático llamándoles “inmaduros” o “meros precursores”, siendo la obra de Cervantes el punto de inflexión y antecedente directo del teatro de Lope, el filósofo e historiador no niega la belleza e importancia de la obra de Gil Vicente, por ejemplo, apuntando a sus magníficas “farsas” como origen de los “entremeses”.

Durante este periodo que antecede al barroco el teatro explora nuevos ambientes, una realidad inédita en un marco desconocido hasta el momento en el que el pensamiento y el lenguaje se hacen más específicos, capaces de expresar de manera directa y racional las ideas del dramaturgo; el texto explora los caracteres humanos y la acción se aleja progresivamente de lo diegético (y esto es lo relevante para el asiento del teatro aurisecular) en pos de la especificidad de lo dramático, impulsando el conflicto y sus tensiones, dando cada vez más peso a la acción.

Este Vires acquirut eundo⁵, revela el avance progresivo de la acción como motor impulsor de la comedia, lo que significa tomar el control sobre el entorno; el poder de filtrar, a través del teatro, el ideal humanista y religioso del s. XVI por medio del contraste y la verosimilitud. El poeta buscará la armonía entre la mística religiosa (plano ideológico-filosófico-moral) y la naturaleza de lo profano y popular, ponderando la raíz medieval asentada en las tradiciones populares, como puede constatar, por ejemplo, en las Églogas de Juan del Enzina. La Égloga en la plenitud del Siglo de Oro tiene un componente culto, propagandístico y escolar, favoreció la

diversidad de géneros y la mezcla de estilos. Considerada como poesía rústica, con profundos referentes folklóricos, hundió sus raíces en la herencia humanística de Virgilio, siguiendo la preceptiva literaria-dramática-musical del Juan del Enzina, que introduce el “sayagués”, habla romance vernácula en boca de los pastores, también empleado en el vocabulario de los personajes Lope de Rueda y Cervantes, a finales del XVI.

El corpus dramático se consolida como transmisión documental del universo ideológico y estético del dramaturgo, late el deseo de formalizar una “poética” propia; lo que podríamos denominar el “discurso de autor” dando lugar a un conjunto de teorizaciones, tratados o consideraciones que conforman una genealogía crítica de la práctica dramática, por ejemplo, El Arte de poesía castellana (1496) de Juan del Enzina, el “Prohemio” de la Propalladia (1517) de Torres Naharro, el Ejemplar poético de Juan de la Cueva (1606), o las consideraciones que realiza Cervantes en el prólogo a sus Ocho comedias y entremeses nuevos, nunca representados (1615).

En el ámbito de estas relaciones productivas, los dramaturgos del Siglo de Oro operaron cambios y resolvieron cuestiones de tipo estructural, morfológicas, adaptando, aceptando o negando determinados aspectos de la preceptiva aristotélica, sirvan como ejemplo; la modificación o supresión de las unidades de tiempo, acción y lugar, la fusión de géneros, la polimetría, la libertad temática, la concepción del espectáculo, los códigos teatrales específicos y la creación de los teatros nacionales que se desarrollan paralelamente, con similares características, en otros países europeos: en Inglaterra, el teatro isabelino, con Shakespeare a la cabeza, en Francia, el teatro clásico francés

y la Comédie-Française con Corneille, Racine y Molière, y en Italia, la comedia de máscaras, la Commedia dell’arte.

momento la arquitectura de la comedia, el corsé de los preceptos de la tradición clásica :



A comienzos de siglo, en 1609, Lope dicta ante La Academia un discurso que recogerá los puntos esenciales de una nueva preceptiva dramática: Arte de hacer comedias en este tiempo, considerado por Santo-Tomás (2006: 15-45) como: “el primer manifiesto del teatro moderno”, ni un “texto inaugural”, ni un “arte nuevo”, sino, “más bien el estado de la cuestión del gusto de los españoles y de sus preferencias estéticas: una radiografía de la naturaleza de sus horizontes (...)”.

Lope pone en duda, con certera claridad, los pilares que había sostenido hasta el

y, cuando he de escribir una comedia, encierro los preceptos con seis llaves; saco a Terencio y Plauto de mi estudio, para que no me den voces (que suele dar gritos la verdad en libros mudos), y escribo por el arte que inventaron los que el vulgar aplauso pretendieron, porque, como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto.

(vv. 40-48)

El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo puede ser estudiado como “tratado teatrológico” al concentrar las aportaciones e innovaciones:

1. Al igual que la Poética de Aristóteles, el Arte nuevo de Lope de Vega puede ser explicado como una Poiesis; transformación y transmisión de un saber poético que resuelve los conflictos entre un modelo antiguo y otro de plurisignificación en el horizonte de un modelo abierto, sin que su mensaje sea comprendido como un monolito a la hora de entender las convenciones de la comedia nueva.

2. Incorpora a la preceptiva de su teatro todos los saberes del arte teatral, no se conforma con el análisis de la arquitectura literario-dramática, se adentra también en la práctica del espectáculo y su recepción.

3. El concepto “comedia nueva” nace de la sistematización de procesos de escritura modélicos con arreglo a un conjunto de normas y criterios compositivos específicos que definen la dramaturgia del Siglo de Oro, en función de: género, estructura, fuentes temáticas, estilización del lenguaje, mensaje político e ideológico, y práctica espectacular. La fórmula imperante, atribuida a Lope en los postulados de su Arte nuevo, es absorbida, reelaborada y reinterpretada por los dramaturgos del siglo XVII propugnando un nuevo universo poético para la escena.

2. Adaptaciones y reescrituras

A lo largo de todo el Siglo de Oro, las diferentes ediciones manuscritas, las impresiones, las modificaciones realizadas en el margen de los libretos o textos, manipuladas por los propios actores y por el autor para adecuarlos a las necesidades escénicas, han sido también una forma de transmisión del texto en un continuo proceso de adaptación y mutación para dar

forma a su naturaleza definitiva.

Cuando hablamos de procesos de relectura y puesta en escena de los clásicos para la escena, de alteraciones, transformaciones, modificaciones y procesos dramáticos que operan sobre sus estructuras con el propósito final de llevar a cabo su representación escénica, las expresiones más empleadas son: “adaptación”, “versión” y actualización. Aunque existen otras referencias que consideran estos procedimientos también como reelaboración, revisión, reescritura, reconstrucción. Como expresa Ruiz Ramón (1988:27), “todo montaje o representación, aunque no se cambie ni una sola palabra de él, es ya un acto de adaptación”.

2.1. Adaptación

El término es definido por Pavis (1998:125), quien incluye la adaptación dentro de las tareas ambiguas del dramaturgo como un amplio marco de operaciones libres:

La adaptación a diferencia de la traducción, de la actualización, goza de una gran libertad; sin temor a modificar el sentido original de la obra, de hacerle decir lo contrario. (...) la relectura -concentración, nueva traducción, añadido de textos anteriores, nuevas interpretaciones-también es una adaptación de los clásicos (Pavis, op. cit.: 35-36).

El proceso de adaptación considera activa la conexión entre el texto y su forma dramática, debemos tener en cuenta lo apuntado por Jansen (1997:180) con relación a la forma teórica de la obra dramática: “la obra depende de la noción de coherencia y de la forma del texto”, por lo que la obra no puede existir sin un elemento correspondiente al texto, y su forma representa la organización que “unifica en un todo coherente”, los elementos

contenidos en el texto.

Ruiz Ramón (1984:169) va más allá estableciendo una visión mucho más aperturista y transformadora del concepto, plantea:

¿para qué el esfuerzo, el tiempo y el dinero de montar un texto clásico?, si es para negarlo, adulterarlo y contrahacerlo, o para aburrir e indagar a los espectadores sin comunicar con ellos? La adaptación debe, por el contrario, tender a provocar una intensa, rica y profunda comunicación entre el clásico y el contemporáneo, lo cual solo puede suceder cuando no se traiciona o no se ignora ninguno de los dos

2.2. Versión

El término se utiliza de forma combinada con el de adaptación, pero haciendo referencia a posibles conexiones y combinaciones genéricas, estas serían algunas: “versión original”, “versión teatral”, “versión dramática”, “versión manuscrita”, “versión impresa”, “versión apócrifa”, “versión histórica”, “versión cinematográfica”, “versión musical”, etc. También se emplea para referenciar aspectos estéticos de la puesta en escena: “versión escénica”, “versión escenográfica”, “versión actoral”, “versión no realista”, “versión simbólica”, “versión historicista”, “versión contemporánea”; etc.

Para Hormigón (1983:86-87), cuando hablamos de versiones o revisiones nos alejamos de la intervención directa que supone la adaptación, definiendo a la versión como: “un trabajo sobre el texto, que consiste en una determinada limpieza o corrección de algunos elementos anecdóticos o superficiales de este texto”.

Ruano de la Haza (1998:35), plantea que, “la reelaboración, pule, perfecciona, afina

y modifica un texto teatral para crear una nueva versión, que puede ser llevada a cabo por el propio dramaturgo, como hace, por ejemplo, Calderón en La vida es sueño”.

2.3. Actualización

El proceso de actualización del texto clásico se plantea como la re-activación de una relación temporal dormida o extinta que necesita replantear/imaginar/conectar un nuevo nexo entre paradigmas teatrales alejados; A (texto clásico) y B (puesta en escena contemporánea).

Re-lectura que pone de manifiesto las diferencias históricas, sociales y culturales de B respecto a A, pero en cuya zona de conflicto se van a dar las condiciones de una nueva producción de sentido. Sobre los procesos de actualización, Pavis (op., cit.: 34-35) interpreta que “se trata de la operación que consiste en adaptar al tiempo presente un texto antiguo, teniendo en cuenta las circunstancias contemporáneas (...)”. Puede presentarse de dos maneras: a través de la simple actualización de los aspectos externos de la puesta en escena como el vestuario, o como adaptación, poniendo en valor el punto de vista sociohistórico, llegando a convertirse en historización, término introducido por Brecht, que supone mostrar de forma crítica personajes y acontecimientos a la luz de la sociedad actual y su realidad histórica.

3. Procesos de puesta en escena de los clásicos barrocos

¿Cómo abordar un clásico desde la perspectiva del teatro posdramático? El corpus de la teoría de la dirección escénica contemporánea, que inicia su recorrido en la vanguardia teatral a finales del s. XIX y primera mitad del XX, debe ser

comprendido como un largo camino de búsquedas e investigaciones, como rizoma que, en el orden teórico práctico, dibuja un mapa de aportes y experimentalidades en las que el teatro clásico sigue ocupa un lugar referencial como objeto de estudio en las teorizaciones de A. Appia, G. Craig, A. Artaud, J. Copeau y L. Jouvet, M. Reinhardt, K. Stanislavski, G. Pitoëff, J. Grotowski o B. Brecht; entre otros.

En décadas recientes, bajo el prisma del teatro posdramático, P. Brook, R. Wilson y T. Ostermeier, por ejemplo, han indagado en las obras de Shakespeare desde la estética contemporánea, reflexionando sobre la complejidad y plurisignificación de sus tragedias y comedias. Sobre la “forma escénica” del teatro Shakesperiano, Brook (2014:67), señala que “es imposible saber cuál era la forma escénica que el autor tenía en mente”, plantea, por consiguiente, “la necesidad de entender el texto no como una forma específica, sino como una fuente de energía en potencia que se materializa en escena hacia una dirección determinada”. En España; directores y dramaturgos como Adolfo Marsillach, Miguel Narros, Mario Gas, José Carlos Plaza, Miguel del Arco, Andrés Lima, Gerardo Vera, Álex Rigola o Helena Pimenta; entre otros, han dibujado el mapa de los clásicos para la escena española con sus adaptaciones, versiones y relecturas del teatro áureo.

Apoyándonos en la práctica escénica del teatro posdramático podemos observar tres fases para describir los aspectos fundamentales del proceso de adaptación/ versión, puesta en escena del texto clásico, desde la perspectiva de la dirección de escena actual: procesos adaptación y puesta en escena del texto clásico (Fig.2).



La primera fase parte del estudio del texto clásico, el análisis estructural y morfológico de la obra con arreglo a la temática, argumento, contexto histórico, fábula, personajes, etc. Se plantea la adaptación como un nuevo texto bajo las condiciones de una nueva producción de sentido. El encapsulamiento del tema a la luz de una lectura histórica diferenciada.

La segunda fase hace referencia a la apropiación del texto a través de la versión y su distancia histórica. El desarrollo de las ideas que vertebran el texto y su puesta en relieve a través de la estilización que proviene del diseño. Todas las instancias del diseño van a cooperar en la creación del espacio escénico: narrativa visual, escenografía, vestuario escénico, iluminación, caracterización, interpretación, coreografías, sonorización, videoescena, etc., se consolida así el constructo virtual de la puesta en escena mediante la vectorización de los canales



geométricos y semiológicos.

El tercer proceso representa el marco codificador del mensaje a través de los discursos significantes de la puesta en escena, el significado en clave metafórica-simbólica que justifica la peripecia dramática de la fase 1. El mensaje de autor y la hipótesis que ilumina la resignificación del texto áureo.

3. Conclusiones

Para la puesta en escena, los textos del corpus teatral del Siglo de Oro, en el que se incluyen los autores prebarrocos, son comprendidos como materiales dramáticos en constante evolución (texto fuente), portadores de una carga espectacular propia, enriquecida por la codificación del verso y la información procedente del texto principal y secundario.

La relación productiva entre la forma textual

(literaria) y la forma escénica (espectacular) plantea la dependencia estructural y metodológica, no siempre armónica entre el texto fuente y la versión.

La forma histórica y el núcleo temático de la obra es visto desde la distancia del tiempo presente, como una reinterpretación de los códigos formales. Dichas formas, son replanteadas bajo la luz de la estética, la dramaturgia y la dirección del teatro posdramático, que toma posiciones abiertas y plurisignificantes en el horizonte de la adaptación, versión o actualización.

Los códigos estéticos del barroco siguen siendo un referente de gran valor en la escenificación contemporánea. Aun cuando los materiales y los elementos escenográficos y plásticos pasan por un proceso de estilización, el resultado visual no pierde su marco referencial.

Se constatan procesos de adaptación/ versión y puesta en escena subdivididos en tres fases productivas que presentan un desarrollo escalonado que comienza con el análisis dramático del texto fuente desde el punto cero, hasta alcanzar la codificación del mensaje. Estos procesos describirían las siguientes actuaciones: 1. Abstracción: corpus dramático, 2. Estilización: corpus de la representación. 3. Codificación: corpus discursivo.

4. Referencias bibliográficas

- [1] Arellano, I. (2004). Proyección y significados del Teatro Clásico español. (53-77) Madrid: SEACEX.
- [2] Bettetini, G. (1977). Producción significativa y puesta en escena. Barcelona: Gustavo Gili- Col. Punto y línea.
- [3] Bobes Naves, M.C (1997). Posibilidades de una semiótica del teatro. En VV.AA., Teoría

Fig. 2. Procesos de adaptación y puesta en escena del texto clásico. Autor: Linba González Cid

del teatro (295-322). Madrid: Arco Libros.

[4] Braun, E. (1992). *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires: Galerna.

[5] Brook, P. (2014). *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona: Alba Editorial.

[6] Cid, L., & Nieto, R. (2002). *Diccionario de teatro*. Madrid: Acento Editorial.

[7] Ferrer Valls, T. (2014). *La representación y la interpretación en el siglo XVI*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8p7v3>

[8] Fernández Mosquera, S. (2015). *Calderón: Texto, reescritura, significado y representación*. Madrid: Biblioteca Áurea Hispánica. Universidad de Navarra. Ortega y Gasset, J. (1958). *Idea del Teatro*. Madrid: Revista de Occidente S.A.

[9] García Barrientos, J. L. (2007). *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*. (11-40). Madrid: Fundamentos.

[10] García Santo-Tomás (2006). *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Cátedra,

[11] Helbo, A. (1989). *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*. Buenos Aires: Galerna.

[12] Hormigón, J.A (2008). *Trabajo dramático y puesta en escena*. Vol. 1 y 2. Madrid: Asociación de Directores de Escena. ADE.

[13] Jansen, S. (1997). *Esbozo de una teoría de la forma dramática*. En VV.AA., *Teoría del teatro* (167-200). Madrid: Arco libros.

[14] Lehmann, H.-T. (2017). *Teatro Posdramático*. Murcia: CENDEAC. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

[15] Menéndez Pelayo. (2018). *Menéndez Pelayo y la literatura: Estudios de Antología* (Ed. de María José Rodríguez Sánchez de León). Madrid: Verbum.

[16] Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, Mimo, Danza y Cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

[17] Ruano de la Haza, J. M. (1998). *Las dos versiones del mayor monstruo del mundo, de Calderón*. CRITICÓN, (0247-381X), (35-47).

[18] Ruiz Ramón, F. (1984) III Jornada La hija del aire de Don Pedro Calderón de la Barca. IV Jornadas de Teatro Clásico español. Madrid: Dirección general de música y teatro. (135-205).

[19] Ruiz-Ramón, F. (1988). *Celebración y catarsis (Leer el teatro español)*. Murcia: Universidad de Murcia.

[20] Sinisterra, S. (1983). *Coloquio*. En VV.AA., *Acta de las V Jornadas de teatro clásico de Almagro (95-98)*. Madrid: Dirección general de música y trabajo

[21] Uscatescu, G. (1968). *Teatro Occidental Contemporáneo*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

[22] Valbuena Prat, Á. (1969). *Edición, prólogo y notas. Comedias de Lope de Vega*. Barcelona: Vergara.

5. Notas

1. Nos referimos a la lectura intencionada del texto con el fin de llevar a escena su ejecución material mediante códigos espectaculares formulados en las diversas fases del proceso creativo, cuyo resultado es la representación ante un público, diferente a la lectura individual del lector-espectador que centra la explicación del texto, únicamente como representación virtual o imaginada. Como expresa Sanchís Sinisterra (1983:120) “El lector es un director

virtual”.

2. Prelopidistas o Prebarrocos pertenecen a la llamada “generación de los Reyes Católicos”, dramaturgos cuya producción literaria se localiza durante el reinado de Isabel y Fernando: Juan del Enzina (1469-1529), Lucas Fernández (1474-1542), Fernando de Rojas (h. 1470-1541), Gil Vicente (h. 1465-h. 1536), Torres Naharro (h. 1485-1530), Lope de Rueda (h.1505-1565), Juan de la Cueva (1543-1612) y Miguel de Cervantes (1547-1616).

3. Término utilizado por H-T. Lehmann (2017) para definir las prácticas teatrales de la segunda mitad del siglo XX, la producción de un discurso dramático y escénico que se expresa más allá de los márgenes estatutarios de la épica brechtiana, proponiendo una teatralidad heterodoxa, heterogénea, auto-reflexiva, que nace de la crisis de la representación borrando la barrera entre lo real y lo ficcional.

4. La Tragicomedia, el término, fue empelado por primera vez por el comediógrafo Plauto en su prólogo de Anfitrión (Cid & Nieto, 2002)

5.”La fuerza se obtiene avanzando”. Original en latín “Vires acquirit eundo”, expresión que procede de La Eneida de Virgilio.

EL DESARROLLO DEL ARTE DEL BALLET. ANTECEDENTES DEL SURGIMIENTO DEL ROMANTICISMO.

Autor: Ioshinobu Navarro Sanler
Instituto Universitario de la Danza "Alicia Alonso"
Universidad Rey Juan Carlos. España

Resumen

El siglo XIX marca el punto de inflexión en los conceptos fundamentales con los que hoy concebimos la danza académica. Las codificaciones iniciales de Pierre Beauchamp, las conceptualizaciones de Jean George Noverre junto al trabajo coreográfico y pedagógico que desarrolló Gasparo Angiolini marcan el camino al desarrollo de la danza a nivel escénico, abriendo paso a uno de los estilos con más repercusión en la historia, el Romanticismo, desarrollado por Filippo Taglioni, con una base técnica y estilística renovada a través de su coreografía encarnada en su hija Marie Taglioni.

Con este antecedente, nos centramos como Objetivo Principal: Reconocer y Analizar los antecedentes que dieron paso al desarrollo y conceptualización del Romanticismo como estilo en la danza escénica del siglo XIX.

Nuestra investigación toma las formalidades de la investigación cualitativa y artística, tomando como Métodos de Investigación: Histórico-Lógico, a través

del cual analizamos la documentación para desarrollar una línea temporal de la evolución de la danza que permite la aparición del Romanticismo. Otro método utilizado fue el Análisis de Contenidos; que permitió recopilar información en diferentes formatos, publicaciones impresas, contenidos audiovisuales, y fuentes de información disponibles, como repositorios digitales.

El estilo romántico, es la herencia directa del trabajo conceptual de Gasparo Angioli y Jean George Noverre como coreógrafos y maestros de danza, nutriéndose del arte dramático de Víctor Hugo, la literatura de Lord Byron o la música de Berlioz.

In 1830 was celebrated in France the century of the great romantic movement represented by Victor Hugo in the drama, Heine, Byron, Walter Scott and Théolphile Gautier in literature, Géricault and Delacroix in painting, Berlioz in music. (Haskell, 1947-8, pág. 36)

Este es un gran período para el desarrollo de la danza espectacular, no solo trajo grandes cambios en la técnica con la inclusión del

baile en puntas, cambia radicalmente el vestuario, toma los adelantos de la revolución industrial y del desarrollo de la maquinaria teatral para el entramado del backstage y de la concepción del espectáculo visual.

El Ballet Romántico no llega a desarrollarse como un hecho fortuito; este estilo es la expresión de la evolución que se produce en el arte de la danza espectacular. La danza romántica desarrollada en Francia tiene su antecedente en los Ballets de Cour que introdujera Catalina de Medici, gran promotora de la danza como arte de élite y de entretenimiento.

... es Catalina de Médicis, que llega a Francia para casarse con Enrique II, segundo hijo del rey francés Francisco I, la que amante de las fiestas y del arte, y habiendo conocido todo el esplendor del Renacimiento italiano, la que organiza magníficas veladas trayendo aún más artistas, músicos y maestros de danza. (Cabrera, 1993, págs. 61-62)

Catalina de Medici da una importancia sin precedente al maestro de danza, formador de danzantes, tomando relevancia dentro del plano social francés.

Será Catalina de Médicis la que producirá en 1572 y 1573, dos de los ballets, que ya podríamos llamar de Cour, sino se hubiera elegido como fecha de nacimiento oficial, la representación del "Ballet Cómic de la Reina" en 1581. Sus precursores son: el ballet dado con motivo de las bodas de Enrique de Navarra con Margarita, hija de Catalina de Médicis, llamado la "La Defensa del Paraíso", y el "Ballet de los Poloneses", que se ofreció en la recepción a los embajadores polacos. (Cabrera, 1993, pág. 22)

Estos ballets que solo fueron representados solo una vez fueron las primeras formas de espectáculo que se generalizó en toda

Europa, incluían versos hablados, canciones y un buen número de danzas, que ya eran familiares en las cortes italianas. Tanto La Defensa del Paraíso como El Ballet de los Poloneses tenían en si las características propias de lo que más adelante se conoció como Ballet de Cour.



Ballet Comique de la Reine Luise. Litografía de la época.

Nieves Esteban Cabrera explica sobre estos ballets: "el uso de danza, música, pintura, recitativos, acción dramática argumentada expuesta mediante entradas, utilización de maquinaria y decorados complejos; si bien carece todavía de las proporciones, variedad y esplendor que estas representaciones llegarán a alcanzar." (Cabrera, 1993, pág. 29)

Sin dudas uno de los hitos para el desarrollo de la danza espectacular, es la creación de la Academia de la Danza de París, por parte del Rey Luis XIV. Claude Baignères en su libro Ballets de ayer y de hoy, nos adentra en los antecedentes que dieron pie al surgimiento de esta institución, y a la situación de la coreografía que antecede a todo el movimiento romántico.

