



**GOBIERNO DEL ESTADO DE HIDALGO
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA DE HIDALGO
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL HIDALGO**



**“HACER VISIBLE LO INVISIBLE”. UN ESPACIO DE RESISTENCIA
ANTE LOS CUERPOS NORMATIVOS, DESDE LA DANZA.**

TESINA MODALIDAD TRAYECTORIA FORMATIVA

MAYRA ALEJANDRA GARDUÑO MENDOZA.



**GOBIERNO DEL ESTADO DE HIDALGO
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA DE HIDALGO
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL HIDALGO**



**“HACER VISIBLE LO INVISIBLE”. UN ESPACIO DE RESISTENCIA
ANTE LOS CUERPOS NORMATIVOS, DESDE LA DANZA.**

TESINA MODALIDAD TRAYECTORIA FORMATIVA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN INTERVENCIÓN EDUCATIVA

PRESENTA :

MAYRA ALEJANDRA GARDUÑO MENDOZA



SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA DE HIDALGO
SUBSECRETARÍA DE EDUCACIÓN MEDIA SUPERIOR Y SUPERIOR
DIRECCIÓN GENERAL DE FORMACIÓN Y SUPERACIÓN DOCENTE
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL-HIDALGO

UPN/DT/Of. No. 871/2020-II
DICTAMEN DE TRABAJO

Pachuca de Soto, Hgo., 10 de agosto de 2020.

C. MAYRA ALEJANDRA GARDUÑO MENDOZA
PRESENTE.

En mi calidad de Presidenta de la Comisión de Titulación de esta Unidad, me permito informarle que, como resultado del análisis realizado a la Tesina Modalidad Trayectoria Formativa intitulada: "*HACER VISIBLE LO INVISIBLE*". *UN ESPACIO DE RESISTENCIA ANTE LOS CUERPOS NORMATIVOS, DESDE LA DANZA*", presentado por su tutora MTRA. MINERVA NAVA ESCAMILLA, ha sido **DICTAMINADO** para obtener el título de Licenciada en Intervención Educativa, al haber reunido los requisitos académicos establecidos al respecto por la institución.

Con base en lo anterior, tengo a bien informarle que puede ser presentado ante el H. Jurado que se le designará al solicitar su examen profesional.

ATENTAMENTE
"EDUCAR PARA TRANSFORMAR"

DRA. MARISOL VITE VARGAS
PRESIDENTE
H. COMISIÓN DE TITULACIÓN



C.c.p.- Depto. de Titulación.- Universidad Pedagógica Nacional-Hidalgo.
Documento válido por 60 días a partir de la fecha de expedición.

MVV/SCA/jahm

AGRADECIMIENTOS

Para mi entrañable amiga y asesora Minerva Nava mi más sincero agradecimiento por haber confiado en mí, por su paciencia ante mi inconsistencia, por su apoyo para seguir escribiendo sobre aquello que me gusta. Cuya experiencia y saberes han sido mi fuente de motivación y curiosidad durante estos años.

A mis papás; Rosa y Alejandro por su motivación, apoyo y enseñanza, les agradezco por ser un ejemplo para realizar todos mis sueños.

Para Michell, Andrea, Zoraya y José Arturo a quienes reconozco, estimo y me otorgan su amistad, agradezco por permitirme entrar en la comunidad Sorda y su lengua.

Para mis amigos que directa o indirectamente, participaron opinando, corrigiendo, teniéndome paciencia, dando ánimos, acompañándome en momentos de crisis y en momentos de felicidad.

Mis agradecimientos a Sonia, Ana Lara, Rafa, Miguel Mario, José Luis, por todo ese tiempo de compartir y estar juntos.

Para la pequeña Valentina, que comienza la vida en este mundo, recuerda no estas sola y cuando sea el momento puedas leer esto, sabiendo que hay más mundos por descubrir.

A mis compañeros de estudio del CREN y UPN – Hidalgo que me han permitido asombrarme de la vida y seguir aprendiendo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