... a partir del siglo XV, la influencia italiana se dejó sentir en Francia, y trajo nuevos pasos y un estilo liviano impregnado de fantasía. *Circe et les Nymphes*, primer ballet presentado en la corte de Francia con ocasión del divertimento real, que se dio el 15 de octubre de 1581, utilizaba a la vez el folclore francés y el italiano. (Baignères, 1965, pág. 15)

La forma de estos ballets que llegaron a la corte francesa traídos desde Italia llamados Ballets de Cour, históricamente se pueden ubicar en los periodos de reinados de Enrique IV y Luis XIII, siendo con este dónde esta forma de presentación alcanza su máxima expresión.

Enrique IV estuvo en el poder desde la muerte de su cuñado Enrique III en 1589, hasta principios del nuevo siglo, 1610. Recordemos que con motivo de sus bodas con Margarita de Valois, (hermana de Carlos IX y Enrique III), se representó el ballet "La Defensa del Paraíso".

En estas fechas comienza la búsqueda de la coherencia estructural y la continuidad en el espectáculo danzado. La temática abordaba la Mitología Clásica, temas históricos, ballets épicos y se comienzan a tratar temas contemporáneos. Aunque la estructura se mantiene comenzando con poesía y luego con canto, ganando la danza un lugar progresivamente preponderante a partir de 1610, comenzando un desarrollo técnico más específico y aparece como parte del discurso político y de poder.

In the sixteenth century under the influence of Italy, ballet was a commonplace in court circles, closely linked with every festive occasion, betrothals, weddings, victories, the reception of foreign ambassadors. Nobles vied with one another to produce spectacles of lavish brilliance, spending a fortune on the

evening's entertainment, as jealous of their success as the impresarios of our day (...)

Richelieu and Mazarin made use of the ballet for political purposes and the last ballet of Louis XIII, 1641, Ballet de la Prospérité des Armes de La France was prefaced by a special decree from Mazarin expaining its exact political significance.

The dancers in these ballets included the biggest names in France; Kings, courtiers, generals, ambassadors. (Haskell, 1947-8, pág. 10)

La investigadora Nieves Cabrera, nos habla de la importancia que toma el Gran Ballet final en estas obras, que dan paso a una coreografía más centrada en los pasos y no así en los espacios.

El Gran Ballet final seguirá siendo de rigor, a cuyo término actores y público se mezclarán ejecutando los bailes de moda de la corte. La coreografía de líneas se complicará y variará (...) la reducción de espacio fomentará la coreografía de pasos, un poco en detrimento de la geométrica. (Cabrera, 1993, pág. 73)

El otro hito histórico de la época es el Ballet Comique de la Reine, representado en Salle Bourbon, Louvre, París el 15 de octubre de 1581. Su puesta en escena constituyó, una producción sumamente vistosa y costosa, que rendía culto a los reyes y a los invitados a los esponsales de Margarita de Lorena con el duque de Joyeuse.

El texto de la obra fue impreso en febrero de 1582 por Adrien Le Roy Ballard y Mamert Patisson, impresores del rey. El título del ballet ha dado pie a confusiones tales como quién fue la verdadera productora del ballet. Después de un estudio preciso del mismo se ha llegado a la conclusión de que no fue la Reina Madre, Catalina de Medicis, la que hizo organizar el espectáculo, sino su hija Luisa

de Lorraine, esposa del Rey Enrique III.

A pesar de que en los textos sobre historia de la danza encontramos referencia a este acontecimiento, todos los historiadores no están de acuerdo con la afirmación que comparte Nieves Esteban Cabrera, pues la mayoría de ellos dan a Catalina de Medicis como la que encargó el espectáculo al coreógrafo Beaujoyeux. Aunque si todos coinciden en que la Reina fue la importadora del Ballet con estética italiana a la corte francesa.

El 6 de febrero de 1616 se estrena en Florencia, La Liberazione di tirreno e D'Arnea, en el Teatro Ducale del palacio Uffizi. Este es uno de los ejemplos ya establecidos del Ballet de Cour que tendrá la estructura con la que se definirán finalmente estos espectáculos.

The Theatre in the Uffizi opened in 1586 with an elaborated mythological spectacle (including a scene from Dante's Inferno) (...) The Uffizi was also the scene of complicated equestrian ballets and military tournaments, splendidly produced, in which dance had its incidental part. (Kirstein, 2004, pág. 58)

Este gusto por la danza da como resultado el primer intento de profesionalización de los bailarines que se dedicarían a las presentaciones de los Ballets de Cour, este hecho coincide tanto en Italia como en Francia.

Toda esta herencia es recibida por Luis XIV durante su crianza y ascensión al trono. Su visión de la grandeza de Francia y el interés en el desarrollo de las artes, su gran reforma e institucionalización como formación académica con la creación de la Academia de la Danza de París, le convierte en una figura indispensable.

... en 1661 estableció L'Academie Royale de la Danse, cuyos miembros eran los maestros



Figurín realizado para el Rey Luis XIV para el Dios Apolo

de baile de la corte y de la nobleza, bajo la presidencia de Beauchamp. Se les asignó un salon en el Palacio del Louvre pero preferían la atmosfera más familiar de una taberna, L' Epé de Bois.

El preámbulo de la ley, trazado por orden del Rey, dice así: “ Aunque el arte de la danza ha sido reconocido siempre como uno de los más honrosos y más necesarios para el adiestramiento del cuerpo... muchas personas ignorantes han tratado de disfugarlo y de corromperlo... de modo que vemos pocos entre lo de nuestra corte y séquito que sean capaces de tomar parte de nuestros ballets, cualquiera que sean el plan que tracemos para atraer su atención hacia ellos... Deseando establecer dicho arte en toda la perfección o incrementarlo tanto como fuere posible, consideamos oportuno establecer en nuestra Buena ciudad de París una Real Academia de Danza”

En 1669, es decir, ocho años después, Luis XIV estableció L'Académie Royale de Musique, y tres años más tarde le agregó una escuela para la enseñanza del ballet. El año 1672 por consiguiente, parece ser la fecha lógica del nacimiento oficial del ballet. L' Academie Royale de Musique et de Danse, que todavía hoy existe en la Ópera de París, es el hogar original del ballet en el mundo entero. (Haskell, 1973, pág. 29)

La danza ahora pasaba a manos de maestros de danza y de bailarines que se profesionalizaban para la representación de estos espectáculos. Pierre Beauchamp comienza la codificación del lenguaje de la danza que es utilizado dentro de la formalidad del ballet hasta la actualidad.

Como Bauchamp y sus colegas eran casi analfabetos, no dejaron constancia escrita de su actuación; pero sistematizaron la técnica y definieron las cinco posiciones de los pies

que siguen siendo hasta ahora la base del ballet. He dicho sistematizaron, porque la técnica ya existía: había sido detalladamente descrita. En cincuenta y cuatro reglas, al final del siglo XVI, por Fabritio Caroso, de Sermoneta, y Cesare Negri, de Milán, quienes también habían tenido precursors. (Haskell, 1973, pág. 29)

Luis Guillaume Pécourt, alumno de Beauchamp, se convirtió en uno de los primeros en ser reconocidos dentro de la profesión, distinguiéndose por danzar con gran nobleza, bailarín inteligente y talentoso que destacaba por su vivacidad.

... A Lully y a sus contemporáneos corresponde la gloria de haber convertido el ballet, de simple entretenimiento de la aristocracia, en un arte que pronto había de disputar los escenarios de los teatros el arte dramático y al arte lírico.

El ballet francés nació en Versalles, de padres italianos, pero fue criado en la Ópera de París... (Baigneres, 1965, pág. 21)

Muy pronto la Academia de la Danza de París comienza a dar sus resultados con el estreno del ballet El triunfo del Amor de 1671, obra de Pierre Bouchamp para Lully, estrenado en Versalles, fue el último de los Ballets de Cour. Los papeles principales se designaron a los hijos del Rey, tanto a los legítimos como a los ilegítimos, entre ellos se encontraba Madmoiselle Nantes, de siete años y ya todo un prodigio que bailaba tocando las castañuelas.

En las descripciones de este ballet, Lully introduce en la coreografía danzas extranjeras mientras mantiene el legado francés como los minués, loures y bourrés que constituían los pilares rítmicos de la danza francesa.

Esta es una de las primeras obras del repertorio de la Ópera y repuesto esta vez de

la mano de bailarines profesionales. Claude Baigneres apunta: “por primera vez en la historia de la coreografía, viéronse en esta ocasión bailarinas en la escena. Innovación que fue motivo de escándalo; y como era de esperar, el escándalo fue causa de un éxito sin precedentes.” (1965, pág. 38)

La aparición de la figura femenina, marca el nuevo camino, a la altura de 1726 con La Camargo, quien amplía los movimientos en la danza femenina; acorta la falda para apreciar el trabajo de pies y elimina el tacón al zapato, para favorecer la mecánica de danza.

Así, lo que hasta el momento se había convertido en algo exclusivo del dominio masculino se convierte en terreno femenino, lo cual llegó a su máxima expresión con la aparición del Romanticismo en la danza. Este aspecto tiene correlación con la historia de la humanidad, pues las posiciones sociales influyen en estas determinaciones; a partir del siglo XIX la mujer cobra importancia en la vida social convirtiéndose en el poder en la sombra en aspectos de la vida sociopolítica.

El arte siempre ha estado en conexión con las voluntades políticas por ser una de las máscaras del poder. En cualquier caso, el ascenso del Romanticismo a la escena trae al arte de la danza un proceso de desarrollo vertiginoso tanto a nivel técnico como artístico, unido a la revolución industrial del siglo XIX, que favoreció el desarrollo de toda la maquinaria teatral.

CONCLUSIONES:

El Romanticismo en el ballet, llega como parte de la evolución del espectáculo escénico, y en la búsqueda de una autonomía que no había podido desarrollar anteriormente. Heredero directo de las primeras manifestaciones de los espectáculos de danza en la Corte

Pintura de la puesta en escena de El Triunfo del Amor como Ballet de Corte



Italiana, son traídos a Francia por Catalina de Medici quien propició y desarrollo el gusto de Francia por este entretenimiento. El hito más importante será El Ballet Cómico de la Reina, que, con sus grandes decorados, vestuarios fastuosos, y nunca visto en París, enamoró a los cortesanos que nunca más dejaron de admirar este arte. Su mayor expresión y desarrollo está dado en la institucionalización que propicia el Rey Luis XIV, amante y practicante de la danza desde su niñez, pretendió que la danza fuese un patrimonio de la de Francia, creando la Academia de Danza de París, materializando el camino académico y profesional marcados por los grandes maestros Gasparo Angiolini, Jean George Noverre , Pierre Bouchamps, Augst Vestris o Vincenzo Galiotti, que dan su mayor fruto con el desarrollo, por parte de Filippo Taglioni de uno de los estilos más importante e imperecederos del ballet, el Romanticismo.

REFERENCIAS:

Agostini, A. B. (1981). Enciclopedia del Arte Coreográfico. . Madrid, España: Aguilar S. A de ediciones.

Aschengreen, E. (1975). Farlige sylfider : Studier i den romantiske ballet i Frankrig og Danmark. Copenhague: Nyt Nordisk Forlag.

Aschengreen, E. (julio de 2008). La Sylphide and the Romantic Theatre. Obtenido de <http://bournonville.com/bournonville14.html>

Aschengreen, E. (2012). Bournonville´s La Sylphide - a ballet about a dreamer and his longings. Gran Bretaña.: M. Smith.

Baigneres, C. (1965). Ballets de ayer y de hoy. Barcelona, Barcelona, España: Ediciones AVE.

Cabrera, N. E. (1993). Ballet Nacimiento de un arte. Barcelona, España: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier, S.L.

Haskell, A. (1947-8). Ballet Panorama An Illustrated Chronicle of Three Centuries (3era edición ed.). Londres, Inglaterra: B.T Batsford LTD.

Haskell, A. (1973). ¿Qué es el ballet? La Habana , Cuba: Instituto Cubano del Libro.

Kirstein, L. (2004). Fifty Ballet Masterworks From 16th to the 20th Century. Nueva York: Praeger Publishers, Inc.

Markessinis, A. (2010). Historia de la Danza desde sus orígenes (2ª edición ed.). (S. Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier, Ed.) Madrid, Madrid: MG. Comunicación Gráfica.



DANZA Y REVOLUCIONES DEL COMÚN.

VISIÓN MICRO-POLÍTICA BAJO LA PERSPECTIVA DE ANTONIO NEGRI.

Autora: Blanca Casterà

La síntesis del presente escrito involucra múltiples implicaciones del actual contexto en el que se da la creación coreográfica en el Estado Español y el lugar que ocupa la Danza en él, bajo la hipótesis inicial “El Común en Danza como condición para la

creación cooperativa”. La postura asumida se encuentra arraigada en la necesidad de reflexión teórica de la producción coreográfica, con el objetivo de ejercer la práctica desde un marco comprensivo teórico, y conducir el pensamiento político hacia el espacio artístico.

Metodología

Esta comunicación se plantea en base a una investigación cualitativa de metodología documentalista, mediante la revisión de fuentes bibliográficas en relación con la teoría de Antonio Negri. Destacar la importancia de los textos periodísticos como herramientas de rápida y directa difusión.

Texto Resumen

A lo largo de la historia, se vislumbra, en las tendencias evolutivas de las formas artísticas, su poder transformador. Una capacidad que ha dotado al arte de las aptitudes necesarias para funcionar como táctica y

estrategia en diferentes campos de luchas y reivindicaciones sociales.

Mediante sus procesos de investigación, la Danza Contemporánea inventa



Toni Negri

Arte y multitud. Ocho cartas

constantemente nuevas relaciones, tiene esta naturaleza y este poder y lo ejerce mediante la experiencia corporal.

Antonio Negri, como referencia fundamental del pensamiento político actual, arroja luz sobre estos conceptos.

Dirá Negri que “Estamos obligados a construir, a través de lo abstracto, una nueva realidad, un nuevo movimiento. Pero un movimiento es un relato... La crisis del acontecimiento revolucionario está ligada a la caída del relato revolucionario y solo un nuevo relato logrará determinar no un acontecimiento revolucionario sino su pensabilidad.” (Negri, Arte y Multitudo. Ocho cartas, 2000) ya que, para él, “solo los revolucionarios pueden practicar la crítica del mundo” (Negri, Arte y Multitudo. Ocho cartas, 2000)

Y aquí, en el binomio Danza-Revolución, entra en escena Emma Goldman, con su, más que conocida, frase ““If I can't dance I don't want to be in your revolution,”

Estas palabras, que resuenan con mucha potencia aún a día de hoy, servirán como fuente de inspiración para explorar las dimensiones críticas entre la práctica artística y la acción política. Pues bien, parece ser que esta frase nunca fue pronunciada, o al menos no con estas palabras. La escritora americana Alix Kates Shulman¹, revela que no corresponde a Emma la autoría de dicha frase. La autora y activista, explica como en 1973, en plena

¹ <http://www.lib.berkeley.edu/goldman/Features/dance-swifwithfeminists.html>

efervescencia del movimiento feminista norteamericano, un compañero suyo que había presenciado sus conferencias sobre Emma le pidió algún tipo de eslogan de Emma Goldman. Así pues, ella les contó la anécdota del baile. En su autobiografía, Living My Life (1931), describe que al ser criticada por un compañero por bailar en una fiesta, ella le respondió "I want freedom, the right to self-expression, everyboy's right to beautiful, radiant things."²

A a pesar de que ella nunca pronunció estas palabras, ¿cómo siguen a día de hoy tan vigentes? Su declaración no es literal, bien, pero supone la síntesis de su ideal, puesto que sugiere que la investigación del potencial de empoderamiento, radica en todos los elementos de la vida y no se pueden regular a un campo firmemente reconocido bajo el concepto de aquello que se considera como “político” de lo que no lo es. Está incrustado y reflejado en el arte también y, por lo tanto, en la danza.

Nos encontramos, pues ante conceptos que atañen implicaciones complejas, ¿por qué unir Danza Contemporánea y política? ¿cómo entender lo revolucionario en Danza?

La creación coreográfica en el EE acumula ya décadas de propuestas y planteamientos coreográficos que han emergido desde estructuras compositivas horizontales, proyectos que se han gestado al margen de circuitos institucionales. Planteamientos que han buscado un espacio desde el que cuestionar las jerarquías de poder, y que han difundido cuestionamientos ajuste a cuerpos y políticas culturales.

Para poder adentrarnos en la encrucijada
² La autora en su artículo web arriba mencionado referencia a la autobiografía de Emma Goldman Living My Life (New York: Knopf, 1934), p. 56]

danza-política, será necesario establecer dos interrelaciones: por un lado, la dimensión social de la danza, y por otro el juego interno del campo. Con esto nos vamos a referir a un concepto político que va más allá del relato, del mensaje o los sentimientos que transmite una pieza danza. Vayamos más allá de la escena. Más allá del resultado. Bajemos de la superficie. Pensemos en lo subjetivo, en lo abstracto del relato, en el proceso. Y en ese distanciamiento consciente toparemos con el valor subjetivo de la Danza. En la subjetividad que se da mediante sus métodos de creación colectiva.

Para Negri, el arte solo puede vivir dentro de un proceso de liberación y es fruto de un trabajo colectivo: "no hay producción sin colectividad. No hay palabras sin lenguaje.

No hay arte sin producción y sin lenguaje. Producir, dice, ésta es la forma eminente de tomar la palabra" (Negri, Arte y Multitudo. Ocho cartas, 2000)

La danza como máximo exponente de valor colectivo, de aquella idea de plural, de cómo articular un discurso colectivo desde el cuerpo, sucumbe las ideas de Negri entorno a el común.

El Común supone tanto las riquezas del mundo material como el conjunto de la producción social, los llamados bienes naturales como los conocimientos, los lenguajes, los códigos, la información, los afectos y sus consecuencias. Si lo Común es la condición de toda producción de libertad y de innovación material, son imprescindibles nuevas formas de organización, (Cangi & Pennisi, s.f.)

El común como condición de producción desde la libertad, el común como nueva e imprescindible forma de organización, de libertad de expresión e interacción. Así, la

danza, en su condición de trabajo colectivo, recupera el sentido democrático de

producir el mundo. La danza mediante su mecanismo productivo es como dirá Negri "democrática, en el sentido de que produce lenguaje, palabras, relatos que se arriman en comunidades, en nuevas comunidades" (Negri, Arte y Multitudo. Ocho cartas, 2000)

A lo largo de escritos y entrevistas consultadas, Negri aclarará que el común no es aquello que pertenece al estado, que el común consiste precisamente en "derrotar los intentos

privatizadores y, a continuación, o al mismo tiempo, militar contra este poder público estatal para propiciar el común y los mecanismos de su autogestión"³. El autor insistirá en el valor inmaterial del común "el común es la tierra y su ecosistema –los bosques, los mares, el suelo, el aire, el agua, etc.- así como los productos del trabajo social, incluidas las ideas, las imágenes, los códigos, la información, los afectos y muchos otros elementos" (Negri & Hardt, 2012)

En la era capitalista en la que vivimos, el arte, y por tanto la danza, está sometida al concepto de trabajo mercancía y al valor de mercado. La danza no puede escapar a esta realidad que busca convertirla en simple valor de cambio, en objeto separado de la vida y las relaciones humanas.

La danza como producto social -que- y como invención liberadora de la existencia, transgrede la realidad y adquiere directa o indirectamente, de manera subliminal o contundente un carácter crítico, subversivo. De develar, de subvertir y por lo tanto se coloca, en la dimensión de la lucha.

3 Dioni Cortés Díaz Reseña de «Declaración» de A. Negri y M. Hardt <http://librepensamiento.org/archivos/3844>

Así pues, una simple observación; si puesto que la estructura institucional ordena técnicas, referencias, escuelas y circuitos y mediante su capital, constituye el oficio propio de quienes integran el campo de la danza, ¿acaso las redes de teatros y salas de exhibición estatales, los circuitos institucionales y las subvenciones, han forzado una figura del adeudado de la danza, llevando a la despolitización del sector?

Resultados

El punto de partida sobre la teoría artística de Antonio Negri está permitiendo

establecer una relación directa entre Danza y Política, cuya idea del común, nos llevará pues a "reconquistar no una cosa sino un proceso" (Revel & Negri, s.f.), dejando la puerta abierta a reInvestigación Artes Escénicas y Política. Operar los modos de producir danza.

La danza como trabajo inmaterial en el sistema económico, social y cultural, tiene la labor de comunicar, interactuar, producir y manipular afectos.

Mientras que el poder, al producir, organiza desde la autoridad; la Danza, al comunicar, produce mercancías, pero, además, crea subjetividades, las relaciona entre sí y las ordena. La danza privilegia la cooperación y comparte lo que construye. Ahí radica su valor, su poder: en sus formas de producción, no en el resultado escénico.

Conclusiones

La burocratización de los procesos dancístico y la institucionalización de las formas de hacer danza han producido un distanciamiento entre la potencia de la danza para generar discursos y la profesionalización de la danza como arte. De ahí la necesidad de emplear la capacidad transformadora de la danza para restaurar el concepto político. Por lo tanto, el

aporte que se espera poder realizar con este trabajo, se halla íntimamente relacionado con la idea de que la danza es un hecho práctico en la que, a través del análisis su evolución se da la comprensión de la sociedad.

Referencias bibliográficas y de internet

Cangi, A., & Pennisi, A. (s.f.). Toni Negri: "Es necesario volver a las palabras que significan algo". Obtenido de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/toni-negri-es-necesario-volver-a-las-palabras-que-significan-algo-nid1522453>

Kolb, A. (2017). Dance and Politics. Bern: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften.

Naser Rocha, L. (2017). De La Politización De La Danza A La Dancificación De La Política. University of Michigan.

Negri, A. (s.f.). Actividad - Instituciones del común - Conferencia de Judith Revel. Antonio Negri en conversación con Raúl Sánchez Cedillo. Recuperado 14 octubre, 2019, de <https://www.museoreinasofia.es/actividades/instituciones-comun>

Negri, A. (2000). Arte y Multitudo. Ocho cartas. Minima Trotta.

Negri, A., & Hardt, M. (2012). Declaración. Akal.

Negri, A. (2016). El común como modo de producción. Obtenido de

<http://www.trasversales.net/t38negri.htm>

Revel, J., & Negri, T. (s.f.). Inventar lo común de los hombres. Obtenido de <http://www.iade.org.ar/noticias/inventar-lo-comun-de-los-hombres-judith-revel-toni-negri>

aporte que se espera poder realizar con este trabajo, se halla íntimamente relacionado con la idea de que la danza es un hecho práctico

en la que, a través del análisis su evolución se da la comprensión de la sociedad.

Referencias bibliográficas y de internet

Cangi, A., & Pennisi, A. (s.f.). Toni Negri: "Es necesario volver a las palabras que significan algo". Obtenido de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/toni-negri-es-necesario-volver-a-las-palabras-que-significan-algo-nid1522453>

Kolb, A. (2017). *Dance and Politics*. Bern: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften.

Naser Rocha, L. (2017). *De La Politización De La Danza A La Dancificación De La Política*. University of Michigan.

Negri, A. (s.f.). *Actividad - Instituciones del común - Conferencia de Judith Revel*. Antonio Negri en conversación con Raúl Sánchez Cedillo. Recuperado 14 octubre, 2019, de <https://www.museoreinasofia.es/actividades/instituciones-comun>

Negri, A. (2000). *Arte y Multitudo. Ocho cartas*. Minima Trotta.

Negri, A., & Hardt, M. (2012). *Declaración*. Akal.

Negri, A. (2016). *El común como modo de producción*. Obtenido de

<http://www.trasversales.net/t38negri.htm>

Revel, J., & Negri, T. (s.f.). *Inventar lo común de los hombres*. Obtenido de <http://www.iade.org.ar/noticias/inventar-lo-comun-de-los-hombres-judith-revel-toni-negri>



BAILAR DURANTE EL EMBARAZO DESDE LA PERSPECTIVA MÉDICA.

Autora: María Teresa DÍAZ CARDONA.

INTRODUCCIÓN

Los beneficios de la realización de ejercicio físico durante el embarazo son reconocidos por los principales organismos a nivel internacional de ginecología y obstetricia (ACOG, 2015), siendo avalados por numerosas publicaciones científicas (Kramer y McDonald, 2009; Berghella y Saccone, 2017).

Se recomienda a las mujeres que ya realizaban actividad física previamente, que continúen realizándola y, se aconseja iniciarla, a las mujeres sedentarias. Se debería realizar al menos 30 minutos casi todos los días de la semana, siempre que no haya contraindicaciones médicas u obstétricas (Mottola et al., 2018).

Dentro de ejercicio físico, se incluyen habitualmente actividades aeróbicas: caminar, correr, bailar, nadar o practicar bicicleta. Hay que tener en cuenta que el término “danza” puede incluir actividades tan variadas como saltar, deslizarse por el suelo, dar volteretas, hacer piruetas, levantar en brazos a otro compañero, taconear, mantener posiciones extremas de estiramiento muscular y un largo etcétera.

OBJETIVO

El objetivo de este trabajo es localizar estudios científicos que analicen los efectos de practicar danza durante el embarazo y ser más concretos con la terminología empleada.

MÉTODOS

Se ha realizado una revisión sistemática de artículos publicados sobre la práctica de danza durante el embarazo, efectuándose una búsqueda bibliográfica, desde su creación hasta agosto de 2019, en las siguientes bases de datos electrónicas: MEDLINE, EMBASE, CINAHL, Web of Science, BIREME (Scielo, Lilacs e IBICS) y DIALNET.

Los términos utilizados y la estrategia de búsqueda incluyeron “Dance” y “Pregnancy”.

Finalmente se examinaron manualmente las referencias de los artículos obtenidos y se realizó una búsqueda en la web, incluyendo Google Scholar.

RESULTADOS

Se han localizado numerosos artículos que incluyen la danza como actividad

aeróbica durante el embarazo. Entre los efectos beneficiosos para la madre, destaca evitar la ganancia excesiva de peso durante el embarazo (Wang, Wen, Liu y Liu, 2019; Barakat, Refoyo, Coteron y Franco, 2019). Este dato es importante ya que es un factor de riesgo para desarrollar hipertensión, diabetes gestacional, pre-eclampsia, macrosomía fetal (peso del recién nacido > 4kg), muerte fetal y complicaciones durante el parto (Cnattingius, Bergström, Lipworth y Kramer, 1998).

Además, la práctica regular de ejercicio mejora la fuerza muscular pudiendo prevenir el dolor de espalda, hace sentirse a la mujer más ágil y ligera, y ayuda a tener una mejor adaptación a los cambios corporales que se producen, entre ellos, el cambio del centro de gravedad (Barakat, Pelaez, Montejo, Luaces y Zakythinaki, 2011). Cabe mencionar la reducción de la incidencia de parto por cesárea en las mujeres que practicaban ejercicio físico durante el embarazo (Owe, Nystad, Stigum, Vangen y Bø, 2016).

Por otra parte, la actividad física no es perjudicial para el bebé, ya que no se ha visto reducido el peso del recién nacido ni se ha incrementado la tasa de partos prematuros por su realización (Haakstad y Bø, 2011; Di Mascio, Magro-Malosso, Saccone, Marhefka y Berghella, 2016).

Se debe puntualizar que la mayoría de los estudios encontrados hablan de la danza a modo de actividad aeróbica, lo que indica que son clases tipo aeróbic y no una clase de danza clásica u otra disciplina propiamente dicha (Wang et al., 2019).

Por este motivo, se van a detallar los datos obtenidos del único artículo encontrado que se centra específicamente en la práctica

de danza en bailarinas tanto profesionales como aficionadas (Sanders, 2008).

Durante el embarazo se producen numerosos cambios fisiológicos que la bailarina debe conocer. A nivel musculoesquelético destacan las siguientes modificaciones:

- **Musculatura abdominal:** Los rectos del abdomen se separan de la línea media produciéndose lo que se denomina diástasis de rectos. Ocurre en más del 67% de las embarazadas (Boissonnault y Blaschak, 1988). Debido a este motivo, las bailarinas pueden ver afectado su equilibrio y tener mayor dificultad para realizar ciertos movimientos (Sanders, 2008). Con respecto al centro de gravedad, cabe mencionar que se desplaza hacia delante debido al aumento del tamaño del útero (McCrorry, Chambers, Daftary y Redfern, 2010).

- **Musculatura lumbar:** La aparición de dolor lumbar afecta aproximadamente al 50% de las mujeres (Gutke, Boissonnault, Brook y Stuge, 2018). Puede ser debido a múltiples causas entre las que destacan la ganancia de peso de la madre, el incremento de la lordosis lumbar, la pérdida de fuerza de la musculatura abdominal, el cambio del centro de gravedad y el efecto de la hormona relaxina en el incremento de la laxitud articular (Cakmak, Inanir, Nacar y Filiz, 2014; Sabino y Grauer, 2008).

- **Región pélvica:** Debido al efecto de la hormona relaxina, existe mayor movilidad articular, sobre todo a nivel de las articulaciones sacroilíacas, sacrococcígeas y en la sínfisis del pubis, pudiendo provocar pubalgia. Con el objetivo de evitar su exacerbación, se deben realizar movimientos de las piernas en arcos cortos y de forma simétrica. Traducido al lenguaje de las

clases de danza, se deben evitar los grand battements, grand pliés o apertura de piernas amplias como en el spagat o grand écart, así como realizar los pasos de forma repetitiva con la misma pierna (Sanders, 2008).

- Muñecas y manos: Existen patologías que pueden verse incrementadas durante el embarazo como el síndrome del túnel del carpo y la tenosinovitis de Quervain (Ireland y Ott, 2000). Si comienzan a aparecer síntomas, se recomienda evitar los movimientos que puedan incrementarlos. Principalmente se ven afectadas las bailarinas de flamenco y danza española.

- Alteraciones óseas: La osteoporosis transitoria, es una patología infrecuente y habitualmente autolimitada, de causa desconocida que suele manifestarse en el tercer trimestre o en el parto (Maliha, Morgan y Vrahas, 2012). Afecta principalmente a la cadera, aunque también se han descrito casos en rodilla (García Renedo, Ortiz Menéndez, Giráldez Sánchez, Ribera Zabalbeascoa y Gonzalo, 2010). Ante la aparición de dolor repentino o muy intenso sin causa aparente y que les provoque una importante limitación funcional, debe sospecharse y acudir rápidamente a un centro médico (Ireland y Ott, 2000).

A nivel cardiorrespiratorio se producen modificaciones que incluyen incremento del volumen sanguíneo, frecuencia cardíaca, disminución de la resistencia vascular sistémica e hipotensión, así como aumento de la frecuencia respiratoria (Capeless y Clapp, 1989). Además, el nivel de fatiga se eleva.

Por todo ello, es imprescindible adecuar la intensidad de ejercicio físico en cada momento y siempre teniendo en cuenta las recomendaciones del Colegio americano de obstetras y ginecólogos (ACOG, 2015), que

insisten en evitar llegar a sentirse exhausto.

No hay estudios concluyentes en cuanto a la intensidad y duración del ejercicio recomendado en bailarinas profesionales. Se debe disminuir la intensidad y duración de la jornada habitual de ensayos, principalmente en función de la progresión y evolución del embarazo (Sanders, 2008), pudiendo mantenerse en activo hasta el octavo mes de embarazo (Shade, 1983). Se insiste en evitar temperaturas elevadas, ambientes húmedos y beber líquidos antes, durante y después de realizar ejercicio.

Cabe destacar el síndrome de compresión de la vena cava inferior que puede ocurrir principalmente en el tercer trimestre del embarazo, al tumbarse en decúbito supino (boca arriba), ya que el útero comprime la vena cava, impidiendo que llegue la sangre al corazón y provocando secundariamente un cuadro de hipotensión (Howard, Goodson y Mengert, 1953). Por ello, se deben evitar ejercicios que requieran tumbarse boca arriba, aunque existe una publicación (Jeffreys, Stepanchak, Lopez, Hardis y Clapp, 2006) que concluye que, pese a que el descanso en decúbito supino prolongado continúa siendo una preocupación, el ejercicio en esta posición realizado por mujeres sanas y físicamente activas es bien tolerado.

Los signos de alarma específicos de una mujer embarazada para dejar de bailar y solicitar valoración médica son: sangrados o fluidos vaginales, contracciones uterinas, disminución de los movimientos fetales. Otros síntomas que deben tenerse en cuenta son: mareo o dolor de cabeza, dificultad para respirar, dolor torácico, debilidad muscular, y en caso de aparición de dolor o hinchazón en gemelos habría que descartar trombosis venosa profunda antes de continuar realizando actividad física (ACOG, 2015).

CONCLUSIONES

La danza es un tipo de ejercicio y, como tal, se ha demostrado que es beneficioso durante el embarazo en numerosos aspectos. Es necesario realizar ciertos ajustes en cuanto a la duración e intensidad de los ensayos y/o clases, mantener una correcta alimentación e hidratación, así como evitar ciertos pasos específicos (grand battement, grand plié, ejercicios tumbados boca arriba durante largos periodos de tiempo...).

Ante cualquier dolor, molestia o signo de alarma, se debería solicitar valoración especializada antes de continuar bailando, para diagnosticar, tratar y evitar cualquier riesgo o complicación tanto en la madre como en el bebé.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ACOG (2015). Committee Opinion No. 650: Physical activity and exercise during pregnancy and the postpartum period. *Obstet Gynecol*, 126(6), 135-42.
- Barakat, R., Pelaez, M., Montejo, R., Luaces, M. y Zakynthinaki, M. (2011). Exercise during pregnancy improves maternal health perception: a randomized controlled trial. *Am J Obstet Gynecol*, 204(5), 402.e1-7.
- Barakat, R., Refoyo, I., Coteron, J. y Franco, E. (2019). Exercise during pregnancy has a preventative effect on excessive maternal weight gain and gestational diabetes. A randomized controlled trial. *Braz J Phys Ther*, 23(2), 148-155.
- Berghella, V. y Saccone, G. (2017). Exercise in pregnancy! *Am J Obstet Gynecol*, 216(4), 335-337.
- Boissonnault, J.S. y Blaschak, M.J. (1988). Incidence of diastasis recti abdominis during the childbearing year. *Phys Ther*, 68(7), 1082-6.
- Cakmak, B., Inanir, A., Nacar, M.C. y Filiz, B. (2014). The effect of maternity support belts on postural

balance in pregnancy. *PM R*, 6(7), 624-628.

Capeless, E.L. y Clapp, J.F. (1989). Cardiovascular changes in early phase of pregnancy. *Am J Obstet Gynecol*, 161(6 Pt 1), 1449-53.

Cnattingius, S., Bergström, R., Lipworth, L. y Kramer, M.S. (1998). Prepregnancy weight and the risk of adverse pregnancy outcomes. *N Engl J Med*, 338(3), 147-52.

Di Mascio, D., Magro-Malosso, E.R., Saccone, G., Marhefka, G.D. y Berghella, V. (2016). Exercise during pregnancy in normal-weight women and risk of preterm birth: a systematic review and meta-analysis of randomized controlled trials. *Am J Obstet Gynecol*, 215(5), 561-571.

García Renedo, R.J., Ortiz Menéndez, A., Giráldez Sánchez, M., Ribera Zabalbeascoa, J. y Gonzalo, D.H. (2010). Acute knee pain in pregnancy. Case report of regional transient osteoporosis. *Reumatol Clin*, 6(2), 99-101.

Gutke, A., Boissonnault, J., Brook, G. y Stuge, B. (2018). The severity and impact of pelvic girdle pain and low-back pain in pregnancy: a multinational study. *J Womens Health (Larchmt)*, 27(4), 510-517.

Haakstad, L.A. y Bø, K. (2011). Exercise in pregnant women and birth weight: a randomized controlled trial. *BMC Pregnancy Childbirth*, 30, 11-66.

Howard, B.K., Goodson, J.H. y Mengert, W.F. (1953). Supine hypotensive syndrome in late pregnancy. *Obstet Gynecol*, 1(4), 371-377.

Ireland, M.L. y Ott, S.M. (2000). The effects of pregnancy on the musculoskeletal system. *Clin Orthop Relat Res*, 372, 169-79.

Jeffreys, R.M., Stepanchak, W., Lopez, B., Hardis, J. y Clapp, J.F. 3rd. (2006). Uterine blood flow during supine rest and exercise after 28 weeks of gestation. *BJOG*, 113(11), 1239-47.

Kramer, M.S. y McDonald, S.W. (2009). Aerobic exercise for women during pregnancy. *Cochrane Database Syst Rev*, 3: CD000180.

doi: 10.1002/14651858.CD000180.pub2.

Maliha, G., Morgan, J. y Vrahas, M. (2012). Transient osteoporosis of pregnancy. *Injury*, 43(8), 1237-1241.

McCrorry, J.L., Chambers, A.J., Daftary, A. y Redfern, M.S. (2010). Dynamic postural stability during advancing pregnancy. *J Biomech*, 43(12), 2434-9.

Mottola, M.F., Davenport, M.H., Ruchat, S.M., Davies, G.A., Poitras, V.J., Gray, C.E., Jaramillo Garcia, A., Barrowman, N., Adamo, K.B., Duggan, M., Barakat, R., Chilibeck, P., Fleming, K., Forte, M., Korolnek, J., Nagpal, T., Slater, L.G., Stirling, D. y Zehr, L. (2018). 2019 Canadian guideline for physical activity throughout pregnancy. *Br J Sports Med*, 52(21), 1339-1346.

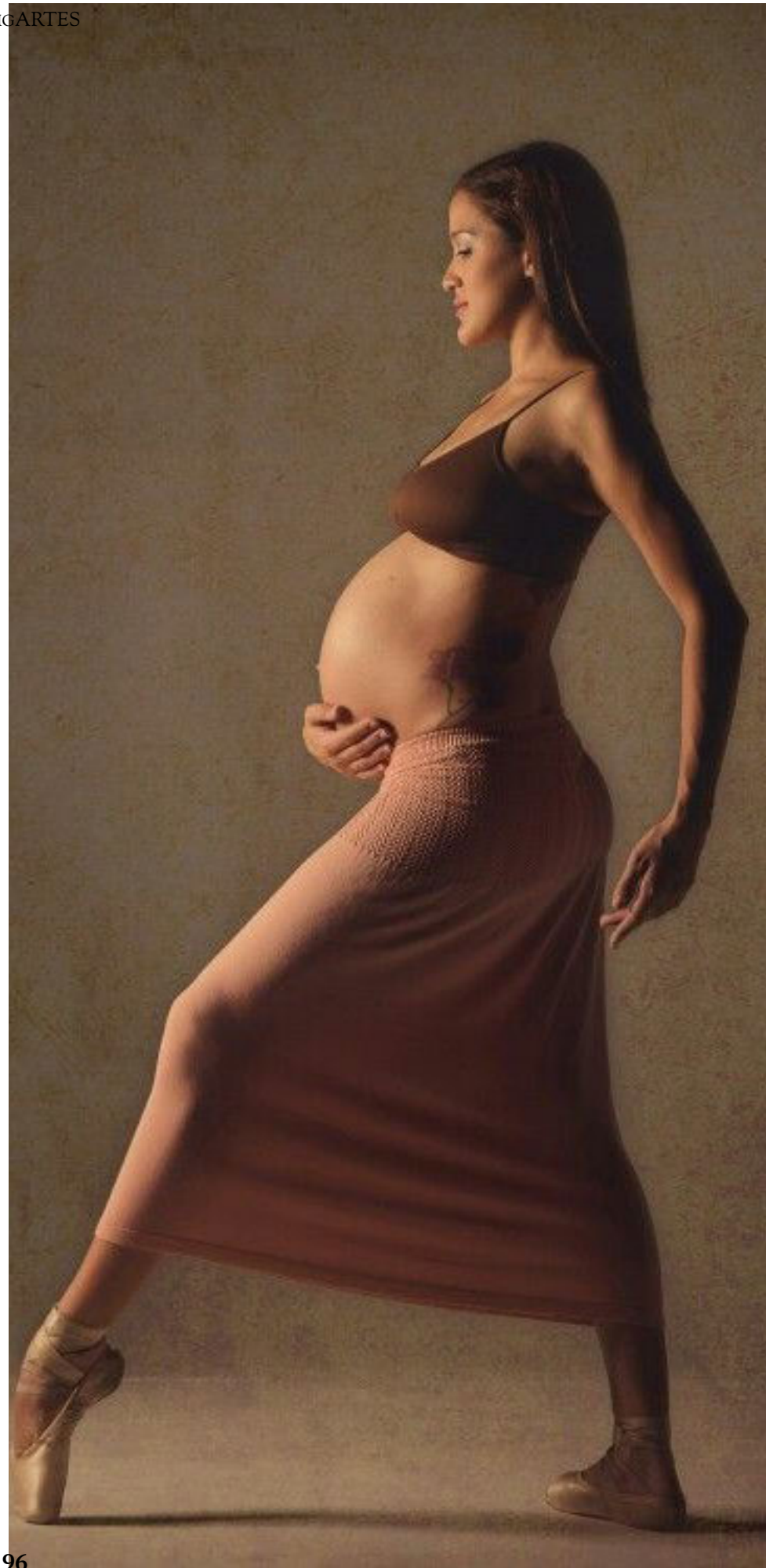
Owe, K.M., Nystad, W., Stigum, H., Vangen, S. y Bø, K. (2016). Exercise during pregnancy and risk of cesarean delivery in nulliparous women: a large population-based cohort study. *Am J Obstet Gynecol*, 215(6), 791.e1-791.e13.

Sabino, J. y Grauer, J.N. (2008). Pregnancy and low back pain. *Curr Rev Musculoskel Med*, 1(2), 137-141.

Sanders, S.G. (2008). Dancing through pregnancy: activity guidelines for professional and recreational dancers. *J Dance Med Sci*, 12(1), 17-22.

Shade, A.R. (1983). Gynecologic and obstetric problems of the female dancer. *Clin Sports Med*, 2(3), 515-23.

Wang, J., Wen, D., Liu, X. y Liu, Y. (2019). Impact of exercise on maternal gestational weight gain: An updated meta-analysis of randomized controlled trials. *Medicine (Baltimore)*, 98(27), e16199.



FISIOTERAPIA EN ARTES ESCÉNICAS: COMPARATIVO POR DISCIPLINAS ARTÍSTICAS.

Autor Carles EXPÓSITO ROVIRA.

La medicina de las artes es una disciplina de la que se habla desde el siglo XVIII, cuando Bernardino Ramazzini hace un listado de las afecciones profesionales de los músicos, en el 1713. Con el tiempo, ya en los siglos XX y XXI, se desarrollan en Europa, y en el mundo, distintas asociaciones que tienen como objetivo mejorar la salud en las artes escénicas. Si bien, están sobre todo enfocadas al mundo de la música y de la danza, teóricamente, el teatro también forma parte de su objetivo de estudio.

La medicina de las artes es una disciplina en auge desde principios de este siglo y nace de la comunión entre la medicina del trabajo y la medicina deportiva, aprovechando nociones de ambas e integrándolas al mundo de las artes. Especialmente, toma como referente la medicina del deporte, ya que al dedicar parte de su presupuesto a la investigación, se pueden aplicar ciertos conocimientos a la medicina de las artes.

Por otro lado, en cuanto a la medicina del trabajo, es notorio que a principios del siglo XX, Meyerhold ya hablaba de optimización del rendimiento del actor (Meyerhold, 1975, p154-155), es decir, sacar el máximo rendimiento del actor disminuyendo el esfuerzo y previniendo, así, lesiones. Esta era la base del taylorismo que aplicó en el mundo de la interpretación (F. W. Taylor, 1911).

El objetivo de esta comunicación es dar a conocer la fisioterapia especializada en el teatro para incorporar conocimientos objetivos en la educación artística del futuro actor.

Para ello, se ha utilizado una búsqueda científica con las principales palabras clave que relacionan fisioterapia y teatro. Posteriormente, se ha realizado una búsqueda en la bibliografía teórica teatral para detectar aspectos relacionados con la fisioterapia.

Con los mismos términos se hace una búsqueda en otras disciplinas artísticas como son la danza y la música, y se hace una comparación.

No obstante, las referencias en la bibliografía teatral sobre fisioterapia son múltiples, de manera directa como indirecta.

Con todo esto, se puede decir que la ausencia de estudios aplicados sobre la salud del actor desde un punto de vista fisioterápico no permite justificar la necesidad de incorporar un fisioterapeuta en el teatro, ni a nivel formativo ni a nivel profesional.

Sin embargo, la ausencia de un fisioterapeuta en el teatro, tanto a nivel formativo como profesional, dificulta la aparición de artículos sobre fisioterapia en el teatro, por incapacidad de recogida de datos objetivos para poder tratarlos y desarrollar sus resultados.

Bibliografía

- Alexander FM. (2001). *The use of the self*. Londres: Orion.
- Alexander G. (1985). *EUTONY. The Holistic Discovery of the Total Person*. New York: Felix Morrow.
- Álvarez Barrientos J. (2019). *El actor borbónico (1700-1831)*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- Arregui JP. (2015). *Hacia una historiografía del espectáculo escénico*. Madrid: Publicaciones ADE.
- Barba E. (2007). *Antropología teatral*. La Habana: Alarcos
- Berry C. (2006). *La voz y el actor*. Londres: Alba.
- Bielski J. (2009). ¿Qué queda de Grotowski? *ADE*, 2009;128:93-96.
- Bogart A. (2007). *Antes de actuar*. Barcelona: Alba.
- Bogart A. (2007). *Los Puntos de Vista Escénicos*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- Brecht B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- Brook, P. (1968). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Busquet L. (2005). *Les chaînes musculaires I, II y III*. París: Frison-Roche
- Bustos I. (2003) *La voz: la técnica y la expresión*. Barcelona: Paidotribo.
- Calais-Germain B. (2017). *Anatomía para el Movimiento*. Barcelona: La Liebre de Marzo.
- Centeno E. (2005). *Biomecánica y Antropología Teatral: Meyerhold y Barba*. *Revista de filosofía*, 2005;50(2):8-9.
- Cester A. (2013). *El miedo escénico*. Barcelona: Robinbook
- Chejov, M. (1993). *Al actor. Sobre la técnica de actuación*. Buenos Aires: Quetzal.
- Chouinard N. (2002). *La formación profesional del actor: ¿adaptación a la realidad o motor del cambio?* *ADE*, 2002;92:134-138.
- Cole T, Chinoy HK. (1970). *Actors on Acting*. New York: Three Rivers Press.
- Feldenkrais M. (1972). *Autoconciencia por el movimiento, Ejercicios para el desarrollo personal*. Barcelona: Paidós.
- Féral J. (2003). *Presencia y energía: ¿cómo definir las?* *ADE*, 2003;95:149-156.
- Fo, D. (1997). *Manual mínimo del actor*. Torino: Einaudi.
- Fons, M. (2009). *L'actor com a imitador/ simulador: performance i neurociència*. *Quaderns de l'Institut del Teatre* 2009;36:11-35.
- Fuentes V. (2002). *La voz es acción*. *ADE*, 2002;92:140-143.
- Gagey PM, Weber B. (2005). *Régulation et dérèglements de la station debout*. París: Masson.
- Grotowski J. (2009). *Hacia un teatro pobre*. *ADE*, 2009;128:121-123.
- Grotowski J. (2009). *Hacia un teatro pobre*. *ADE*, 2009;128:97-101.
- Grotowski J. (2009). *Lo que fue*. *ADE*, 2009;128:112-120.
- Grotowski J. (2009). *Respuesta a Stanislavski*. *ADE*, 2009;128:102-111.
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo veintiuno.
- Hodge A. (2010). *Actor Training*. New York: Routledge.
- Hormigón JA. (1992). *Meyerhold: textos*

teóricos. Madrid: ADE.