I. CAPITULO 1

Prácticas profesionales un lugar de encuentro.....	14
---	-----------

II. CAPITULO 2

La danza desde una mirada filosófica del cuerpo.....	24
---	-----------

2.1 ¿Qué es la danza?	24
-----------------------------	----

2.2 ¿cuerpo normado o normativo?	26
--	----

2.3 El lugar del cuerpo en la historia de la danza	28
--	----

2.3.1 Técnica clásica.....	29
----------------------------	----

2.3.2 Danza moderna: la danza, la emoción y el cuerpo orgánico.....	32
---	----

2.3.3 La danza como medio expresivo del cuerpo.....	33
---	----

2.5 El cuerpo: lugar de experiencias y múltiples posibilidades.....	35
---	----

2.6 Construcciones filosóficas de la danza.....	37
---	----

III. CAPITULO 3

Experiencia de intervención.....	41
---	-----------

3.1 Cuerpos (in) completos.....	55
---------------------------------	----

3.2 La lengua desde el reconocimiento	56
---	----

3.3 Afección, como propuesta para repensar el encuentro.....	57
--	----

3.4 Estereotipos del encuentro.....	60
-------------------------------------	----

3.5 La escritura para la lectura. 68

3.6 Para reflexionar..... 70

REFLEXIONES FINALES

REFERENCIAS

INTRODUCCIÓN

Ocho personas sentadas en el fondo del espacio, las mujeres lucen un vestido de tela ligera que cambia de forma con gran facilidad en diferentes colores y zapatos altos, los hombres llevan traje. Esta forma de estar vestidos permite trasladarnos a un lugar de lujo y elegancia. Podemos observar figuras “frías” distantes, higienizadas, purificadas y ordenadas.

La música de René Aubry marca una tonalidad menor, lenta y oscura, entre la mezcla de guitarras, piano y percusiones, convirtiéndose en un juez que arbitra los contactos; el primero en aparecer es Israel, hace un par de movimientos regresando a su lugar, optando una posición inmóvil, después aparece José Luis y Aldair de manera sincronizada mueven su cuerpo, regresan a su estado inmóvil, continúa Marlen y Gustavo presentan una secuencia de movimientos, regresan a su lugar, culmina Abigail y Aura volviendo a su ubicación inicial.

José Luis, Marlen, Israel y Abigail se ubican al centro del escenario formando un rombo realizando una secuencia de movimientos, posteriormente las chicas salen a un costado del escenario quedando sólo Israel y José Luis, quienes realizan una caída al incorporarse se encuentran Israel con Abigail y José Luis con Marlen. Acto seguido ambas parejas cruzaron rozando su hombro derecho, una vez concluido los participantes regresan su lugar inicial, al momento de la llegada, los compañeros que aún se encontraban sentados se levantan y juntos caminan hasta al frente del escenario, se presentan con su nombre y seña.

Así es como da comienzo nuestra primera presentación de “Hacer visible lo invisible¹” en el marco de conferencias de la Red Internacional de Investigadores y Participantes sobre Integración/ Inclusión Educativa.

¹ Frase adecuada del pintor suizo Paul Klee: “El arte no reproduce lo visible. Hace visible” (3 minutos de arte: 2019).

El presente escrito tiene la intención de dar a conocer el recorrido analítico y reflexivo de mi experiencia durante dos periodos de prácticas profesionales, a partir de lo planteado por Teresa Negrete Arteaga² sobre la intervención educativa en sus tres ciclos: Diagnóstico, despliegue de la intervención (el diseño y la ejecución) y el cierre, realizando adaptaciones en su desarrollo y reconociendo los elementos faltantes a dicha experiencia. Dando como resultado esta puesta en escena.

“Hacer visible lo invisible”, es un montaje coreográfico que emerge del contacto y del encuentro de personas con historias, deseos, expectativas singulares y formas de habitar el mundo; teniendo como punto de partida: Hacer danza con Sordos³, trascendiendo las líneas de la belleza impuestas por la danza y la segregación de las personas Sordas ante experiencias estéticas del arte, principalmente aquellas que están vinculadas con el sonido.

Es por lo anterior que esta pieza dancística se convierte en un dispositivo de intervención que pone en juego tres elementos: ser-cuerpo en el mundo, querer estar en vínculo con otros y el repensar la normalidad.

Se instaura como un dispositivo de intervención porque apertura un tiempo para la experiencia, el vínculo y analiza cómo los sujetos que están involucrados van entretejiendo vínculos, formas de estar juntos y recrear la danza y movilice a repensar nuestras formas de estar en el mundo.

Para ello realizo un análisis de segundo orden que de acuerdo con Negrete (2011), se entiende como un ejercicio de observación, discusión, reflexión e interpretación de los discursos, retomando algunos autores y experiencias con el trabajo con la

² Docente e investigadora de la Universidad Pedagógica Nacional, Sede Ajusco. México.

³ Son Sordos con “s” mayúscula, quienes se identifican como miembros de la comunidad de Sordos. Adoptan una perspectiva cultural de su condición, en donde la sordera, independientemente del grado que sea, no es vista como una discapacidad sino más bien como una característica principal que los une.

Estos Sordos conforman una comunidad en el país y/o región en el que se encuentren y desarrollan una lengua, historia y costumbres propias; en su gran mayoría, se sienten orgullosos de ser Sordos. (Peña y Magaña, 2019, p.99)

comunidad Sorda. Mi acercamiento con dicha comunidad tiende a remontarse a mis vínculos con personas de la Universidad Pedagógica Nacional – Hidalgo quienes ya realizaban un trabajo con dicha comunidad.