Hormigón JA. (2010). *El teatro y las ciencias: una relación compleja*. *ADE*, 2010;132:117-129.

Hormigón JA. (2010). *Neurobiología y Taylorismo en las concepciones meyerholdianas*. *ADE*, 2010;132:194-199.

Iniesta R. (2014). *Entrevista a Eugenio Barba*. *ADE*, 2014;152:13-24.

Kapandji AI. (2011). *Fisiología articular I, II y III*. París: Panamericana.

Lecoq J. (1997). *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba Artes Escénicas.

Lucas E, Gálvez J, Ruiz P, Sanabria J, Esteban F (2011). *Voz profesional y artística. Particularidades del canto*. Jaén: Formación Alcalá.

Meyerhold V. (1975). *Teoría Teatral*. Madrid: Fundamentos.

Meyerhold VE. (2010). *Lecciones de dirección escénica (1918-1919)*. Madrid: Publicaciones de la ADE.

Molner A. (2005). *Taller de voz: recursos para evitar las afecciones vocales, mejorar la expresión y vencer el miedo a hablar en público*. Barcelona: Alba.

Oida Y, Marshall L. (2010). *El actor invisible*. Barcelona: Alba

Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro. Dramaturgia estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

Pavis, P. (2017). *Diccionario de teatro. Dramaturgia estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

Picon-Vallin B. (2005). *Meyerhold y Chéjov: la otra interpretación*. *ADE*, 2005;104:66-69.

Picon-Vallin B. (2005). *Reflexiones sobre la Biomecánica de Meyerhold*. *ADE*, 2005;108:148-155.

Ribargo M. (2015). *Teatro y neurociencias*. *ADE*, 2015;156:64-76.

Richards T. (2015). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba.

Ridocci, M. (2007). *Creatividad Corporal*. Ciudad Real: Ñaque.

Ruiz, RF. (1997) *Historia del teatro Español siglo XX*. Madrid: Cátedra.

Scheibel A, Zamfirescu F, Gagey PM, Villeneuve P. (2017). *Pratiques en Posturologie*. París: Elsevier Masson.

Schinca M. (2002). *El lugar de las técnicas corporales en la formación actoral*. *ADE*, 2002;92:144-149.

Schinca M. (2002). *Expresión corporal: Técnica y expresión del movimiento*. Madrid: Wolters Kluwer.

Shevtsova M. (2007). *Inventing Theatre*. *New Theater Quarterly*, 2007;23(2):99-114.

Sierra ZMA; Kiki Ruano AK; Learreta RB; Gómez RJ. (2005). *Los contenidos de expresión corporal*. Barcelona: INDE.

Stanislavski K. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba.

Stanislavski K. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba.

Stanislavski, K. (1999). *Manual del actor*. México D.F.: Diana.

Taylor, FW. (2003). *The principles of Scientific Management*. New York: Dover Publications.

Torres B, Gimeno F. (2008). *Anatomía de la voz*. Barcelona: Paidotribo.

Tulon, AC. (2005). *Cantar y hablar*. Barcelona: Paidotribo.

Veiga L. (2004). *Educación de la voz: anatomía, patologías y tratamiento*. Vigo: Ideas Propias.

RELACIÓN ENTRE RIGIDEZ MENTAL Y RIGIDEZ FÍSICA EN BAILARINES. TERAPIA CRANEOSACRAL PARA DISMINUIR LA ANSIEDAD Y AUMENTAR LA FLEXIBILIDAD.

AUTOR Ma Jesús Peces-Barba Puertas

RESUMEN

Se analiza la relación entre la rigidez / flexibilidad mental y la rigidez/flexibilidad física en bailarines partiendo de la ansiedad como factor fundamental de las mentes rígidas. Se han realizado mediciones de la ansiedad y de la tensión muscular y flexibilidad articular para intentar correlacionarlos. Se constató que la ansiedad se manifiesta fundamentalmente en el tejido muscular, y no tanto a nivel articular, mediante contracturas sobre todo a nivel de trapecios y musculatura de la base del cráneo. Se han establecido comparaciones entre un grupo de bailarines y un grupo de no bailarines. Todos realizaron un test de ansiedad (STAI) y se tomaron notas y mediciones sobre el estado de salud, rango articular y tensión muscular. Tanto la ansiedad estado como la ansiedad rasgo han sido sensiblemente mayores en el grupo de bailarines. También se ha observado que la

ansiedad estado establece más correlación con la sobrecarga muscular que la ansiedad rasgo. Sin embargo, la flexibilidad articular, no parece tener una relación tan directa sino, incluso, inversa. Se seleccionaron diferentes propuestas terapéuticas que utilizaran la relación mente-cuerpo como vía de trabajo para disminuir la ansiedad y mejorar la flexibilidad y se propone la terapia craneosacral como idónea.

PALABRAS CLAVE

Ansiedad, flexibilidad, rigidez, terapia craneosacral,

INTRODUCCIÓN

Comparar la rigidez mental con la rigidez física ha supuesto todo un reto porque ambos términos son tremendamente amplios y dependen de muchos factores. Sin embargo, cada día trato bailarines de diferentes ámbitos y he observado la

relación entre sus características físicas, sus lesiones, su estado psicológico, su personalidad, sus miedos, y formas de entender la vida. Hay una relación clara entre sus cuerpos y sus mentes. Es fundamental entender esta relación y buscar técnicas terapéuticas que influyan en ambos aspectos para mejorar su rendimiento, prevenir sus lesiones e intentar que sean mejores artistas.

La hipótesis principal es que cuanto más rígido mentalmente es un bailarín, más rígido se mostrará su cuerpo manifestando más contracturas, menor flexibilidad articular, más lesiones y problemas de salud. He seleccionado la ansiedad como punto de partida y, como parámetros físicos, la sobrecarga muscular y flexibilidad articular global.

La hipótesis secundaria considera la terapia craneosacral como una técnica que ofrece la posibilidad de influir a nivel físico y mental en ambas direcciones y podría disminuir la ansiedad y aumentar la flexibilidad.

OBJETIVO

El objetivo primario de este estudio ha sido analizar la relación entre la rigidez / flexibilidad mental y la rigidez/flexibilidad física en bailarines.

El objetivo secundario ha sido validar la técnica sacrocranial como terapia sobre la relación mente-cuerpo para disminuir la ansiedad y aumentar la flexibilidad.

MÉTODOS

El método utilizado ha consistido en comparar dos grupos de individuos, uno de bailarines y otro de no bailarines, entre 18 y 40 años de edad y citados en la consulta durante dos meses consecutivos (marzo y

abril). Todos realizaron el test STAI antes de entrar en la consulta que mide la ansiedad estado y la ansiedad rasgo. Dentro de la consulta rellenaron un cuestionario de salud general y se les realizaron cuatro mediciones de sobrecarga muscular (en trapecios, cuadrado lumbar, musculatura paravertebral dorsal y musculatura de la base del cráneo) y tres mediciones de flexibilidad articular global (flexión global de columna vertebral, extensión global de columna y apertura de cadera en la posición de la ranita).

Por último, se compararon los índices de ambos tipos de ansiedad con los datos de amplitud articular y tensión muscular dentro de cada grupo y entre los grupos y se analizaron los resultados.

RESULTADOS

Los bailarines tienen una media más alta de ansiedad estado y ansiedad rasgo que el grupo de no bailarines.

Los bailarines muestran mayor tensión muscular promedio que el grupo de no bailarines.

Ambos grupos muestran correlación entre el grado de ansiedad estado y el grado de tensión muscular, sobre todo con respecto a la musculatura de la base del cráneo. En ambos grupos las tensiones musculares más altas en la base del cráneo se corresponden con los resultados más altos de ansiedad estado.

En ambos grupos, las ansiedades estado altas, se corresponden con ansiedades rasgo altas.

El 66% de los bailarines demuestra una correlación entre mayor ansiedad y menor extensión-flexión de columna vertebral

El 88% de los bailarines que muestran más ansiedad, tienen menos flexibilidad que la media de sus compañeros en la posición de la “ranita”.

Dentro del grupo de bailarines, hay mayor porcentaje de hombres con ansiedad elevada. En el grupo control, son las mujeres las que presentan mayor porcentaje de ansiedad elevada.

No se observan las relaciones esperadas entre ansiedad rasgo y flexibilidad articular. Esta relación es, incluso, inversa.

CONCLUSIONES

Según los datos obtenidos se constató que la ansiedad se manifiesta fundamentalmente en el tejido muscular y no tanto a nivel articular, mediante contracturas sobre todo a nivel de trapecios y musculatura de la base del cráneo

No ha sido tan evidente la relación entre ansiedad y rigidez articular. Posiblemente tenga relación con el estudio de Bulbena y Cols. en el que se demuestra que las personas con hiperlaxitud articular, presentan con mayor frecuencia estados ansiosos en comparación a las personas sin hiperlaxitud (Bulbena, Duró, Mateo, Porta, & Vallejo, 1988). Teniendo en cuenta que muchos bailarines se dedican a la danza porque presentan facilidades y aptitudes para ello, cabe pensar, que podría haber un número elevado de bailarines con hiperlaxitud y que, por tanto, tuvieran esa tendencia genética hacia la ansiedad. Esto también podría explicar el resultado de que el grupo de bailarines, demuestre más ansiedad estado y rasgo promedio, que el resto de la población.

Por otro lado, el hecho de haber cogido una muestra variada de bailarines de diferentes disciplinas parece indicar que hay diferencias entre ellos a pesar de que los

últimos estudios realizados en esa dirección por el Instituto de Danza Alicia Alonso, no sean determinantes. Sin embargo he tenido la posibilidad de investigar diferentes aspectos psicológicos del bailarín, generadores de ansiedad, que se expresan de maneras muy diferentes en la Danza Clásica, el Flamenco, la Danza Moderna...etc. por lo que creo que sería interesante profundizar en próximas investigaciones sobre esas diferencias, cómo se manifiestan y cómo influyen en la salud de los bailarines.

El otro objetivo de mi trabajo consistía en proponer alguna terapia que ayudara a disminuir la ansiedad del bailarín al mismo tiempo que mejorara su flexibilidad corporal. Una de las mejores opciones es la terapia sacrocraneal debido a su influencia sobre el tejido fascial y neurológico. Sólo cinco bailarines pudieron sentir sus beneficios. Al ser una muestra tan pequeña, no está incluida en el trabajo. Cuatro de ellos experimentaron mejorías evidentes en su amplitud articular después de cinco sesiones. Queda abierta, por tanto, una línea de investigación sobre los beneficios reales que podría aportar esta terapia en el tratamiento de los bailarines.

También me gustaría comentar mi preocupación al descubrir durante el desarrollo del estudio que los patrones aprendidos pueden determinar nuestra mente y nuestros pensamientos de tal manera que se adhieren a nuestra propia personalidad. En este sentido, me parece importante resaltar el papel que tienen los maestros de Danza, especialmente cuando tienen alumnos pequeños moldeables física y psicológicamente. Yo me pregunto ¿pueden ser los maestros y el sistema de enseñanza de la Danza en general, uno de los orígenes de la ansiedad y frustración que padecen muchas veces los bailarines?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Asociación española Terapia Craneosacral Biodinámica. (2008). La Terapia Craneosacral. Recuperado el 10 de Mayo de 2012, de Sitio web de la Asociación española Craneosacral: <http://www.asociacioncraneosacral.com/terapia/default.asp>

Buceta, J. (1987). Estrés y rendimiento deportivo: Estrategias de intervención. San Sebastian: E.Echeburúa.

Buceta, J. (1996). Psicología y lesiones deportivas. Madrid: Dykinson.

Bulbena, A., & Martín-Santos, R. (s.f.). Laxitud articular y trastorno de angustia. Recuperado el 6 de Mayo de 2012, de Servicio de Psiquiatría y Toxicomanías. Hospital del Mar, Universidad Autónoma, Barcelona: http://www.spcv.org/component/option,com_docman/task,doc_view/gid,43/

Bulbena, A., Duró, J., Mateo, A., Porta, M., & Vallejo, J. (1988). Joint hypermobility syndrome and anxiety disorders. *Lancet*.

Cano, A. (29 de Julio de 2008). La ansiedad es patológica cuando es muy intensa y se mantiene durante mucho tiempo. Recuperado el 5 de Mayo de 2012, de Psicología y salud mental: Eroski consumer: <http://www.consumer.es/web/es/salud/psicologia/2008/07/29/178775.php>

Cantón Chirivella, E. (1997). Motivación en el deporte y ejercicio. Valencia, España. Obtenido de Revista electrónica de motivación y emoción.

Crespo, M. y. (2001). Evaluación y tratamiento del estrés. Madrid: Dykinson.

Czubaj, F. (26 de Noviembre de 2005). Pánico escénico: el miedo incontrolable al juicio ajeno. Recuperado el 10 de Mayo de 2012, de Sitio web del periódico La Nación: <http://www.lanacion.com.ar/759558-panico-escenico-el-miedo-incontrolable-al-juicio-ajeno>

Echegoyen, S. (2001). Cambios en el cuerpo del bailarín. Boletín informativo de la Escuela Nacional

de Danza Clásica y Contemporánea INBA.

Febles Elejalde, M., & Wong Carriera, A. (2002). De la psicología a la Danza. Una aproximación a los requerimientos psicológicos para enfrentar las exigencias danzarias. *Revista cubana de psicología*. Vol 19, No. 1.

Freewebs. (2012). Técnicas de psicología del deporte: Imágenes mentales y visualización. Recuperado el 17 de Mayo de 2012, de sitio web de Freewebs: <http://www.freewebs.com/psicohipica/Imagenes.pdf>

García, J. L. (1 de Diciembre de 2005). Pánico Escénico. Recuperado el 10 de Mayo de 2012, de Sitio web de Scribd: <http://es.scribd.com/doc/11625450/Panico-escenico>

García, P. (17 de Noviembre de 2011). La rigidez mental y la incompetencia. Recuperado el 3 de Mayo de 2012, de Instituto Aprendizaje Dinámico: <http://institutoaprendizaje.com/rigidez-mental-e-incompetencias/>

GCHSHA. (2007). Hiperlaxitud y psicología. Recuperado el 6 de Mayo de 2012, de Grupo Chileno de soporte a la hiperlaxitud articular: <http://hiperlaxoschilenos.blogspot.com.es/2007/07/palabras-del-dr-jaime-bravo.html>

Gonzalez Millán, I. (1998). Validación de las pruebas de campo para la medición de la flexibilidad y su relación con la estructura corporal. Recuperado el 26 de Diciembre de 2011, de sitio web de la Universidad de León: <https://www.educacion.gob.es/teseo/mostratRef.do?ref=193965>

JH Kerr, C. K. (s.f.). El estrés, la ansiedad y otras emociones en el rendimiento de la danza moderna japonesa. Recuperado el 18 de Abril de 2012, de Institute of Health and Sport Sciences Universidad de Tsukuba University of Tsukuba: http://translate.google.es/translate?hl=es&sl=en&tl=es&u=http%3A%2F%2Fspj.p.massey.ac.nz%2Fissues%2F1999-v11%2Fv11-1_kerr.pdf&anno=2

Marchant-Haycox, S., & Wilson, G. (1992). Personality and stress in performing artists. . Recuperado el

6 de Mayo de 2012, de American Intercontinental University: <http://www.aiuniv.edu/London/Campus-Faculty/Faculty- Profiles/Susan-Marchant-Haycox>

Maure, G. (s.f). Psicología del deporte: la angustia escénica. Recuperado el 16 de Mayo de 2012, de El rival interior: <http://www.elrivalinterior.com/actitud/Angustia-Escenica/angustia.htm>

Moix, J. (2011). Ser flexible ante la vida y menos exigente con uno mismo. *Mente Sana*, 57-61.

Mora, J., García, J., & Toro, S. y. (1995). Estrategias cognitivas en deportistas profesionales. Málaga: Univesidad de Málaga.

Moreira León, L. (s.f). Aplicaciones de la psicología del deporte en el manejo de lesiones deportivas. Recuperado el 16 de Mayo de 2012, de Sitio web de Acopde : <http://www.acopde.org/cont/pdf/03-Psicologia%20y%20lesiones%20deportivas,%20Laura.pdf>

Nur. (30 de Marzo de 2006). Miedo escénico: Nurdance. Recuperado el 10 de Mayo de 2012, de sirio de Nurdance web: <http://nurdance.blogspot.com.es/2006/03/miedo-escenico.html>

Psychologies Magazine. (2012, No 86). Escuchar nuestro cuerpo. *Psychologies*, 38-59. Roberts, G. (1995). Motivación en el deporte y en el ejercicio. Bilbao: Desclée de

Brouwer, S.A.

Rojas Marcos, L. (2011). Es imposible separar la mente del cuerpo. Publicacion

mensual *Psychologies*, 49-59.

SEAS. (2009). Que son los trastornos psicofisiologicos. Recuperado el 13 de Mayo de

2012, de sitio web de SEAS: <http://www.ucm.es/info/seas/faq/tpf.htm>

SEAS. (2012). La naturaleza de los trastornos de la ansiedad: SEAS. Recuperado el 6 de Mayo de 2012, de

Facultad de psicología. Universidad Complutense de Madrid: <http://www.ucm.es/info/seas/ta/introduc.htm>

Spielberger, C., Gorsuch, R., & Lushene, R. (1970). STAI Manual for the State-Trait Anxiety Inventory (Self-Evaluation Questionary). Palo Alto California: Consulting Psychologist Press.

Taylor, J., & Taylor, G. (2008). *Psicología de la Danza*. Gaia Ediciones.

Tesis. (2011). Aproximación al perfil psicológico del bailarín de folklor. Recuperado el 8 de Mayo de 2012, de Scribd: <http://es.scribd.com/doc/50838103/TESIS-Aproximacion-al-perfil-psicologico-del-bailarin-de-folklor>

Upledger, J. E. (1983). *Craneosacral Therapy*. Washington: Eastland Press.

Upledger, J. E. (1999). *Somato Emotional Release and Beyond*. Florida: UI Publishing, Inc.

Yagosesky, R. (13 de Octubre de 2008). La rigidez mental. Recuperado el 7 de Marzo de 2012, de [www.laexcelencia.com](http://www.laexcelencia.com/asp/public_articles_show3.aspx?i=238): http://www.laexcelencia.com/asp/public_articles_show3.aspx?i=238



NAUFRAGIOS. TRAUMA-DUELO-RESILIENCIA. UN PROYECTO SOCIAL, COLABORATIVO E INCLUSIVO. CREACIÓN E INVESTIGACIÓN BASADA EN LAS ARTES Y A TRAVÉS DEL CUERPO.

Autor: Ruth MIRAS-RUIZ.

“La vida sólo es digna de vivirse cuando la creatividad forma parte de la experiencia vital del individuo. Para ser creativa, una persona tiene que existir y sentir que existe. La creatividad es, pues, el hacer que surge del ser. Indica que aquel que es, está vivo”

Winnicott

Introducción: En este proyecto hemos propuesto una apertura al diálogo con los potenciales creativos, una reflexión pensada y sentida sobre los inter-juegos del Arte y la Arteterapia; la Danza y la Danzaterapia, en los procesos de elaboración de las Experiencias Traumáticas, los Duelos y la Resiliencia.

Pregunta Principal: ¿Cómo pueden la Danza, la Danzaterapia y los Procesos Creadores ofrecer un marco de intervención adecuado, que posibilite la elaboración de las experiencias traumáticas?

Objetivo General: Favorecer la reflexión y el diálogo entre terapeutas, educadores, agentes sociales, creadores y artistas, entorno a las posibilidades de los Procesos Creadores y la Danza como agentes

transformativos y terapéuticos, y su papel en los procesamientos de las Experiencias Traumáticas (Naufragios), los procesos de Duelo y de Resiliencia.

Objetivos Específicos:

- Colaborar y contribuir al corpus de investigación del proyecto ALETHEIA: Arte, Arteterapia, Trauma y memoria emocional. I+D.

- Posibilitar la apertura de un proyecto de creación artística transformativo, a personas de índole diversa, a través de un proceso participativo e inclusivo. Dando así voz y escucha a lo silenciado y un nuevo lugar de acogimiento compartido a los temores, las tristezas, las soledades, las pérdidas, los anhelos, en suma, a los naufragios y zozobras existenciales, de

cada uno de los participantes, de forma individual y colectiva.

- Observar, reflexionar e investigar sobre las posibilidades de la Danza, el Arte, como entidades vivas y dinámicas, en la expresión de los estados emocionales y en la memoria emocional.

Método de Investigación: Investigación Cualitativa – Investigación Basada en las Artes.

El ser humano es eminentemente un ser social, y está inexorablemente ligado a universos simbólicos que contienen sus propias experiencias, recogidas bajo constructos teóricos del orden social al que pertenecen y que viene a determinar sus posicionamientos, sus elecciones, sus relaciones y acciones. La investigación cualitativa, sin duda, localiza al observador, al investigador, en el mundo, un mundo del que forma parte, por el que es influido y en el que a su vez ejerce de agente transformativo.

Para nuestra investigación nos hemos servido de un conjunto de prácticas interpretativas y hemos tratado de acoger el sentido o interpretar los fenómenos estudiados, en función de los significados que las personas protagonistas del proyecto le han conferido (Danzin y Lincoln; 2012)

La metodología de Investigación cualitativa es eminentemente inductiva. En esta andadura hemos recogido minuciosamente, durante todo el proceso de investigación, cuestiones tales como: las conductas, las relaciones, las interacciones, las narrativas, el lenguaje (analógico y digital); y principalmente, las derivas del proceso creador y sus obras artísticas resultantes, así como el lenguaje del cuerpo en movimiento. Todas ellas tienen como protagonistas y como fuentes principales a las personas participantes.

La información analizada, y que ha hecho posible esta investigación, la hemos tomado, en primer lugar, de las sesiones de laboratorio de danzaterapia y arteterapia, realizadas entre octubre de 2017 y octubre de 2019, cuyas participantes han sido un grupo de 20 mujeres, con edades comprendidas entre los 15 y los 55 años y que habían pasado por experiencias traumáticas a lo largo de su vida, presentando en algunos casos diagnósticos de TEPT.; y en segundo lugar de 166 documentos, de participantes anónimos, que han colaborado en el proyecto, compartiendo sus experiencias traumáticas, a través de cartas escritas (que en muchos casos contenían también dibujos y fotografías)

Las técnicas e instrumentos de recogida y recolección de datos principales han sido:

- La Observación Participante.
- El Diario de Campo de la propia investigadora y de la estudiante en prácticas del master de Danzamovimientoterapia de la UAB.
- El registro de textos y fotografías del proceso creador. Tanto las creaciones plásticas como los textos, quedaron registrados fotográficamente y en vídeo y se procedió a su posterior análisis.

- Cartas escritas por las participantes a modo de reflexión de su propia experiencia en el proyecto.

- Entrevistas abiertas a las participantes, grabadas en vídeo.

- Hojas de registro diseñadas Ad Hoc para analizar las creaciones plásticas y realizar el análisis de movimiento (siguiendo las técnicas de análisis Laban y Kerstenberg)

El análisis de los datos recogidos fueron

organizados para encontrar en ellos el sentido y significado de los fenómenos que han sido objeto de estudio. Nuestro análisis de datos fue realizado siguiendo el desarrollo en tres niveles (Flick, 2012): un primer nivel de codificación abierta, en el que fueron identificadas las primeras categorías a partir de los indicadores de observación previos y de los registros realizados durante el trabajo de campo. Un segundo nivel de codificación axial en el que las categorías resultantes de la codificación abierta fueron agrupadas y se establecieron nuevas relaciones entre ellas.

En cualquier investigación cualitativa es indispensable tener en cuenta criterios que garanticen el rigor, la validez y la minimización de sesgos. Para la validación de esta investigación hemos tenido en cuenta los cuatro criterios de validez propuestos por Guba y Lincoln (2000): credibilidad, transferibilidad, dependencia y confirmabilidad. La Triangulación ha sido llevada a cabo a partir de la utilización de diversas técnicas e instrumentos de recolección de datos y así mismo a través de la triangulación con otros profesionales, a través de conversaciones, reuniones, grupos de discusión y entrevistas.

En cuanto a la dimensión ética, los datos utilizados para esta investigación han sido obtenidos con el consentimiento de las personas participantes en el proyecto. Así mismo se han modificado aquellos datos que pudieran dejar expuestos a los participantes.

Los Resultados principales extraídos del análisis concluyen que

- La expresión de los propios naufragios (trauma) a través de la danza y el arte, en un ambiente seguro y contenedor, ha permitido una mayor toma de conciencia del propio estado emocional en las participantes, incluso con aquellas que presentaban un

cuadro de alexitimia, y ha favorecido a una mejor gestión de las mismas.

- El vínculo es un factor indispensable en la elaboración de las experiencias traumáticas y el proceso de resiliencia.

- El grupo ha proporcionado una nueva dimensión social y favorecido la reconstrucción de la Confianza.

- El movimiento no pautado, a través de técnicas como el mirroring, les conectó con la empatía kinestésica y ha generado sentido de existencia, valía y pertenencia.

- La danza, en su dimensión terapéutica, ha favorecido los procesos de duelo compartidos, alejando la sensación de aislamiento y soledad conferida por las experiencias traumáticas.

- La preparación de un montaje escénico, a partir de las propias experiencias compartidas durante los encuentros de danza y danzaterapia, ha supuesto la puesta en acto de potenciales y fuerzas creativas, al inicio no detectadas, un proceso de resiliencia compartido.

Conclusiones:

La Danza, la Danzaterapia y los Procesos Creadores Si pueden ofrecer un marco de intervención adecuado, que posibilite la elaboración de las experiencias traumáticas, principalmente a través de la expresión e identificación de los diferentes estados emocionales, sin necesidad de poner palabra o nombre, sino haciendo de ello una experiencia en movimiento; encarnando y habitando el momento presente, con plena presencia de lo que acontece en el cuerpo en relación a la emoción.

Este trabajo nos ha despertado diversos

nuevos cuestionamientos. Entendemos como limitación del estudio el nº de participantes de nuestra muestra principal. También nos planteamos la posibilidad de ampliar el modo en el que observamos, registramos y analizamos los datos, proponiendo la posibilidad de una investigación mixta, que incluya tanto métodos cualitativos como cuantitativos.

* Este Proyecto forma parte del Proyecto de Investigación ALETHEIA: Arte, arteterapia, trauma y memoria emocional I+D de la UCM.

Referencias

- Denzin, N. y Lincoln, Y. (Coords.) (2012). El campo de la investigación cualitativa Vol.1. Barcelona: Gedisa.
- Flick, U. (2012). Introducción a la investigación cualitativa. Madrid: Morata
- Winnicott, D. (2000). Realidad y juego. Barcelona: Gedisa





MESA TEMÁTICA: NUEVAS TECNOLOGÍAS DEL ESPECTÁCULO/ INDUSTRIAS CULTURALES

Moderadora

D^a Adriana Moscoso Directora
General de Industrias Culturales y
Cooperación, Ministerio de Cultura y
Deporte.

COMUNICACIONES:

- Ballet audience disposition and media preference. Bori NA y Yeorang NA.

- Conclusiones sobre la inclusión de tecnología digital en teatro inmersivo. Pablo FERNÁNDEZ.

- La "tokenización" del principal activo digital de las Artes Escénicas y su implicación en la investigación. Enrique P. VELASCO.

Temáticas

- Los espacios virtuales.
- Recursos digitales en función del espectáculo (multimedia, videomapping, drones etc...)
- Relaciones de las redes sociales con las Artes del Espectáculo.
- Plataformas de creación colectiva como herramienta de las Artes Escénicas.
- Comunicación Audiovisual al servicio del espectáculo, video-creación, producción audiovisual y medios interactivos.



BALLET AUDIENCE DISPOSITION AND MEDIA PREFERENCE

Autores: Bori NA y Yeorang NA.

Introduction

Ballet audience with different motives and dance education experience showed diverse preferences towards media.

Objective

In the sea of information, one should be clear with when, where, who perform what - if he or she wants to see the performance. Collecting information is quite important as it is the very first experience of the performance. People who show consistent interest in performing arts, or audiences of performance televised or broadcasted had high chance of going to the theater (Wen, Cheng, 2013). Performing arts institutions share information in means which connect with potential spectators.

Arts institutions use social networks vigorously (Hausmann, 2012). Same information can be delivered in many ways by different media. Some studies claim that media preference is varied by personal disposition:

that media preference is made different by personality (Hall, 2005) or by personal background (van Rees, van Eijck, 2003).

The audience is a critical subject in theatre and performing arts, but the route for collecting information by the audience has not received the interest that it deserves. If media preference is uncovered, arts market will be able to classify audience in details and allow art companies to know which media to utilize by contents, eventually sustaining and expanding its audience.

The study would like to investigate the disposition and media preference of ballet audience. Knowledge on audience and their media usage will let art companies set appropriate marketing strategies to maintain and enlarge future audience.

- Research Question and Hypotheses

How is preferred media different by disposition of individual spectators? Audience may have



Fotografía Fundación de la Danza Alicia Alonso

various motivation for attending, such as by psychologic(Swanson et al, 2008) and demographic(Hager, Winkler, 2012) traits. In such means, motivation can be understood as personal disposition, which is built by education. It is widely known that arts education form propensity for taste and attitude(Bourdieu, 1985). This disposition of audience may influence the usage of media when they collect information on arts events. The first contact would have come by chance, but additional contact is likely to have been intentional. Considering the order of contact, the study would like to compare the media preference. Thus, hypotheses could be presented as following:

Ha. Ballet audience with different motivations for attending and dance education experience would prefer different media at the first contact.

Hb. Ballet audience with different motivations for attending and dance education experience would prefer different media at the additional contact.

Methodology and Methods

The study used data from audience survey of two ballet performances by Korean National Ballet, after performing hypothesis test using logistic regression. The surveys were conducted online in April and August, and was appended for analysis.

Web pages, social networks, word of mouth from friends and families are used as dependent variables. These three represent over 90% of respondents. Contact order is respected. Motivation for attending and dance education experience is used as independent variable. Six motives for attending the performance is analyzed in dummy. The motives are: Korean National

Ballet enthusiast, interest in ballet, fan of dancers, recommendation, price of ticket, dance education. In survey, specialists in dance, amateur dancers and people who took dance class as a hobby are regarded as the ones with dance education experience.

Analysis of Results

- Important hypothesis result

It describes audiences with different disposition use different media in the first contact with information. Logistic regression result illustrates that under the control of gender, age and type of performance, it is likely to increase the odds of making first contact with social network when one is a fan of dancers(2.502**) and has dance education experience(1.818**). On the other hand, people who don't have dance education experience(0.568**) and not interested in recommendation(0.268**) used web page, while ones who listen to friends or families(8.838***) had first contact with information through recommendation.

However, additional contact with information do not have the same results with the former analysis, as model lost gender influence and different motives were relevant with the media. Inclination of using media show no consistency, raising rational question of "choose media by the information". Those with interest in ballet(1.937*) and fan of dancers(2.878***) had high odds of using social network to collect additional information. Web page is used when people are indifferent in dancers(0.521*) or with no dance education experience(0.629*). The odds is high for recommended audience to earn extra information from acquaintance(5.134**).

- Discussion

People with different motives and dance education experience used different media to get information. It is interesting that social media is not occupied by young people. It seems like people use social networks if they want to learn more about individual dancers, which seems appropriate. Social network contents preference from the survey used in the study reveals that people want to see the contents of dancers the most(18.4%). Those who have dance education experience show consistent preference in social network, which would be explained by their tendency to use social network to share knowledge of dance education or grant easier access to dance performances.

The study implications recommend arts institutions to provide various interesting contents by media features. As prosumers, dance audience chose precision and reciprocal action as key service factor of social network(Park and Cho, 2016). If the key service factor meant the instant share of flawless and desired information, daily practice of dancers and constant feedback would be a friendly step towards audience. Web page users may get more information when they connect to buy tickets. They showed non-preference more clearly than preference, therefore organizing balanced information on dance performance would serve them better. Value creation would take place when all media used together(A. Padilla-Meléndez, A.R. del Águila-Obra, 2013). Though it is not clear whether audience who rely on word of mouth utilize other media, they show quite different characteristics from other media users. Word of mouth from friends or families play important role in inviting arts audience(Geissler et al, 2006). Uncertainty is high in service goods like performance arts, as these are intangible, instant and should be experienced to decide. That is

when people turn to information(Stiglitz, 2000). Latent audience trust in esthetic experience of friends and families and earn information(Hausmann, 2012). Thus, arts institutions should improve loyalty and produce satisfactory performances for audience.

Conclusion

Audience study is very important as it reveals characteristics of the audience. The study would like to fill in the gap by looking at the media used for information and its preferences by survey. The study has a point in considering contact order, which is uneasy to find unless questioned by survey. The study is distinguished from others in segmenting audience by media preference.

The study has limits because data used is lack in variables about the behaviors of audiences regarding numbers of attending many genres of performances. We expect new implications on behaviors of audiences and dance education with more observations and detailed variables in future works.

Bibliographic References

- Bourdieu, Pierre. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press
- Geissler, GL. Rucks, CT. Edison, SW. (2006). Understanding the role of service convenience in art museum marketing: an exploratory study. *Journal of Hospitality Marketing & Management*. 14(4). 69-87
- Hager, Mark A. Winkler, MK. (2012). Motivational and demographic factors for performing arts attendance across place and form. *Nonprofit and Voluntary Sector*

Quarterly. 41(3). 474 –496

Hall, Alice. (2005). Audience Personality and the Selection of Media and Media Genres. *Media Psychology*. 7(4). 377-398

Hausmann. (2012). Creating ‘buzz’ : opportunities and limitations of social media for arts institutions and their viral marketing. *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing*. 17. 173–182

Padilla-Meléndez, A. Del Águila-Obra, A.R. (2013). Web and social media usage by museums: online value creation, *International Journal of Information Management*. 33. 892–898

Park, Sun-Woo Cho, Chul-Ho. (2016). An Effect of SNS Performance and Arts Information Service Quality on Initial Trust and Prosumer Activity: Focusing on Dance Performance. *Journal of Korean Service Quality Management*. The Korean Society for Quality Management. 44(1). 199-214.

Stiglitz, G. (2000). The contributions of the economics of information to twentieth century economics. *Quarterly Journal of Economics*. 115(2). 1441–1478.

Swanson, Scott R. Davis, J. Charlene. Zhao, Yushan. (2008). Art for art’s sake? An examination of motives for arts performance attendance, *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*. 37(2). 300-323

Van Rees, Kees. Van Eijck, Koen. (2003). Media repertoires of selective audiences: the impact of status, gender, and age on media use. *Poetics*. 31. 465-490

Wen, Wei-jen. Cheng, Tsung-chi. (2013). Performing arts attendance in Taiwan: who and how often?. *Journal of Cultural Economics*. 37. 309–325



CONCLUSIONES SOBRE LA INCLUSIÓN DE TECNOLOGÍA DIGITAL EN TEATRO INMERSIVO.

Autor: Pablo FERNÁNDEZ.

Resumen

Esta comunicación describirá el proceso de creación de la pieza Comunidad3s, generada dentro de la iniciativa Nuevas Direcciones del Centro Dramático Nacional. La convocatoria del proyecto proponía un espacio y un tiempo de investigación para que tres directores trabajaran conjuntamente y produjeran una pieza que pudiera mostrarse al público al final del proceso. Las tres directoras elegidas, Pilar G. Almansa, David Martínez y Rakel Camacho, trabajaron durante un año preparando la investigación que tendría lugar durante el mes de mayo de 2019 en la sala Francisco Nieva del Teatro Valle Inclán. El proyecto que plantearon era una obra de teatro inmersivo que se acercaba a las nuevas tecnologías y redes sociales desde el concepto de “comunidad”, una aproximación que no solo era temática sino también técnica: se generó una red social propia para que el público pudiera elaborar una comunidad tanto presencial como virtualmente. Cada espectador se introducía en la pieza a través de su teléfono móvil, proponiendo una experiencia participativa en la que el público se situaba en el centro del espectáculo.

Al tratarse de una investigación, las semanas dedicadas a la creación escénica se configuraron como verdaderos experimentos: cada directora disponía de una semana para explorar y generar una experiencia que sería



expuesta a un público al término de su tiempo, con cuya respuesta el experimento se vería modificado. Una vez finalizadas las tres semanas de ensayo y error, se mostró durante una semana a un público real, de cuya muestra también se extrajeron diversas conclusiones. El objetivo de esta ponencia es exponer parte de ellas, así como las principales problemáticas que surgieron al introducir un smartphone en escena. En última instancia, se espera que esta comunicación pueda inspirar otros proyectos de esta índole y expandir el conocimiento sobre la escena, las experiencias inmersivas y el teatro digital.

Para explicar el proceso, se expondrán las distintas fases del proceso de creación, desde la convocatoria a las conclusiones obtenidas durante la exhibición al público formal. Todo lo que se mencionará habrá sido obtenido de entrevistas con las directoras o será fruto de la observación de todos los ensayos, pues académicamente la experiencia y los hallazgos a los que se llegó.

Trabajé en el proyecto Comunidad3s como metodólogo, acompañando el proceso a un nivel teórico, pero también recogiendo todo lo ocurrido en el proceso con el objetivo de difundir.

Entre los resultados obtenidos podemos destacar toda una serie de observaciones que permitirán avanzar la reflexión sobre las tecnologías interactivas en escena y las propuestas de cara al trabajo

con las instituciones en futuros proyectos de creación de esta índole. Podemos destacar entre las conclusiones la importancia de partir de un espacio concreto y definido a la hora de escribir para teatro inmersivo, la centralidad del manejo de la atención entre escena y teléfonos móviles, la necesidad de una dramaturgia hipertextual para este tipo de experiencias, la importancia de disponer del desarrollador de la tecnología durante los ensayos y los espectáculos y de articular relaciones institucionales más fluidas y menos jerárquicas durante laboratorios de creación de este tipo.



LA “TOKENIZACIÓN” DEL PRINCIPAL ACTIVO DIGITAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y SU IMPLICACIÓN EN LA INVESTIGACIÓN.

Autor: Enrique Perez Velasco

INTRODUCCIÓN

La adaptación de la obra escénica al soporte audiovisual —como por ejemplo en formato cinematográfico— ha sido la forma en la que los espectáculos han podido expandir sus fronteras más allá de los escenarios desde inicios de siglo XX. (Wikström, 2013)

Las artes escénicas representan uno de los motores principales de la industria cultural y de las industrias creativas. (Ibid.) Los beneficios intrínsecos de estas industrias radican en el bienestar y la mejora en la calidad de vida de los ciudadanos, ya que no sólo son una fuente de ocio y entretenimiento, si no que albergan una serie de valores como la identidad, la tradición... tan imprescindibles como coadyuvantes para la sociedad. (Rodríguez Cafrán, 2017)

Una sociedad que se encuentra en constante evolución y que ha sido transformada para siempre por las nuevas tecnologías y la aparición de internet. La información nunca había sido tan accesible como lo es ahora, se han creado una serie de redes que facilitan el acceso a los contenidos —y por supuesto se incluye a los procedentes de la cultura y

el arte— creando así, un modelo nuevo de comunicación que ha cambiado la forma en la que vivimos. (Vogel, 2004)

Esa nueva forma de recibir la información conlleva un aumento del contenido digital en todas las áreas—y el aumento en la producción de material audiovisual procedente de las artes escénicas ha sido inevitable—. (Villanueva-Benito & Lacasa-Mas, 2017) Esta adaptación audiovisual ha traído consigo varios beneficios que han amparado a las artes escénicas en cuanto a la preservación y a la distribución y comercialización. Una situación que, aunque favorable, ha traído consigo una serie de dificultades para los artistas de las artes escénicas. (Celaya, 2014)

Con todo esto se puede decir que los profesionales del sector son los principales encargados de crear los productos y contenidos audiovisuales de la industria cultural — actores, directores, coreógrafos, bailarines, intérpretes... Los cuales a menudo se enfrenta a numerosos problemas a la hora de reconocer su autoría, recibir una compensación económica justa, y mantener una reputación sólida por la labor creativa realizada, pero que a través de las nuevas

tecnologías pueden encontrar solución. (Harper, 2017)

MOTIVACIÓN

Para alcanzar el éxito, el requisito indispensable es tener un buen producto (Rodríguez Cafrán, 2017)—en el caso concreto de las artes escénicas sería crear un buen espectáculo, deseable de ser consumido.

Aunque esta misiva parece lógica, desde hace casi cuatro décadas el paradigma del comercio ha cambiado, ya en la década de los 80 Bill Gates vislumbraba:

"Si no está en Internet, no existe"

Desde aquella frase hasta nuestros días se ha ido gestando la importancia que ha alcanzado internet hoy en día, donde las nuevas generaciones han modificado las formas de consumo, y el producto digital, el comercio electrónico (e-commerce) y las redes sociales se han convertido en los protagonistas. (Arenzana, 2015)

La aparición de las redes sociales ha cambiado la forma en la que los espectadores y públicos consumen las artes escénicas. Ahora, los espectadores han adquirido una presencia activa incluso antes de ver el espectáculo, tienen acceso a los actores, bailarines, intérpretes... buscan conocer, relacionarse e informarse... en definitiva las redes sociales han permitido crear una comunidad con interés por las artes escénicas que facilita las labores de fidelización del público. (Ibid.)

La red es la mejor manera de promoción tanto para pequeñas como grandes compañías, incluso para creadores en solitario. Los artistas de esta manera, se han convertido en los encargados de llenar internet y sus redes sociales de contenido audiovisual.

(Arenzana, 2015) Pero, ¿Quién lo protege?

Blockchain promete ser la solución. Desde hace unos años esta tecnología ha generado un nuevo paradigma en el que se puede comprender como debido a sus características tiene la capacidad de resolver muchos de los problemas que encuentran los artistas del sector. (Rodríguez Cafrán, 2017)

Ante estos conflictos, la tecnología blockchain ofrece una serie de beneficios que parten de su naturaleza pública, descentralizada y transparente para liberar en gran medida a los artistas de sus responsabilidades en la gestión del material audiovisual. (Rodríguez Cafrán, 2017)

Esta tecnología ayudaría a los creadores a certificar su propio contenido digital sin la intermediación de terceros a la vez que evitan el uso fraudulento de su obra. (Takahashi, 2018), y además permitiría establecer cláusulas de ejecución automática previamente acordadas, que podrían derivar en una gran mejora en la monetización de la obra y facilitar la imposición que internet y su modelo de consumo a través de redes sociales han fomentado en nuestra sociedad. (Ibid.)

Con esta nueva tecnología de confianza, se podrían crear nuevos sistemas de distribución y difusión con los que se generarán nuevos valores que propiciarán la evolución y el desarrollo de la creación escénica.

BREVE INTRODUCCIÓN A BLOCKCHAIN

El blockchain, o en español cadena de bloques, es una tecnología que consiguió salir a la luz en noviembre del año 2008 y firmado bajo el sobrenombre de Satoshi Nakamoto —una persona o un grupo de personas; la identidad de Satoshi quizá sea uno de los secretos más relevantes y mejor guardados de la actualidad—. Pero esta tecnología no

BLOCKCHAIN

es el resultado de una breve investigación, sino que ha sido posible gracias al trabajo e investigación de más de 40 años. (Nakamoto, 2008)

Tras más de 12 años desde la aparición del primer whitepaper de blockchain podemos considerar a esta tecnología todavía joven, pero no debemos subestimarla, puesto que está cambiando el modelo de nuestra sociedad, de nuestras políticas y de nuestras economías.

Aunque todo empezó en el famoso campo de las criptomonedas, ha ido convirtiéndose en un campo de aplicación totalmente multidisciplinar que está teniendo gran éxito a nivel global, gracias a la gran cantidad de aplicaciones y soluciones que proporciona en infinidad de especialidades. (Tapscott et al., 2017)

QUÉ ES BLOCKCHAIN

Blockchain no es más que una relativamente nueva tecnología cuya finalidad es generar y registrar transacciones a través de internet. No debemos confundirlo con una página web o aplicación, ni tan siquiera con una empresa. Este nuevo protocolo puede ser utilizado para desarrollar muchas de las utilidades que nos proporciona internet. (Mougayar, 2017)

Su funcionamiento parte de un precepto simple pero que puede resultar complejo su entendimiento si se ahonda en los detalles más profundos, aunque la idea básica es sencilla:

Según Pastorino (2018) una transferencia en la que se genera un bloque que almacena:

- Un conjunto de registros o transacciones (que pueden ser los datos de una criptomoneda, o contener cualquier tipo de contenido digital en bytes como imágenes, vídeo, audio...).

- Información referente al bloque (como su posición en la cadena).

- Una vinculación con el bloque anterior y posterior a través del llamado hash (un código único que sería como la huella digital del bloque).

Consecuentemente, cada bloque adquiere una posición concreta e inamovible en la cadena de bloques, debido a que cada bloque contiene la información del hash del bloque anterior y posterior. La cadena completa se guarda en todos y cada uno de los nodos de la red, y se almacena una copia exacta de la cadena en todos los participantes. (Tapscott et al., 2017) (Antonopoulos, 2019)

Este tipo de transferencias digitales, tienen la característica de que sólo el destinatario puede recibirla pero que a la vez todo el mundo puede dar validez a la transferencia, se producen gracias a blockchain, (Antonopoulos, 2019) y a dado lugar a que:

“En el pasado, las grandes instituciones financieras podían utilizar los fondos de sus clientes como lo consideraban conveniente, sin que nadie lo supiera, y no siempre en la forma más efectiva u honesta, siendo la crisis financiera de 2008 el epítome de este mismo problema.”(Díez García & Preukschat, 2017)

Esta nueva tecnología esta revolucionando muchas industrias y sectores tomando una infinidad de direcciones diferentes. Al ser una tecnología tan reciente, no podemos saber con exactitud la dimensión de su alcance. Aunque en su mayoría se asocia al sector económico-financiero por su aplicación más conocida —el bitcoin— hay muchas industrias y sectores que ya se están aprovechando de los beneficios que otorga el blockchain. (Gates, 2017)

El atractivo principal que pueden encontrar las artes escénicas y las industrias creativas

del espectáculo en generar contenido en blockchain, es la gran cantidad de datos que puede almacenar un bloque. (Rodríguez Cafrán, 2017) Por ejemplo, se puede generar un bloque —o lo que es lo mismo, una transacción o registro— de un espectáculo de teatro musical en el que intervienen una serie de profesionales que van desde los autores, cantantes, productores, hasta los técnicos especializados, etc. Y aparecer todos ellos en el conjunto de registros del bloque y favorecerse de todos los beneficios que blockchain aporta.