El objetivo de este texto es que puedan encontrar en “Hacer visible lo invisible” otras formas de intervenir y otros lugares que nos permitan ampliar la mirada sobre el campo que abre la intervención.

Pensar que la intervención es el deseo de estar con otros, otorgarles tiempo, ser afectados y afectar, en vínculos buscar algo que nos disloque, nos mueva de ese lugar para mirar otras formas de ser y estar en el mundo. Este mundo que, si bien es perverso, también da cabida al cambio.

Este documento consta de tres apartados que están orientados a reflexionar sobre la corporeidad, el ser- estar en el mundo y repensar la normalidad. En un primer momento el lector podrá encontrar de donde surge “hacer visible lo invisible” pues bien, “hacer visible lo invisible” nace en el ejercicio de mis prácticas profesionales dentro de la Universidad Pedagógica Nacional Hidalgo específicamente en el Colectivo Escénico Caracol⁴.

El Colectivo Escénico Caracol de Universidad Pedagógica Nacional – Hidalgo, trabajaba con la comunidad Sorda bajo el sello de teatro en lengua de señas mexicana – español, por lo tanto, es un lugar de encuentro de Sordos y oyentes alrededor del arte.

Dentro de este apartado, realizo una reflexión sobre las prácticas profesionales y su marco jurídico en la Universidad Pedagógica Nacional y su impacto en la vida laboral y personal de quienes las realizamos. Dentro de mis prácticas profesionales, las vivencias fueron muy emotivas, además de un acercamiento a lo que hoy en día

⁴ El Colectivo Escénico Caracol, es un espacio integrado por personas Sordas y oyentes, con el fin de difundir la Lengua de Señas Mexicana y la cultura de la comunidad Sorda.

es mi campo laboral, pude generar redes de apoyo, poner en práctica los conocimientos adquiridos en las aulas de clases y aprendizajes de vida, permitiéndome desarrollar competencias asociadas con el quehacer profesional.

En el segundo capítulo titulado la danza desde una mirada filosófica del cuerpo, comienzo con la interrogante sobre qué es la danza, y cómo se ha intentado describirla siempre desde la periferia, cuando estamos hablando que la danza se siente, se vive en cuerpo, de igual manera realizo un intento por definirla. Posteriormente discutimos la construcción de la idea de cuerpos normados y normativos, a partir de ideas como: la docilización de los cuerpos, los clichés de la inclusión y el capacitismo, como formas que enmarcan la vida los sujetos “anormales”; continuó plasmando un recorrido histórico de la danza manteniendo como eje principal el cuerpo, realizando una breve descripción de tres momentos fundamentales; La técnica clásica, se instaura al término del siglo XVII rompiendo con la hegemonía de la clase burguesa de Europa para instaurar la danza como una práctica artística por lo cual debe ser representada por profesionales, fundamentos que adoptó el ballet clásico que actualmente conocemos, sin embargo, colocó al cuerpo como una máquina que debía que disciplinar y entrenar para lograr el objetivo: un cuerpo estéticamente bello.

En el siguiente momento de la historia de la danza se le conocerá como las danzas “modernas” las cuales descalzan a la danza y pone mayor interés en el sentir del cuerpo, sin embargo, siguen adoptando técnicas del ballet clásico. Ahora el cuerpo no estaba asociado a un canon de belleza ideal, sino a la sinceridad de una emoción y la posibilidad de expresarla. La introducción de las emociones y la ubicación del centro de gravedad en la interioridad del artista dieron por resultado la construcción de un abanico de códigos de movimiento, resultado cada uno de ellos, de las necesidades expresivas del artista.

El último momento se tituló: La danza como medio expresivo del cuerpo, las principales innovaciones que se introducen apuntan a desligar a la danza del

problema dramático narrativo y sentimental expresivo: no hay nada que contar, no hay que volver verdadero en una representación ni forzar la emergencia de un significado preestablecido para la danza. Al haber abstracción de contenidos dramáticos, la cuestión del mensaje o del sentido de la danza adquiere una connotación diversa, el movimiento formalmente montado evoca una multiplicidad de sentidos, emociones y experiencias que no se vinculan de manera inmediata con la existencia de una historia con un significado preciso.

Continuo con la explicación del cuerpo como un lugar de experiencia donde realizo un análisis del mismo desde la postura fenomenológica.

Para concluir este apartado realizo construcciones filosóficas de la danza donde reflexionaremos por qué la filosofía se interesó en explicar lo que sucede en el momento de la danza y cómo estos aportes filosóficos nos invitan a replantear la danza, más allá del espectáculo.