INMUTABILIDAD

La inmutabilidad es uno de los beneficios inherentes de blockchain ya que gracias a su diseño permite crear registros inalterables. Esta característica se convierte en los cimientos sobre los que blockchain sustenta su capacidad de proporcionar plena confianza, que ha colocado a esta tecnología como eje principal de una revolución en la que ya se está vislumbrando una transformación en el internet que conocemos y en nuestra sociedad. (Pastorino, 2018)

La naturaleza inmutable de blockchain viene dada por el paradigma de la tecnología distribuida y las funcionalidades de seguridad que implementa. Cada nodo de la red almacena una copia exacta de la cadena de bloques, y la validez de dicha cadena viene dada por el consenso de los nodos, si alguno de los nodos presenta alguna cadena con un bloque diferente al resto de copias que tienen los demás nodos, esa copia es descartada automáticamente, y se actualiza por la copia consensuada de los demás nodos.

Al ser un registro consensuado, donde todos los nodos abarcan la misma información, resulta casi imposible alterar la misma, lo que garantiza su integridad. Si un atacante quisiera modificarla información en la cadena

de bloques, debería modificar la cadena completa en al menos el 51% de los nodos, lo que se convierte en algo criptográficamente imposible. (Antonopoulos, 2019)

En definitiva, toda información registrada en uno de los bloques de la cadena es inmutable y perpetua. (Ibid.)

«La tecnología de blockchain nos permite almacenar información que jamás se podrá perder, modificar o eliminar» (Pastorino, 2018)

CRIPTOGRAFÍA

Todo comenzó en la primera mitad del siglo XX, donde varias acciones militares asentaron las primeras técnicas de criptografía. Estas acciones fueron en su origen creadas bajo el control de los gobiernos, y sería a partir de estos avances que surgiera años más tarde la conocida criptografía de clave pública, que se establece como el principal precedente para el desarrollo de blockchain. (Turing, 2017)

La base de la inmutabilidad de esta tecnología se centra en el uso de algoritmos criptográficos que garantizan a la vez que verifican, la integridad de los datos que aguarda en la cadena de bloques. (Díez García & Preukschat, 2017)

Estos algoritmos matemáticos y criptográficos tienen como única finalidad la creación de una huella digital para el contenido, y nunca se ocultará a través de ellos la información que contiene. Lo que lleva consigo que, si se aplican sobre un conjunto de datos análogos, se obtendrá siempre el mismo resultado, pero si se percibe el más mínimo de los cambios, se modificaría por completo la huella. (Ibid.)

La integridad de los datos insertados en blockchain se obtiene principalmente mediante dos estrategias criptográficas: los algoritmos de hash y las firmas digitales:

- Los algoritmos de hash proporcionan

la huella digital al conjunto de datos con el único objetivo de verificar que los datos no han sido alterados. Llevan consigo, además, la información del bloque anterior y posterior y así garantizar también su posición en la cadena. (Antonopoulos, 2019)

Las firmas digitales cifran el hash o huella digital originada, para que cualquiera pueda verificar la identidad del usuario y éste deba responsabilizarse de la veracidad de la transacción. (Ibid.)

Estas estrategias de criptografía son aplicadas por blockchain en diferentes puntos de la cadena de bloques para garantizar que la información no pueda ser modificada sin ser detectado. (Díez García & Preukschat, 2017) (Tapscott et al., 2017)

Los encargados de resolver las ecuaciones matemáticas necesarias para el encriptado se les denomina ‘minas’ y por cada transacción que resuelvan y, por tanto verifican y responsabilizan, se les recompensa a través de la criptomoneda. (Antonopoulos, 2019) Durante este procedimiento, se difunde la transacción confirmada a todos los ordenadores de la red conectados, para que se guarde también una copia de ello. Esta difusión se realizará, si la transacción cuenta al menos con seis confirmaciones de las minas. (Ibid.) Se genera así una red de confianza que fundamenta la inmutabilidad de la cadena de bloques.

TRANSACCIONES TRANSPARENTES

Otra de las características que tiene blockchain es la disponibilidad permanente de consulta a través de internet. Para poder acceder a la red de bloques, es necesario utilizar un terminal denominado ‘wallet’ o ‘cartera digital’. Estos terminales de las transacciones no están unidos a ninguna identidad publicada, sino que están representadas por una secuencia de caracteres aleatorios (clave que es

pública) y protegida por otra de secuencia (clave privada) que es generado a su vez por un algoritmo criptográfico. (Antonopoulos, 2019)

Es aquí, donde radica la transparencia de blockchain, ya que se pueden consultar en cualquier momento y en cualquier lugar el registro de cualquier transacción de clave pública a través de una conexión a internet. (Ibid.)

Este nivel de transparencia otorga una responsabilidad nunca vista hasta el momento en ningún sistema financiero, y provoca la eliminación de cualquier posibilidad de fraude. (Alonso Lecuit, 2019)

Como hemos visto en el apartado anterior, los nodos o ‘mineros’ se encargan de crear los bloques que forman la cadena añadiendo a cada uno de ellos un hash y, como estamos viendo ahora, se encargan también de hacerlas públicas.

Con estos dos factores, se puede afirmar que blockchain nos permite llevar una contabilidad pública de manera totalmente transparente de todas las transacciones que se realizan la red, sin posibilidad de fraude, ni de pérdida de datos y totalmente trazable y rastreadable. (Alonso Lecuit, 2019)

CONTRATOS INTELIGENTES

El término ‘contrato inteligente’ describe la opción de crear leyes contractuales a través del diseño de protocolos digitales derivados de contratos tradicionales —estos pueden ser de diferentes naturalezas, como por ejemplo de contratación laboral, o de repartición de beneficios—. (Valencia Ramírez, 2019) En definitiva, los Smart Contract o contratos inteligentes son un programa informático que facilita, garantiza, y ejecuta los acuerdos registrados entre dos partes. (Ibid.) Este término fue creado por Nick Szabo, un

científico de nacionalidad estadounidense en el año 1994. (Gates, 2017)

Una de las peculiaridades que alberga blockchain es su capacidad para registrar en él y ejecutar este tipo contratos inteligentes. (Valencia Ramírez, 2019) Aunque en un principio los contratos estaban vinculados a las páginas web y aplicaciones de internet, la gran novedad que acarrea su incorporación a blockchain es que ahora son formulados en el lenguaje de encriptación que lleva intrínseco blockchain, y por tanto, pasan a forma parte de la cadena de bloques inmutable. (Naughtner, 2018)

Estos contratos requieren de plataformas digitales y de un lenguaje informático especial que permite que tengan la característica de ejecutarse de forma automática con las condiciones estipuladas, y debido a que a su vez esta verificado por la cadena de bloques no se requiere de ningún tercero que verifique o de autenticidad al contrato ni a su ejecución. (Jaimovich, 2018)

ATRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Blockchain a través de diferentes aplicaciones no financieras, permite a los usuarios almacenar de forma anónima y segura un resumen criptográfico de un archivo vinculado a la hora en que el usuario envió el archivo. (Valencia Ramírez, 2019)

Esto que puede parecer en cierta medida una obviedad, es el primer servicio que a través de internet permite a un usuario demostrar públicamente que posee un archivo determinado, sin la necesidad de revelar el contenido o su propia identidad y además de una manera completamente verificada. (Alonso Lecuit, 2019)

Gracias a las peculiaridades de esta tecnología de la confianza, un contrato inteligente es capaz de actuar como una

interfaz de blockchain que a partir de unas reglas determinadas permiten la gestión y el almacenamiento de atributos de identidad. (Valencia Ramírez, 2019) Para ello se vale de la relación entre la certificación digital y las reglas establecidas en dicho contrato. (Ibid.)

Desde hace unos años se ha emprendido una lucha contra el plagio a través de una serie de proyectos basados en la tecnología de la confianza.

El almacenamiento de datos descentralizado junto a la aplicación de esta tecnología permite que se garantice con seguridad la aplicación de los algoritmos de encriptación y por tanto su imperturbabilidad. (Banafa, 2019)

Gracias a estas peculiaridades de blockchain se ha permitido la creación de una base de datos distribuida que permite poner solución a los problemas que existen a la hora de distribuir con seguridad cualquier contenido original en un formato digital — vídeos, música, imágenes...— ya que esta tecnología permite registrar e identificar el seguimiento online de los trabajos creativos además de certificar la autoría. (Elder, 2018)

En nuestra era digital prácticamente cualquier persona tiene acceso a internet, lo que permitiría que cuando se produzca una posible infracción estos usuarios puedan enviar una alerta a través de sus dispositivos mediante el uso de fotografías, vídeos, o sonidos. Este contenido digital enviado se registraría en blockchain, se almacenaría y transferiría directamente al titular de derecho. En el caso de que se produjera infracción, el titular tendría la oportunidad de tomar medidas contra el consumidor fraudulento. (Ibid.)

Esta forma de aplicar la tecnología blockchain da lugar a nuevas vías de protección contra el plagio.

DISTRIBUCIÓN Y MONETIZACIÓN

Los contenidos digitales viven en estos momentos su mayor apogeo y el causante principal es internet. El internet de la información que consumimos origina a diario más de 4.600 millones de contenidos entre vídeos, artículos, correos electrónicos, post en redes sociales, etc. (Arenzana, 2015) Este auge en la creación de contenido digital trae consigo una revolución en la forma de distribución que ha beneficiado en gran medida a los consumidores, pero que ha dejado en desventaja y en la retaguardia a los creadores que encuentran grandes problemas a la hora de monetizar su trabajo. (Calatayud & Blasco, 2015)

De nuevo, gracias a la labor que hacen conjuntamente las características intrínsecas de blockchain y su capacidad de albergar contratos inteligentes, permite redefinir un nuevo entorno para las industrias de los contenidos digitales a la hora de cambiar la situación de desventaja que sufren los creadores de contenido digital. (McConaghy et al., 2017)

Los contenidos digitales pueden ser protegidos y probar su creación original a pesar de la posibilidad de replica y/o transformación de los mismos. Esto se hace posible mediante un registro universal de los contenidos a través de blockchain que permitiría la obtención de licencias para la distribución, así como el rastreo de su uso. (Takahashi, 2018)

El nuevo modelo originado por el 'internet de las cosas' da lugar a la desintermediación de la distribución de los contenidos digitales, creando un entorno seguro y transparente de consumo, distribución y monetización. (McConaghy et al., 2017)

Este entorno seguro y transparente, además es público, lo que le convierte en abierto

y participativo, favorece la creación de cláusulas nuevas de compensación para los creadores en función de la reputación o impacto de los contenidos. (Ibid.)

Los beneficios que se obtienen de la creación de un sistema que establezca precios dinámicos son algo inaudito hasta el momento. En primer lugar, conseguiría una tasación de los contenidos más eficaz. (Alonso Lecuit, 2019)

Observando las transacciones que genera el contenido digital, se puede obtener con exactitud la demanda que motiva y por consiguiente valorar con gran precisión el precio más adecuado para cada momento. Lo que viene a simplificar el valor que el autor pone a su obra sin la necesidad de terceros. (Ibid.)

Lo revelador de este sistema es que acerca los creadores al mercado, permitiéndoles prescindir de los gestores y de las cláusulas restrictivas de las entidades de gestión y plataformas de distribución, permitiendo a los propios autores ofertar reducciones en los precios de sus obras en los momentos más competitivos.

SISTEMA DE REPUTACIÓN

Para poder entender el concepto de reputación primeramente debemos acudir a la definición de la RAE que la describe como una "opinión o consideración que se tiene hacia alguien o algo, y el prestigio o estima que son tenidos por alguien o por algo".

Esta definición se corresponde en su totalidad con la opinión del investigador social Óscar del Santo que definen la reputación digital como "la calidad general o carácter particular visto y/o juzgado por un conjunto de personas derivadas de la red social subyacente y que es visible a nivel mundial por todos los miembros de dicha red". (Del Santo, 2014)

La reputación esta íntimamente ligada a la confiabilidad, y puede hacer referencia a un grupo, a un individuo o a algo en concreto. (Leiva-Aguilera, 2012)

El medio online ha constituido un cambio en los sistemas de reputación que se prevé perpetuo. Internetha permitido que cualquier usuario de la red pueda opinar libremente y sin censura sobre cualquier obra, persona, hecho, etc. influyendo de forma significativa en la percepción y reputación del que recae, incluso aunque esta opinión no provenga directamente de un usuario implicado o conecedor. (Del Santo, 2014)

Estos sistemas de reputación de 'experiencia directa' fueron validos en la era analógica, pero han quedado obsoletos en la era digital en la que vivimos. (Rahimi & El Bakkali, 2017)

Blockchain sin duda, presenta una alternativa a estos modelos de reputación gracias a su naturaleza inmutable y transparente, en la que ofrece mayor seguridad para luchar contra la corrupción en internet. (Ibid.)

«Blockchain podría convertirse en un auténtico sistema de reputación individual y/o corporativa con un alto nivel de credibilidad dada su capacidad para registrar la propia historia personal o de cualquier organización y erigirse en consecuencia como un instrumento eficaz para proporcionar mayor seguridad y transparencia combatiendo la corrupción estructural.» (Sunyer, 2018)

PLATAFORMAS DE GESTIÓN DEL CONTENIDO DIGITAL BASADAS EN BLOCKCHAIN

En este capítulo veremos como blockchain y su gran potencial están ayudando a mejorar la gestión de otros sectores. En la actualidad, disponemos ya de plataformas que brindan servicios para el reconocimiento de

autoría de forma totalmente segura para los autores, plataformas que ayudan a la gestión de la distribución y monetización a través de la asignación de una identidad criptográfica y sin la necesidad de ningún tercero, librándoles de los pagos de gestores u obligaciones por parte de las entidades de gestión.

Aunque estas plataformas no están ni enfocadas, ni diseñadas explícitamente para el sector cultural de las artes escénicas, a lo largo de este capítulo nos dispondremos a presentar una recopilación de proyectos construidos en blockchain cuyas características y prestaciones servirían para mitigar los problemas de los profesionales de las artes escénicas en la gestión del contenido audiovisual.

PO.ET

Para poder entender esta aplicación debemos conocer como surgió. El predecesor directo de Po.et es una aplicación llamada Proof of Existence que vio la luz en 2013 de la mano de Manuel Aaroz y se convirtió en una de las primeras aplicaciones que no se dedicaba a las actividades financieras dentro de la cadena de bloques, y permitía a los usuarios guardar un registro de la hora y un resumen criptográfico de un archivo en el momento en que el usuario enviaba el archivo. Consolidándose por fin el primer servicio a través de internet y sin intermediarios que permitía demostrar de forma pública la posesión de un archivo. (Po.et Foundation, 2017)

Como indica en su whitepaper Po.et busca solventar tres problemas clave sobre los contenidos digitales en el Internet de hoy:

- Propiedad
- Utilización y licencias
- Trayectoria

Con la llegada de Po.et se amplían los límites de la aplicación del 2013, permitiendo añadir al usuario el archivo original, a parte del sellado de tiempo y hash que ya se utilizaban. Este cambio permite ahora que el archivo original y sus metadatos sean reconocible a través de blockchain y, por tanto, que se pueda verificar tanto la autenticidad del archivo original como la autenticidad de los metadatos asociados a la vez que queda conservado el contenido digital bajo condiciones que favorecen la salvaguarda. (Faria, 2019)

Diseñado especialmente para los medios escritos, la literatura y la prensa digital, permite generar un certificado de propiedad inmutable de obras digitales debido a su estructura capaz de grabar la propiedad y metadatos de los archivos de medios digitales. Asimismo, favorece el seguimiento y la otorgación de licencias de activos en la web, y permite descubrir nuevos recursos y su autenticidad. (Ibid.)

Internet trajo consigo los beneficios de eliminar las barreras para acceder a publicar y libero el acceso a la información. Gracias a Po.et se permite el acceso para descubrir más información, como quién posee la autoría, si existe licencia para la reutilización y la trayectoria editorial del contenido. (Pettit, 2018)

Hasta ahora, para poder registrar una obra en internet debía ser incluida en bibliotecas muy específicas según el contenido como Creative Commons o Getty Images, u otras organizaciones expedidoras de licencias. A partir, de este momento gracias a la tecnología blockchain se amplían los mercados ya existentes y se permite a los usuarios descubrir y verificar su propio contenido en internet. (Burchardi, 2018)

De esta manera, los artistas de las artes

escénicas y su problema a la hora de certificar la autoría y evitar el uso fraudulento de su obra que vimos en el capítulo 4.1, podrían encontrar la solución en la tecnología blockchain al igual que lo están haciendo sus análogos de las artes literarias.

BITMOVIO

El sector audiovisual no ha tardado en buscar la forma de beneficiarse de las ventajas de la tecnología blockchain. Uno de los pioneros ha sido el proyecto californiano BitMovio que salió al mercado en el año 2018 con Simon Zhu a la cabeza.

«Queremos transformar la manera en que los usuarios y creadores participan en el ecosistema de contenido de vídeo» (Simon Zhu, 2020)

El proyecto que está en estos momentos en sus inicios, su fundador destacó a la revista “observatorio blockchain” que se trata de una mezcla entre Patreon, Netflix y Twitch, pero habilitado con la tecnología de la confianza. (Maldonado, 2020)

Gracias a esta base tecnológica que lleva en sus raíces, permite a los creadores monetizar sus contenidos a la vez que sus usuarios ganan dinero por consumirlos. (Ibid.)

Los creadores adquieren una infraestructura que les da la posibilidad de explotar y distribuir su obra sin necesidad de terceros, permitiendo a sus fans compartir y transmitir el material a través de la red. BitMovio permite a los creadores de material monetizar su obra con total libertad, no sólo a través de las visualizaciones, si no que les permite recibir pagos directamente de la audiencia, la cual también recibe su compensación económica a través del visionado de publicidad. (BITMOVIO Co., 2019)

La puesta en marcha de contratos inteligentes que utiliza BitMovio genera

el perfecto funcionamiento del proyecto. La criptomoneda en que está basado su funcionamiento es el Ethereum, es decir, todas las transacciones realizadas son de carácter público y accesible, lo que representa un giro si se coge de referencia otras plataformas de visionado que tienen sus propias normas y políticas de monetización que cambian continuamente. (Maldonado, 2020)

Para los artistas de las artes escénicas el tener una plataforma donde colgar su material audiovisual y que les permita usar la tecnología de los contratos inteligentes supone un cambio nunca visto hasta el momento en la forma de distribución y monetización de las artes escénicas.

A partir de ello los artistas podrían establecer cláusulas que se ejecutarían automáticamente y que permitirían una repartición y distribución de los beneficios según acuerdos previos. Esto beneficiaría a los intérpretes que sufren problemas con las plataformas actuales las cuales únicamente dan beneficios al usuario que sube el vídeo.

Además, los problemas que encontraban los creadores y artistas del espectáculo a la hora de sacar beneficio de su obra, así como la libertad para elegir el precio que dan a la visualización o descarga, quedarían resueltos a través de los contratos inteligentes que ofrece BitMovio.

Un proyecto como es BitMovio modifica la experiencia de los usuarios — creadores y espectadores— en el modo en el que se concibe en la actualidad las plataformas de vídeo. Debido a la sustentación de la plataforma a través de una tecnología de carácter público y descentralizado permite a los creadores saber quien ve sus obras y conocer con más facilidad cuales son los gustos de sus espectadores. (Maldonado,

2020)

BitMovio ha desarrollado la autenticación de la identidad de los espectadores, y de este modo a mejorar la reputación de los creadores y sus obras. (Ibid.)

KOLOKIUM

Kolokium es una empresa española que como indica en su página web se dedican a la aplicación de la gestión de la identidad digital gracias a la tecnología blockchain. El concepto de ‘identidad digital’ se refiere a un término que es utilizado de manera universal, es decir, que se puede otorgar a personas, pero también a procesos u objetos. (Sotomayor, 2018)

Crear un encuadre de trabajo basado en línea en la tecnología de la confianza y que capacite tanto a personas como cosas y procesos de una identidad digital, permite crear nuevas formas de relación basadas en la confianza. (Universo Fintech, s. f.)

«Blockchain permite gestionar de manera segura la identidad de todos los componentes que participan, ya sean personas que interactúan, cosas que generan y consumen datos o procesos» (Sotomayor, 2018)

Con este tipo de aplicación de la tecnología de la confianza se podría poner fin a muchos de los problemas que afectan a los profesionales de las artes escénicas en cuanto a la reputación y valoración de sus obras. De esta manera, se puede ofrecer mayor seguridad para luchar contra la falsa información, la competencia desleal y la corrupción en internet.

Por otro lado, permitiría a los artistas conocer la identidad de aquellos que más apoyan su trabajo y de sus seguidores. Lo que llevaría a poder ofrecer un método de reconocimiento con estos fieles usuarios y facilitar así que estos continúen con su apoyo.

Todo esto se podría realizar también de

forma automática gracias a los contratos inteligentes que permitirían por ejemplo a un creador establecer una cláusula en la que las primeras 100 personas que compartan el enlace de su obra recibiesen una recompensa automática. Utilizando una URL que admitiera el seguimiento, se permitiría recompensar automáticamente a las personas que cumplan el requisito.

CONCLUSIONES

Con este estudio se ha tratado de identificar y dar solución a los problemas que están sufriendo los artistas de las artes escénicas con el avance tecnológico, en cuanto a la gestión y distribución del material digital originado a raíz de sus obras.

Gracias a la era digital en al que vivimos y al internet que conocemos, los artistas de las artes del espectáculo pueden realizar por sí mismos únicamente algunas de las tareas que conllevan la gestión del material digital de su obra.

Por ello se han visto obligados a recurrir a gestores, productores y un sinfín de terceros e intermediarios para salvaguardar la gestión, producción y/o comercialización de su obra. Una situación que aparenta ser utópica, pero que se aleja totalmente de las necesidades de los artistas del siglo XXI.

Varios estudios concuerdan que el trabajo de muchos creadores en el campo de las artes escénicas se ve afectado por una problemática en los temas de:

- Reconocimiento de la autoría
- Distribución y monetización de la obra
- Mantenimiento de la reputación

Atendiendo a estos conflictos y tras el estudio de las nuevas opciones que la tecnología blockchain ofrece a través de su naturaleza

pública, descentralizada y distribuida hemos indagado en los proyectos que proponen mejoras o nuevas propuestas y soluciones.

Como hemos visto, en los últimos años se han ampliado los límites de aplicación a los cuales ahora se permite añadir a la cadena de bloques el archivo original, a parte del sellado de tiempo y el hash, lo que pone solución a las dificultades que encuentran los artistas de las artes escénicas a la hora de registrar la autoría de sus obras, por lo que podemos afirmar que a través de blockchain se puede almacenar de manera segura y fiable un registro de autoría del contenido digital de las artes escénicas a la vez que se promueve la conservación y la salvaguarda del patrimonio inmaterial inherente a las artes del espectáculo.

Todo ello a su vez se puede llevar a cabo sin la necesidad de registrar el contenido en bibliotecas y organizaciones expendedoras de licencias digitales —como Creative Commons o Getty Images por ejemplo— o en el propio Registro de la Propiedad Intelectual del Ministerio de Cultura y Deporte de España. Consecuentemente podemos decir que la tecnología de la confianza permite a los usuarios tanto registrar como verificar su propio contenido digital sin la intermediación de terceros a la vez que evitan el uso fraudulento de su obra.

Por otra parte, la capacidad de blockchain de albergar contratos inteligentes abre un mundo de posibilidades hasta ahora inexploradas para los artistas de las artes escénicas en cuanto a la monetización y rentabilización de su obra o interpretación a través del material digital.

Con el establecimiento de cláusulas de ejecución automática en los contratos inteligentes previamente consensuadas y acordadas, se repartirían y se distribuirían

los beneficios de explotación de la obra. Este avance en el rendimiento monetario supondría una solución y beneficio para los intérpretes que tanto necesitan de esta nueva utilidad.

Además, se produciría una liberación de los precios que permitiría a los creadores, artistas e intérpretes establecer el valor de la visualización o descarga de sus obras, facilitando así la obtención de beneficios a través del material digital de sus representaciones escénicas.

Internet y su modelo de consumo a través de redes sociales han impuesto en nuestra sociedad una nueva forma de promoción y difusión en la que la audiencia ha tomado participación y ha alcanzado más protagonismo que nunca.

Crear un sistema de reputación propulsado por contratos inteligentes permitiría compensar los esfuerzos de promoción de los espectadores que colaboren con la obra gracias a la tecnología blockchain y su capacidad para otorgar ‘identidad digital’. Asimismo, las tareas de promoción y divulgación de las obras se separan ligeramente de los creadores y artistas y se genera una audiencia activa, con seguidores y espectadores más participativos.

Además, con la implantación de la ‘identidad digital’ y el trazado de la información que almacena blockchain, en los sistemas de reputación se conseguiría aumentar la seguridad y fiabilidad en las valoraciones, pudiendo luchar contra la falsa información, la corrupción y la competencia desleal; esto garantizaría la emisión de comentarios o valoraciones únicamente a identidades que hubiesen usado y/o visionado la obra.

La cercanía y la confianza se vería amplificada y desembocaría en una colaboración más activa y eficaz entre los profesionales de las

artes escénicas y sus públicos.

Consiguientemente podemos afirmar que los artistas de las artes escénicas podrían de una forma transparente y sin intermediarios reconocer la autoría de sus obras, distribuir y monetizar su obra, así como mantener una reputación verificada y confirmada, a través de una plataforma sustentada bajo la tecnología blockchain.

“Lo que es importante es empezar a hacer pruebas, trabajar, intentar, lanzar proyectos, porque si no, cuando intentas ponerte a la altura se te ha pasado la ola”. Carlos Kuchkovsky (2019), gurú blockchain BBVA.

Esta transformación de la era digital es inminente, y las artes escénicas tan importantes para el desarrollo de la cultura deberían sumarse a la carrera de la tecnología del cambio para estar a la altura de lo que se presume un desarrollo industrial nunca visto hasta el momento. Blockchain tiene la capacidad para convertir en realidad lo que parece hoy una ilusión.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, C. (2010). Contenido audiovisual. <http://glossarium.bitrum.unileon.es/Home/contenido-audiovisual>
- Alonso Lecuit, J. (2019). La seguridad y privacidad del blockchain, más allá de la tecnología y las criptomonedas. 11.
- Antonopoulos, A. M. (2019). The Internet of Money Volume Three. Merkle Bloom LLC.
- Arenzana, D. (2015). Imágenes de redes sociales ¿dónde radica su importancia? SEMrush Blog. <https://es.semrush.com/blog/imagenes-de-redes-sociales-importancia/>
- Banafa, A. (2019, diciembre 23). Las diez tendencias de Blockchain en 2020. OpenMind. <https://www.bbvaopenmind.com/economia/finanzas/las-diez-tendencias-de-blockchain->

- en-2020/
- Benkler, Y. (2006). *The wealth of networks: How social production transforms markets and freedom*. Yale University Press.
- Bercovitz Rodríguez-Cano, R., Bercovitz Álvarez, G., Cámara Águila, M. del P., Erdozain López, J. C., Garrote Fernández-Díez, I., González Gozalo, A., López Maza, S., Marín López, J. J., Martínez Espín, P., Minero Alejandro, G., Moralejo Imbernón, N., Morillo González, F., Pérez de Castro, N., & Sánchez Aristi, R. (2019). *Manual de propiedad intelectual*. Tirant lo Blanch.
- BITMOVIO Co. (2019). BITMOVIO: GAMIFIED VIDEO ENTERTAINMENT PLATFORM FOR THE FORTNITE GENERATION Whitepaper V1.0 [Whitepaper]. https://docs.wixstatic.com/ugd/f5fb35_1c48309335af48f8aa1e4352133be1ba.pdf?index=true
- Burchardi, K. (2018). The blockchain will disrupt the music business and beyond. WIRED UK. <http://www.wired.co.uk/article/blockchain-disrupting-music-mycelia>
- Calatayud, P. L., & Blasco, A. H. (2015). ANÁLISIS DE LA SITUACIÓN ECONOMICO-FINANCIERA DE LAS ARTES ESCÉNICAS EN ESPAÑA. 108.
- Camañez, G. (2007). La dificultad de digitalizar la memoria audiovisual | Telos. Telos, 70. <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero070/la-dificultad-de-digitalizar-la-memoria-audiovisual/>
- Carrillo Quiroga, P. (2015). La investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales. *Revista mexicana de investigación educativa*, 20(64), 219-240.
- Carvajal Rodriguez, E. (s. f.). *Artes Escénicas. pdf | Arte de performance | Tragedia griega*. Scribd. Recuperado 1 de abril de 2020, de <https://es.scribd.com/document/243573125/Artes-Escenicas-pdf>
- Celaya, J. (2014). Las nuevas tecnologías revolucionan las artes escénicas. <http://nexo5.com/ent/3174/las-nuevas-tecnologias-revolucionan-las-artes-escenicas>
- Chen, J., Tian, Z., Cui, X., Yin, L., & Wang, X. (2019). Trust architecture and reputation evaluation for internet of things. *Journal of Ambient Intelligence and Humanized Computing*, 10(8), 3099-3107. <https://doi.org/10.1007/s12652-018-0887-z>
- Cohelo, T. (2017). *El marco decisivo. Arte y tecnología en el siglo XXI*. 9.
- Colomer, J. (2016). Estudio sobre la situación de las artes escénicas en España. Academia de las Artes Escénicas de España.
- Del Santo, Ó. (2014). *Reputación Online Para Todos (2a Edición)*. <https://www.soyunamarca.com/por-fin-llega-reputacion-online-para-todos-2a-edicion/>
- Delgado Porras, A. (Ed.). (2006). *Protección y límites del derecho de autor de los creadores visuales*. Trama Editorial.
- Díez García, D., & Preukschat, A. (2017). *Blockchain: La revolución industrial de internet*.
- Elder, R. (2018). Blockchain tokens could transform the music industry. *Business Insider*. <http://www.businessinsider.com/blockchain-could-transform-the-music-industry-2017-11>
- Faria, J. (2019, marzo 29). ¿Qué es Po.et (POE)? Una opción para monetizar contenido creativo en blockchain. *Bitcoin.es tu portal de información de criptomonedas*. <https://bitcoin.es/criptomonedas/que-es-po-et-poe-un-opcion-para-monetizar-contenido-creativo-en-blockchain/>
- Fernández Consuegra, C. B. (2014). *Estudios de performance: Performatividad en las artes escénicas*. OMM Press.
- Fononastra. (s. f.). ¿Qué es el sonido digital? Recuperado 24 de abril de 2020, de <https://www.fononastra.com/digital/sonidodigital.htm>
- Gates, M. (2017). *Blockchain: Ultimate guide to understanding blockchain, bitcoin, cryptocurrencies, smart contracts and the future of money*. M. Gates.
- Harper, G. (2017). Could 'alternative facts' undermine the creative industries? *Creative Industries Journal*, 10(2), 101-103. <https://doi.org/10.1080/17510694.2017.1337980>
- Harvey, E. R. (2003). La financiación de la cultura y de las artes: Iberoamérica en el contexto internacional (instituciones, políticas públicas y experiencias). *Sociedad General de Autores y Editores*.
- Hernández Rodríguez, F., Santiago Iglesias, D., García Novoa, C., Torres Carlos, M. R., Garrido Juncal, A., & Miranda Boto, J. M. (2018). *4a Revolución Industrial: Impacto de la automatización y la inteligencia artificial en la sociedad y la economía digital*.
- Iglésias Franch, D. (2003). *LA GESTIÓN DE LA IMAGEN DIGITAL [Master de Documentación Digital]*. <https://www.girona.cat/sgdap/docs/upf.pdf>
- Inbuze Digital Marketing. (2019, octubre 29). *Contenidos digitales: Qué son, tipos y cómo utilizarlos | Inbuze Marketing*. Inbuze - Digital Marketing. <https://www.inbuze.com/contenidos-digitales/>
- Jaimovich, D. (2018). *Qué son los contratos inteligentes y cómo se usan*. Infobae. <https://www.infobae.com/america/tecno/2018/02/04/que-son-los-contratos-inteligentes-y-como-se-usan/>
- Kotler, P., & Scheff, J. (2004). *Marketing de las artes escénicas*. Fundación Autor.
- Leiva-Aguilera, J. (2012). *Gestión de la reputación online*. UOC.
- Maciá Domene, F. (2015). *Marketing online 2.0*. Anaya Multimedia.
- Maldonado, J. (2020). *BitMovio, la plataforma de video blockchain donde se gana dinero por ver contenidos*. Observatorio Blockchain. <https://observatorioblockchain.com/bitmovio-la-plataforma-de-entretenimiento-blockchain-donde-todos-ganan-dinero/>
- McConaghy, M., McMullen, G., Parry, G., McConaghy, T., & Holtzman, D. (2017). *Visibility and digital art: Blockchain as an ownership layer on the Internet*. *Strategic Change*, 26, 461-470. <https://doi.org/10.1002/jsc.2146>
- Molina García, M. D. (2015). *La presencia escénica del individuo: Análisis conceptual y empírico de los factores determinantes [Universidad Católica de Murcia]*. <http://repositorio.ucam.edu/bitstream/handle/10952/1358/Tesis.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Mora, A. (2018, octubre 29). ¿Tienen las principales plataformas de streaming cláusulas abusivas? (I). *TicsLaw*. <http://ticslaw.es/clausulas-abusivas-plataformas-streaming/>
- Mougayar, W. (2017). *La tecnología blockchain en los negocios: Perspectivas, práctica y aplicación en internet*. Ediciones Anaya Multimedia.
- Muro, R. (2011). *CREAR Y MOSTRAR EN EL SIGLO XXI. MIRANDO AL FUTURO SIN IRA. LA PRODUCCIÓN Y LA EXHIBICIÓN DE ARTES ESCÉNICAS EN ESPAÑA*. 22.
- Muro, R. (2018). *Informe sobre las artes escénicas en España, su financiación y situación laboral (2018)*. Academia de las Artes Escénicas de España (AAEE). <https://academiadelasartescenicas.es/revista/31/informe-sobre-las-artes-escenicas-en->

espana-su-financiacion-y-situacion-laboral-2018/

Nakamoto, S. (2008). Bitcoin: A Peer-to-Peer Electronic Cash System. 9.

Naughter, T. (2018). Smart Contracts Vs. Traditional Contracts. <https://www.contractworks.com/blog/smart-contracts-vs.-traditional-contracts>

Otero García, J. E. (2016). La salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial. Stoomp, una herramienta para la conservación de la danza como disciplina de las artes del espectáculo. Universidad Rey Juan Carlos.

Pastorino, C. (2018, septiembre 4). Blockchain: Qué es, cómo funciona y cómo se está usando en el mercado. WeLiveSecurity. <https://www.welivesecurity.com/la-es/2018/09/04/blockchain-que-es-como-functiona-y-como-se-esta-usando-en-el-mercado/>

Pérez Bes, F. (2010). Las prácticas comerciales desleales en Internet. Comunicación y Pluralismo, 9, 195-216. <https://doi.org/10.36576/summa.30687>

Pettit, P. (2018, noviembre 5). What is Po.et (POE)? | Beginner's Guide. CoinCentral. <https://coincentral.com/po-et-beginner-guide/>

Po.et Foundation. (2017). Po.et White paper [Whitepaper]. https://assets.website-files.com/5a0c978e0d22aa0001464356/5a7796662b07370001ace7a1_whitepaper.pdf

Prado, J. A. (2018, noviembre 5). ¿Tienen las principales plataformas de streaming cláusulas abusivas? (II). TicsLaw. <http://ticslaw.es/tienen-las-principales-plataformas-de-streaming-clausulas-abusivas-ii/>

Rahimi, H., & El Bakkali, H. (2017). State of the art of Trust and Reputation Systems in E-Commerce Context. International Journal

of Computer Science Issues, 14(3), 103-109. <https://doi.org/10.20943/01201703.103109>

Raymond Aldecosía, J. L. (2017). EL CUERPO COMO COMPOSICIÓN ESCÉNICA Y GENERADOR DE NUEVOS ESPACIOS [Tesis Doctoral, Universidad del País Vasco]. https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=2ahUKEwj59taf6vvoAhWDzoUKHYmvBvYQFjADegQIBRAB&url=https%3A%2F%2Faddi.ehu.es%2Fbitstream%2Fhandle%2F10810%2F31004%2FTESIS_RAYMOND_ALDECOSIA_JOSE%2520LUIS.pdf%3Fsequence%3D1%26isAllowed%3Dn&usg=AOvVaw2W4jjLMHiWZt4GUJ_MoGAZ

Rodríguez Cafrán, P. (2017). Blockchain para las industrias creativas. <https://lacofa.fundaciontelefonica.com/2017/11/13/blockchain-para-las-industrias-creativas/>

Romera Castillo, J., Gutiérrez Carbajo, F., & García Pascual, R. (Eds.). (2016). Teatro y música en los inicios del siglo XXI. Verbum.

Sánchez Aristi, R. (2015). Derecho de Autor y Propiedad Intelectual. Grado en Artes Visuales y Danza.

Soler Benito, C., Monterde, P., Universitat Autònoma de Barcelona, & Departament de Filologia Catalana. (2016). Propiedad intelectual en las artes escénicas [Universitat Autònoma de Barcelona]. <http://hdl.handle.net/10803/381261>

Soler Benito, C., & Navas Navarro, S. (2016). Artes escénicas y derechos de autor. AISGE [etc].

Sotomayor, E. (2018). Kolokium. <http://www.kolokium.es/>

Sunyer, R. (2018). Blockchain y las posibilidades que ofrece para una nueva economía urbana (p. 20). http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/93126/1/Sunyer%2C%20R._Blockchain.pdf

Takahashi, R. (2018). How can creative industries benefit from blockchain? | McKinsey & Company. <https://www.mckinsey.com/industries/media-and-entertainment/our-insights/how-can-creative-industries-benefit-from-blockchain>

Tapscott, D., Tapscott, A., & Salmerón, J. M. (2017). La revolución blockchain: Descubre cómo esta nueva tecnología transformará la economía global.

Turing, A. (2017, diciembre 5). De Alan Turing al 'ciberpunk': La historia de «blockchain» | BBVA. BBVA NOTICIAS. <https://www.bbva.com/es/historia-origen-blockchain-bitcoin/>

Universo Fintech. (s. f.). Kolokium Blockchain Technologies. Universo Fintech. Recuperado 24 de abril de 2020, de <https://universofintech.com/empresas/kolokium-blockchain-technologies/>

Valencia Ramírez, J. P. (2019). CONTRATOS INTELIGENTES SMART CONTRACTS.

Villanueva-Benito, I., & Lacasa-Mas, I. (2017). El uso del lenguaje audiovisual en la expansión de las artes escénicas fuera del teatro: El caso de Don Giovanni, de Mozart (72.a ed.). Revista Latina de Comunicación Social. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2017-1217>

Vogel, H. L. (2004). La industria de la cultura y el ocio: Un análisis económico. Fundación Autor.

Wikström, P. (2013). La industria musical en una era de distribución digital. OpenMind. <https://www.bbvaopenmind.com/articulos/la-industria-musical-en-una-era-de-distribucion-digital/>

MESA TEMÁTICA: PATRIMONIO Y ARTES DEL ESPECTÁCULO.

Moderador
Prof. Fabio TOLLEDI.

COMUNICACIONES:

- Propuesta de principios básicos para la conservación y almacenamiento de documentos sonoros según recomendaciones internacionales. Tania MARTOS ARROJO.
- Performing Haiti, preserving heritage: A journey through race, place, and language. Magdala DESGRANGES.
- El espacio de la danza urbana: Metamorfosis en la ciudad. Isabel AZNAR COLLADO.
- Música, Arquitectura y Experiencia: el patrimonio inmaterial como herramienta de percepción del patrimonio material. Pilar ORDÓÑEZ MESA.

Temáticas

- Métodos de Registro de las Artes del Espectáculo.
- Creación y mantenimiento de Repositorios, Bibliotecas virtuales, etc.
- Ayudas de organizaciones multinacionales a la preservación del patrimonio de las Artes del Espectáculo.
- Políticas de difusión y concienciación para la conservación de las tradiciones.
- Conceptos de espacio cultural, su importancia en la comunicación del valor patrimonial de las artes del espectáculo.



PROPUESTA DE PRINCIPIOS BÁSICOS PARA LA CONSERVACIÓN Y ALMACENAMIENTO DE DOCUMENTOS SONOROS SEGÚN RECOMENDACIONES INTERNACIONALES

Autora: Tania Martos Arrojo
(Universidad Rey Juan Carlos)

Resumen

1. Introducción

Los documentos sonoros son una fuente patrimonial de información de incalculable valor histórico que, además, puede contener material único e inédito, por lo que su estudio y tratamiento son necesarios e imprescindibles, especialmente para la música.

2. Objetivo

El objetivo de este escrito es realizar una propuesta de principios básicos para la correcta conservación y almacenamiento de los documentos sonoros según las recomendaciones internacionales más relevantes, demostrando la variedad de criterios existentes para asegurar una óptima conservación de este tipo de material.

3. Método

Se elaborará una propuesta de

principios básicos basada en el análisis de las recomendaciones publicadas de las principales organizaciones internacionales relacionadas con la conservación y almacenamiento de los documentos sonoros, como son la UNESCO, la International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), la International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA) y la Association for Recorded Sound Collections (ARSC).

4. Propuesta de principios básicos para la conservación y almacenamiento de soportes sonoros

La música representa, y ha representado durante siglos, una parte significativa de las denominadas “artes del espectáculo”, abarcando géneros musicales tan significativos como la ópera o la música instrumental.

Desde hace poco más de cien

años, el sonido puede ser almacenado en un soporte físico donde perdura la grabación de forma indefinida, aunque debido a la inestabilidad del material de fabricación de los primeros soportes sonoros, en realidad miles de horas de audio corren el peligro de desaparecer de forma irremediable debido al deterioro imparable del soporte en sí.

A continuación se proponen los siguientes principios para la conservación y almacenamiento de soportes sonoros, basados en recomendaciones realizadas por prestigiosas organizaciones internacionales:

1. Elección adecuada del espacio de conservación, evitando sótanos y plantas altas.

La recomendación de la ARSC (2015: 67) afirma que las plantas bajas son típicamente el mejor lugar para almacenar colecciones de audio, mientras que otras directrices como la realizada por la Library of Congress de Estados Unidos (2018) se oponen a ese emplazamiento por riesgo de inundaciones, entre otras posibles incidencias. Por otra parte, la luz directa puede afectar a la degradación de ciertos soportes por lo que las plantas altas o ciertas ubicaciones donde haya ventanales grandes serían también inadecuadas.

2. Favorecer unas condiciones de temperatura y humedad relativa óptimas para todos los soportes.

Las condiciones ambientales de conservación vienen determinadas especialmente por la concreción de los valores de temperatura y humedad relativa. En cuanto a estos parámetros, los centros o instituciones deberían seleccionarlos de forma que puedan mantenerse sin variación las 24 horas del día durante todo el año. En este sentido, según la IASA (2015: 36) la estabilidad es

más importante que los valores absolutos de temperatura y humedad. Por ejemplo, la IFLA (1998: 78) destaca que, en el caso concreto de las cintas magnéticas, es conveniente evitar los cambios bruscos de temperatura.

En general, según la IASA (2015: 34), para todos los materiales, excepto para los discos de laca, las variaciones de temperatura no deben exceder los 3°C y las variaciones de humedad no deben exceder el 5% en un periodo mayor a 24 horas. La IASA recomienda almacenar los soportes dentro de un amplio margen de valores de temperatura, que varía desde los 8oC hasta los 35oC (± 3 oC), aunque especifica que sería adecuado un valor medio de unos 20 oC (IASA, 2015: 35). En cuanto a la humedad relativa, establece unos valores máximos entre 25% y 60%, aunque recomienda unos valores de humedad media entre 40% y 50%.

La ARSC, por su parte, sugiere unos valores de temperatura entre 8oC y 12 °C (± 1 oC) para un almacenamiento a largo plazo, y de 20 oC a corto plazo (un almacenamiento menor a 10 años) (ARSC, 2015: 69). Sobre los valores de humedad relativa recomienda establece un valor entre 25% y 35% para un almacenamiento a largo plazo y entre 30% y 50% para el almacenamiento a corto plazo (ARSC, 2015: 69).

Como propuesta, lo deseable sería que cada soporte tuviera un espacio concreto y exclusivo con unas condiciones ambientales específicas para ese soporte, pero esta premisa es inalcanzable dado el gran espacio y presupuesto que conlleva. Por lo tanto, es conveniente elegir unas condiciones de humedad relativa y temperatura que sean aptas para todos los soportes y cuya variación sea mínima. Asimismo, es preciso que las condiciones ambientales estén controladas por un sistema de acondicionamiento adecuado. Este hecho puede resultar

inalcanzable para determinados centros, puesto que el sistema debe estar funcionando sin descanso y necesita un gran presupuesto. Para aliviar costes, es recomendable que las instituciones cooperen entre sí, por ejemplo cediendo parte de colecciones a centros que se encuentren más preparados para poder albergar y conservar de esta forma, durante más tiempo, este tipo de material sonoro.

3. Comprobar el modo de almacenamiento de cada tipología.

Es de suma importancia para la correcta conservación del soporte el modo en el que se almacena. Es decir, incluye la posición, la funda o carcasa, la exposición a la luz o campos magnéticos, entre otros factores. De la misma manera, es importante que el personal del archivo conozca el modo correcto en que deben ser almacenados los soportes.

Por ejemplo, sobre las estanterías de almacenamiento, hay tres formas principales de almacenar formatos de audio según la ARSC (2015: 65), (1) estanterías de metal o madera, (2) en estanterías metálicas compactas, y (3) en estanterías dentro de cajas de archivo¹, aunque en la actualidad, tal y como especifica la IASA (2015: 51), se utilizan estantes de metal (acero).

La ARSC (2015: 62) destaca también que todos los formatos de audio deben estar alojados en contenedores o fundas que sean resistentes, limpios, y protejan contra factores ambientales, como polvo o moho. También hay que tener cuidado con las huellas dactilares, arañazos, daños por agua o golpes.

Según la tipología de cada soporte, se tienen las siguientes recomendaciones:

Para soportes mecánicos

Según la IFLA (1998: 75), los discos deben almacenarse en fundas interiores de polietileno suave, evitando las fundas de papel, cartón o PVC. En este sentido, la ARSC (2015: 63) también recomienda el uso de una funda de polietileno, aunque asegura que los discos de vinilo comerciales pueden almacenarse en su funda original. Por último, la IASA (2015: 40) recomienda que los discos de vinilo se almacenen con las aberturas de las fundas exteriores e interiores en diferentes posiciones, para evitar la acumulación de polvo.

Sobre la colocación, la UNESCO (1998: 24), la IFLA (1998: 75) como la IASA (2015, 50) coinciden en que los discos deben ser colocados verticalmente y, más concretamente, la IASA (2015: 52) afirma que conviene mantenerlos juntos, pero sin que ejerzan presión entre ellos.

1 Traducción propia del siguiente texto: (1) on metal or Wood stationary shelving, (2) on metal compact shelving, and (3) in archival boxes on shelves

Para la IFLA (1998: 75), como norma general, hay que evitar una exposición directa a la luz solar o cualquier otra fuente de calor.

Para soportes magnéticos

La UNESCO (1998: 31) afirma que, con todos los formatos de cinta, es muy importante obtener una superficie absolutamente plana de la cinta.

Según la IFLA (1998: 78), las cintas de carrete abierto deben guardarse en estuches protectores y deben estar sostenidos por el eje. La ARSC (2015: 64) también asegura que todas las cintas de audio magnéticas deben almacenarse en sus cajas originales o en cajas de archivo.

En cuanto a la colocación, tanto la IFLA

(1998:78), la ARSC (2015: 64) como la UNESCO (1998: 31) recomiendan guardar las cintas de carrete abierto o casetes de forma vertical.

Además, la IFLA (1998: 78) y la IASA (2015: 41) afirman que no se deben exponer las cintas o casetes a la luz solar. Además, conviene tener en cuenta que, según la IFLA (1998: 78) y la UNESCO (1998: 31), es importante mantener las cintas lejos de los campos magnéticos (por ejemplo, no colocar las cintas sobre equipos eléctricos).

Para soportes ópticos

La ARSC (2015: 64) y la IFLA (1998: 80) afirman que los discos ópticos deben almacenarse en cajas de tipo “joyero”, dado que ayudan a proteger contra los rayados, el polvo, la luz y los cambios bruscos de humedad.

Por otro lado, la UNESCO (2003: 114), señala que el lugar elegido para almacenar este tipo de soportes debe ser un sitio oscuro, pues son sensibles a la luz, prestando especial atención a que no haya una exposición directa a la luz solar, tal y como comenta la IASA (2015: 41).

4. Realizar un mantenimiento y revisión periódicos de los soportes.

Según la IFLA (2004: 18), es importante realizar exámenes con regularidad sobre el grado de deterioro de los soportes para evitar pérdidas de información irrecuperables, puesto que si en el futuro se decide llevar a cabo un proyecto de digitalización es necesario conservar los soportes de la mejor forma posible.

Para la IASA (2015: 46), como norma general, todo soporte incorporado a un archivo debe limpiarse antes de ingresar a las áreas de almacenamiento. Además, la ARSC (2015: 58) especifica que ningún soporte debe colocarse en una máquina de reproducción sin haber

sido limpiado adecuadamente.

5. Adquirir equipos de reproducción para aquellos formatos que posea la institución en cada caso y comprobar su estado periódicamente.

La obsolescencia es un tema de prioridad absoluta en cuanto a soportes sonoros. Algunos soportes antiguos no pueden reproducirse en ciertos centros por no poseer los equipos de reproducción necesarios o por la ausencia de servicio técnico. Por eso es necesario tener disponibilidad de los equipos necesarios en cada caso y revisar su estado de forma regular.

La IASA (2017: 7) afirma que el mantenimiento de los sistemas de reproducción obsoletos llegará a ser inasumible y, por lo tanto, el acceso al contenido cesará. Por su parte, la ARSC (2015: 74) asegura que el mantenimiento periódico de todos los equipos de reproducción es imprescindible para garantizar un posterior uso sin daños para el soporte.

Asimismo, el tema de la obsolescencia es una preocupación presente también en el Programa de Memoria del Mundo de la UNESCO (2002: 11), afirmando que “se suman cada vez más los documentos “legibles a máquina”, como los disquetes y las cintas de vídeo, cuya perdurabilidad y recuperación dependen de tecnologías con un elevado y creciente índice de obsolescencia”.

6. Cuidar la formación del personal al cargo de este material.

Para poder garantizar un control y mantenimiento adecuado de la colección sonora es necesario contar con personal cualificado en este tipo de material y favorecer su continua formación sobre estas fuentes que se encuentran en constante evolución.

7. Impulsar proyectos de cooperación institucional.

La cooperación podría ser una solución muy oportuna para salvar muchas colecciones sonoras, puesto que puede ayudar a plantear soluciones conjuntas frente a otros problemas de archivo. En este sentido, la IFLA (2004: 11) hace hincapié en que la cooperación puede ser de gran utilidad para el intercambio de información y “debe tomarse en consideración para cuestiones relacionadas con adquisiciones, catalogación, clasificación, indexación por materias, capacitación, digitalización, archivo, y preservación”.

Sobre conservación, esta podría ser llevada a cabo adecuadamente en el mismo centro poseedor del material sonoro o se podría ceder la conservación de su colección a otro centro que tenga mejores condiciones de almacenamiento, por lo que la cooperación en relación a la conservación también debe fomentarse y practicarse para poder salvar del deterioro inevitable a multitud de soportes sonoros.

5. Conclusiones

- La conservación adecuada de los soportes sonoros debe estar presente para la recuperación de un patrimonio cultural que contiene información sonora, en muchas ocasiones única y de valor incalculable. Los valores y características elegidos para su correcta conservación deberían consensuarse bajo unos criterios objetivos y estandarizados, y siempre basados en directrices realizadas por organismos de reconocido prestigio. En este sentido, cabe destacar la falta de consenso por ejemplo en valores de humedad relativa y temperatura de conservación, aun sabiendo que las diferencias mínimas pueden afectar enormemente a ciertas tipologías. Se hace

necesaria una estandarización consensuada por parte de las principales organizaciones

analizadas para dar una respuesta conjunta a la conservación de este patrimonio.

- La propuesta de principios de conservación que se realiza en esta investigación se ha creado en base a numerosas recomendaciones realizadas por organizaciones internacionales como la UNESCO, la IFLA o la IASA, con el objetivo de poder aplicar dichos principios a cualquier centro o institución que posea este material sonoro en su colección.

Bibliografía

- ARSC (2015). Guide for Audio Preservation. Brylawski S., Lerman M., Pike R., Smith K., (editors) Disponible en: <<https://www.clir.org/wp-content/uploads/sites/6/pub164.pdf>> [Última consulta: 24 de septiembre de 2018].

- IASA. (2015). Manejo y almacenamiento de soportes de audio y de vídeo. (Trad. por M. Pliego). México: Fonoteca Nacional del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Original en inglés: IASA. (2014). Handling and Storage of Audio and Video Carriers. Häfner, A. y Schüller, D. (ed.). United Kingdom: International Association of Sound and Audiovisual Archives.

- IASA. (2017). The Safeguarding of the Audio Heritage: Ethics, Principles and Preservation Strategy. Prentice W. y Gaustad L. (ed.). Disponible en: https://www.iasa-web.org/sites/default/files/downloads/publications/TC03_English.pdf [2019, 12 de marzo].

- IFLA. (1998). Principios para el cuidado y manejo de material de bibliotecas. Compilado y editado Edward P. Adcock. Traducción en español para el Proyecto Cooperativo de Conservación para Bibliotecas y Archivos. Disponible en: <<https://www.ifla.org/files/>

[assets/pac/ipi/ipi1-es.pdf](https://www.ifla.org/files/assets/pac/ipi/ipi1-es.pdf)> [Última consulta: 23 de agosto de 2018].

- IFLA. (2004). Sección de Audiovisuales y Multimedia. Directrices para materiales audiovisuales y multimedia en bibliotecas y otras instituciones. Disponible en: <<https://www.ifla.org/files/assets/hq/publications/professional-report/84.pdf>> [Última consulta: 20 de enero de 2013].

- Library of Congress. (2018). Care, Handling, and Storage of Audio Visual Materials. Disponible en: <http://www.loc.gov/preservation/care/record.html#skip_menu> [Última consulta: 20 de enero de 2013].

- UNESCO (1998). Safeguarding the Documentary Heritage. Memory of the world programme. A Guide to Standards, Recommended Practices and Reference Literature Related to the Preservation of Documents of All Kinds. Disponible en: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001126/112676eo.pdf>> [Última consulta: 24 de agosto de 2018].

- UNESCO. (2002). Memoria del Mundo: Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental. Preparada por Ray Edmondson. París: UNESCO. Disponible en: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001256/125637s.pdf>> [Última consulta: 20 de enero de 2013].

- UNESCO. (2003). Directrices para la preservación del patrimonio digital. Preparado por la Biblioteca Nacional de Australia. Disponible en: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001300/130071s.pdf>> [Última consulta: 20 de enero de 2013].



PERFORMING HAITI, PRESERVING HERITAGE: A JOURNEY THROUGH RACE, PLACE, AND LANGUAGE.

Autora: Magdala DESGRANGES.

Abstract:

Introduction: Emeline Michel's transnational and temporal Caribbean fusion is embedded within her musical artistry in both form and content.

Objective: The singer, songwriter, and performer's cultural cadence resonates throughout the entirety of the album *Rasin Kréyol* (Creole Roots) as it embodies an earthy, soulful and passionate undertone of her reminiscence and allegiance to Haiti. "Nasyon Solèy" ("Nation of the Sun") is an anthem in duality about the country and its people but also a temporal charge of remembrance and responsibility to the Diaspora. Orality is the ancient vocal space navigated that breathes life and communicates race, space, community and identity, through her lyrical verbiage and stage presence.

Methodology: Emeline Michel's multimodal orality in "Nasyon Solèy" will be analyzed by a concept I developed called the Lambi Mode, a theory and model I created to analyze Caribbean identity. As a participant observer, I examine, using a critical narrative approach, how she used orality back and forth between her "Nasyon Soley" recording and her live concert performance at Brooklyn College in 2017.

Analysis of Results: I argue that she challenges the "one-sided historicity" presented in influential ideologies while centering her musicality around building awareness and preserving community and the heritage of her homeland through indigenous tonal retentions.

Conclusion: Emeline Michel's polylayered musical performance engages the audience in a call and response modality that forges a circular community engagement, rather than a linear hierarchical spectrum. Furthermore, her orality, presented as a space of cultural retention, encapsulates a temporal and transnational duality that speaks to the political facet of historicity and communicates Caribbean heritage to listeners of the African Diaspora and beyond.

Bibliography:

- Trouillot, M-R. (1995). *Silencing the Past. Power and the Production of History*. Boston, MA: Beacon Press.
- Trouillot, M-R. (2013). "From Ti difé boulé sou istoua Ayiti." *Transition*, Issue 111. Indiana

University Press.

Pierre, J. (2013). *The Predicament of Blackness: Postcolonial Ghana and the Politics of Race*.

Chicago, Il: The University of Chicago Press.

Desgranges, M. (1995). *Créole Connections: Routes, Rhythm, and Re/presentation of self in*

Caribbean Narratives (Doctoral Dissertation). Stony Brook University, Stony Brook,

NY.

Du Bois, W.E.B. (1903). *The Souls of Black Folk*. Mineola, NY: Dover Publications.

Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA:

Harvard University Press.

Glissant, É. (2002). *The Unforseeable Diversity of the World.* Beyond Dichotomies:

Histories, Identities, Cultures, and the Challenge of Globalization. New York, NY: State

University of New York Press.

Hall, S. (1990). "Cultural Identity and Diaspora." *Identity, Community, Culture, Difference*.

London, UK: Lawrence & Wishart.

Michel, E. (2004). *Rasin Kréyol*. New York, NY: Times Square Records.

Danticat, E. (2011). *Create Dangerously: An Immigrant Artist at Work*. New York, NY:

Vintage Books.

Chamoiseau, P., Bernabé, J., & Confiant, R. (1993). *Éloge de la Créolité*. Paris, France:

Gallimard.

Davies, C. B. (1994). "Writing Home: Gender, Heritage and identity in Afro-Caribbean

women's writing in the US." *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the*

Subject. New York, NY: Routledge.

EL ESPACIO DE LA DANZA URBANA: METAMORFOSIS EN LA CIUDAD.

Introducción

Los danzantes urbanos se apropian de los espacios y los hacen suyos. En sus inicios el espacio escénico se reducía a un círculo dentro del espacio urbano, mientras que ahora, cada vez más, ha ido modificándose hacia espacios más elitistas como teatros o zonas de divertimento. La cultura es una memoria colectiva que se perfila constantemente dentro de un espacio cultural y los lugares se transforman según sus experiencias culturales, en este sentido la danza urbana reconvierte la significación de los espacios de los que se apropia.

Objetivo principal

Estudiar el concepto de espacio referido a la ocupación y/o apropiación callejera de la danza urbana desde una perspectiva antropológica.

Método

La metodología utilizada se fundamenta en la antropología urbana y se desarrolla en tres fases: la primera trata de definir el concepto de espacio cultural a través de la consulta de bibliografía, la segunda trata de vincular el espacio cultural con la danza urbana a través de observaciones directas del discurso

y, por último, análisis de las informaciones obtenidas.

Resultados

Los seres humanos estamos inmersos en un espacio semiótico del que somos inseparables, dicho de otro modo, todo lo que hacemos y pensamos está sumido en la trama de signos. Implicando en este sentido a la cultura como una metasemiótica, como la expresión máxima de las significaciones. Lotman (1996) afirma: “la cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos” (p.157). El autor trata la cultura como una memoria que se perfila constantemente dentro de un espacio cultural, en el cual se mantiene una transmisión comunicacional en la que se percibe una cierta memoria común y donde se observa la presencia de textos constantes con códigos definidos y, a la vez, se permite crear y olvidar elementos ya consumidos. De esta forma, la cultura no se hereda, sino que se construye y se reinventa según los contextos sociales en los que esté inmersa. La danza, como práctica adquirida de nuestros ancestros, muestra la expresión cultural de un pueblo. Los danzantes expresan a

través de su corporalidad sus vivencias más personales, y transforman los patrones de movimiento aprendidos, a través de códigos dancísticos observados en su entorno, en nuevas formas de entender y vivenciar la danza.

Antes de la llegada del capitalismo se hacía más visible la oposición entre lo urbano y lo rural, pero cada vez más se ha ido desvaneciendo este concepto. Tal y como afirma Leeds (1994):

En las economías del capitalismo tardío la influencia de la ciudad penetra los lugares más remotos de tal manera que estos devienen también urbanos con lo que se trasciende así el antagonismo entre ciudad y campo mediante la absorción total de este último por la primera (p.7).

Es por esto que la nueva forma de interpretar el espacio cobra una mayor notoriedad. Una de las premisas necesarias que originaron la danza urbana fue precisamente esta nueva interpretación, donde la danza se desarrolla ocupando un espacio determinado. Bajo una perspectiva antropológica hemos tenido que abandonar la idea de tratar los discursos tradicionales como tales y tratarlos como discursos de tránsito que evolucionan hacia un nuevo mundo en continuo movimiento; situándonos en el marco de la integración de culturas transnacionales. Los movimientos de personas hacen posible un entendimiento global con los turistas, inmigrantes, exiliados, refugiados... en definitiva aquellas personas que entran imaginando espacios y salen de ellos reformándolos. En la danza urbana, según Aznar (2019), se observa este “flujo” incesante de personas interculturales, de hecho, el breakdance o el hip hop freestyle nacieron en los barrios neoyorkinos multiculturales, donde convivían, entre otros

inmigrantes llegados a los Estados Unidos, los latinos y los afroamericanos. A partir de la revolución tecnológica, la música empezó a reproducirse automáticamente en las calles con la doble pletina portátil (radiocasete), y esto hizo posible “sacar” la música urbana (y su danza) de sus lugares de origen y exportarla a otros espacios internacionales.

Los acontecimientos sucedidos a partir de los años setenta supusieron para la antropología el estudio de una nueva perspectiva urbana. Las transformaciones sociales, económicas, políticas e incluso tecnológicas ofrecieron una dimensión espacial en un continuo proceso de cambio. La globalización ha categorizado socioculturalmente el tiempo y el espacio. En este sentido Robert Park (1999), en sus ensayos sobre la “ecología urbana”, concibe la ciudad como un espacio de libertad donde los sujetos sociales pueden expresar sus particularidades, facilitando de esta forma la producción de comportamientos que pudieran considerarse inapropiados o no permitidos en zonas rurales. La libertad de expresión en la danza urbana se hace especialmente visible, en este caso, en estilos como el voguing o el waacking, estilos cuyos danzantes originarios pertenecían, principalmente, al colectivo de lesbianas, gays, bisexuales y transexuales (LGBT) y a quienes llegaban a las ciudades repudiados por la represión del momento. En este caso, Park (1999) nos afirma:

En la libertad de la ciudad, todo individuo, cualquiera que sea su excentricidad, encuentra en alguna parte un medio donde abrirse y expresar de un cierto modo la singularidad de su naturaleza. Una comunidad más reducida tolera algunas veces la excentricidad, pero la ciudad a menudo la estimula (...) La ciudad amplifica, despliega y

exhibe las más variadas manifestaciones de la naturaleza humana (p.126).

Por otro lado, relativo a la idea de la libertad en la urbe, Giddens (1994) nos describe el concepto de desanclaje como: “el ‘despegar’ las relaciones sociales de sus contextos locales de interacción y su reestructuración en intervalos espacio-temporales indefinidos” (p.21). Con esto no quiere decir que los individuos dejen a un lado sus vivencias en los lugares reales, sino que ellos mismos transportan estas vivencias a todos los territorios que ocupan. La danza urbana se muestra con estilos dancísticos que se reproducen ocupando y uniendo espacios, sin distinción de la localidad o territorio al que pertenezcan sus danzantes.

En las ciudades se concentra una mayor cantidad de productos, tanto culturales como comerciales, y la danza urbana se hace más visible en las grandes urbes. El acceso al conocimiento de éstas tuvo una gran repercusión en los espacios que mayor nivel económico disponían, las ciudades; bien sea por el nivel adquisitivo de las familias que en aquel entonces disponían de reproductores de vídeo para ver las películas de danza, la oferta de academias de danza que ofrecían y ofrecen estos “nuevos” estilos urbanos gracias a la demanda producida a partir de los programas dancísticos que ofertan danza urbana en la televisión, o bien por la visualización del discurso en sus calles que aumenta la curiosidad de los jóvenes. En el espacio se desarrollan las prácticas sociales y éstas comparten un tiempo (Castells, 2001), y es que el autor lo define como la expresión de la sociedad. El continuo cambio estructural de las sociedades contemporáneas provoca la aparición de nuevas formas y procesos espaciales. El mismo autor afirma la existencia de flujos de espacio, que son la expresión de los procesos que “dominan” la

vida simbólica, política y económica. Este “espacio de los flujos” es la expresión misma de la articulación espacial de la riqueza y del poder, conectada a través de los sistemas de comunicación y las nuevas tecnologías. De este modo, el espacio se convierte también en un instrumento influenciado por la sociedad de consumo. Sus múltiples integrantes comparten sus diversas prácticas culturales y crean, a la vez, espacios absorbidos por las redes tecnológicas y sociales.

La danza urbana integra una gran variedad de discursos dancísticos, y es asombrosa la manera en que cada uno de ellos se manifiesta en cada danzante. Éstos tienen muy presente el contexto en el que se inició cada estilo dancístico y lo trasladan a su espacio propio, las ciudades. Es decir, independientemente del contexto inicial donde nació la cultura propia de cada estilo, los danzantes la importan a cualquier espacio, reconvirtiéndolos. Al tratarse de un discurso importado, que arrastra consigo la cultura y el mensaje de reivindicación social, se apropia del espacio para crear otro nuevo, con nuevas premisas culturales y sociales. Por otro lado, los conceptos de “lugares” y “no lugares” descritos por Marc Augé evidencian el paradigma espacial de la actualidad. El antropólogo Augé (1993) define como “lugares” a aquel espacio que es: “principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa... Estos lugares tienen por lo menos tres rasgos comunes. Se consideran (o los consideran) identificatorios, relacionales e históricos” (p.59). Son espacios donde los sujetos se expresan con autenticidad e identidad propia, reconociéndose entre ellos como parte de una historia común. Dentro de estos espacios los sujetos sociales manejan el mismo lenguaje, de esta forma se

entienden con miradas, con silencios y con movimientos.

El lenguaje del cuerpo en la danza urbana cobra sentido en estos espacios definidos por su frontera exterior e interior, donde el espectador lo reconoce como tal y es invitado a ocuparlo. Por el contrario, los “no lugares”, son entendidos como aquellos espacios de paso, aquellos espacios despersonalizados que han devenido de la globalización y la continua ansiedad de consumo. El propio autor los define como espacios de no-identidad, de no-relación y no-históricos; ese tipo de lugares de los que la sobremodernidad es productora. Espacios que, como afirma el autor, invitan al anonimato, al silencio, a la temporalidad y a la soledad. Este nuevo paradigma espacial hace que estos dos conceptos se entrelacen continuamente convirtiendo espacios “lugares” a “no lugares” y viceversa. Es curioso observar cómo la danza urbana convierte estos espacios “no lugares” en espacios “lugares”. A través del discurso dancístico los “no lugares” se convierten en espacios de identidad y relación por medio de la acción del movimiento, por decirlo de otra forma, toman posesión del lugar, al menos mientras se danza en él. Este discurso dancístico se desarrolla en espacios urbanos de tránsito como, por ejemplo, en las paradas de metro, en el puerto, en las calles... y convierten estos “no lugares”, espacios de paso, en lugares antropológicos con una gran carga emocional, histórica y social. De igual forma pasa en la actualidad con los grupos urbanos que son contratados para reproducir la danza en espacios escénicos donde lo urbano entra en el club o en el teatro, la escenografía de la ciudad impregna el espectáculo de principio a fin.

Conclusiones

La danza urbana absorbe los espacios de paso, y los convierte en espacios escénicos. Puede que los individuos que no pertenezcan o no conozcan este discurso lo intuyan como una apropiación del espacio urbano, que para ellos sigue siendo un lugar de paso, pero, sin embargo, para los sujetos que practican este arte es “su espacio”, aquel lugar donde se desarrolla su lenguaje, aquel lugar donde su danza y su mundo cobra sentido. Lo urbano forma parte de su danza, tanto si la representan en la calle como si la representan en un espacio escénico convencional, la ciudad está presente en su escenografía y en el sentido máximo de su libertad dancística.

Referencias bibliográficas.

- Augé, M. (1993). Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Madrid, España: Gedisa.
- Aznar, I. (2019). Lenguaje del cuerpo en la danza urbana: Panorama actual del discurso dancístico popular en España. (Tesis doctoral). Universidad de València (UV), València, España.
- Castells, M. (2001). La era de la información: economía, sociedad y cultura, vol.1, La sociedad real. Madrid, España: Alianza.
- Giddens, A. (1994). Consecuencias de la modernidad. Madrid: Alianza Editorial.
- Leeds, A. (1994). Cities, Classes, and the Social Order. Londres: Cornell University Press.
- Lotman, I. (1996). La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Cátedra.
- Park, R. (1999). La ciudad y otros ensayos de la ecología urbana. Barcelona: Ediciones del Serbal.



MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA

GOB. ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

FUNDACIÓN DE LA DANZA
ALICIA ALONSO

B the travel brand

International Theatre Institute ITI
Official UNESCO Partner
World Organization for the Performing Arts

unTwin
Network for Higher Education in the Performing Arts

BCM | BALLET DE CÁMARA DE MADRID

U Universidad Rey Juan Carlos