En un tercer capítulo relato mi experiencia de intervención y el dispositivo “hacer visible lo invisible”, describiendo vivencias que posteriormente se convertirían en experiencias, analizándolas desde el análisis de primer y segundo orden.

El primero de acuerdo con Negrete (2012) es

la observación al cuerpo que habla como una superficie de inscripción de los sucesos porque desde ahí resulta clave visualizar qué tipo de instrumentaciones se inducen para trabajar, hacer hablar y descifrar las marcas y huellas que se hacen manifiestas en los cuerpos (pág. 8)

Este análisis surge en el encuentro con los otros, cuando doy el tiempo a la escucha, a la mirada y al reconocimiento de cuerpos impregnados de historias y formas de ser-cuerpo.

El análisis de segundo orden de acuerdo con Negrete (2011), tiene que ver con “una reflexión del orden conceptual y metodológico, a partir de experiencias construidas en el encuentro” (pág.1)

Poniendo en el centro tres ejes: ser-cuerpo, los vínculos con el otro y repensar la discapacidad, los cuales nos llevan a propiciar lugares de encuentro y resistencia. En este capítulo se relata los tres ciclos planteados por Teresa Negrete, en un primer momento el diagnóstico, que para el caso de este dispositivo no instaure como tal, pero se realiza un acercamiento con la comunidad desde el querer estar y compartir un espacio. Posteriormente el despliegue de la misma se da a partir del ensamble que fue configurado por tres piezas dancísticas.

La primer pieza titulada “si un día yo partiera” donde reflexionamos acerca de los cuerpos (in) completos: Esta escena nos invita a discutir la transgresión de José Luis y Abigail hacia el cuerpo de Israel como metáfora de los cuerpos expulsados por la normalidad, un cuerpo manoseado, castrado y catalogado desde lo “faltante”, la imposición de una lengua sobre las minorías lingüísticas, pero que al mismo tiempo detiene esta imposición, este “manoseo”, para recobrar el sentido genuino y bello de la lengua de señas abriendo a la posibilidad de poner en duda todo aquello que nos han dicho en relación a los cuerpos “anormales” y la lengua.

La segunda pieza lleva por nombre “hacer visible lo invisible” la cual permite que se aborda y explicada desde dos ejes importantes, la lengua como don-acción y la afección. Un rasgo cultural en las lenguas de señas es la donación de una seña. Mirando el ejercicio de la donación nos ayuda a plantear las dinámicas del reconocimiento, la mutualidad y la reciprocidad. Pensar a la afección no desde dolor, sino de reconocimiento del otro.

La última pieza es titulada “melancolía” donde reflexionamos acerca de los estereotipos de los encuentros. En la siguiente pieza queríamos plasmar una historia que se cuenta a partir del vínculo cuerpo a cuerpo. Ese vínculo que

formamos todos los días a partir de una mirada, reconociendo la cara, el cuerpo, su ser. De igual manera abordamos como es que aquellos cuerpos “atrofiados” se encuentran en el vínculo con el otro, el ser estar en mundo, lo analizamos desde la historia de Alca, surfista venezolano que se mueve a través de una patineta.

Y por último encontramos algunas ideas a modo reflexiones finales donde realizo un resumen de la intervención y replanteo la idea de intervención, desde el hacer y del tiempo.

La experiencia de “Hacer visible lo invisible” provoca el conocimiento de lo que se es desconocido y el contacto con el otro, por lo tanto, nos invita a repensar sobre el lugar de la persona estigmatizada, resignificando su estar en el mundo:

La experiencia de “Hacer visible lo invisible” provoca el encuentro con lo desconocido, el contacto con el otro y nos invita a repensar la experiencia estética de las personas Sordas específicamente en la danza, resignificando su estar en el mundo, discutiendo ideas sobre la “normalidad”, la apreciación del sonido y el cuerpo “idealizado”, términos que nos permiten deconstruir los procesos de medicalización – rehabilitación de las personas “discapacitadas”.

La música comenzó a sonar, el público vigilaba cada movimiento y así transcurrió pieza, tras pieza, hasta culminar. Era difícil pensar en ese momento y saber qué les ocurría a mis compañeros que estaban en escena. Existió un silencio y de pronto todos agitaron sus manos en el aire, nos aplaudían, algunos más se pusieron de pie, en aquel momento brotaba una emoción en ese lugar. La danza no parece irse cuando salen los bailarines de escena.

I. CAPITULO 1

Prácticas profesionales un lugar de encuentro.

La formación profesional incluye la adquisición de saberes teóricos, así como el desarrollo de habilidades y destrezas, que se construyen en la práctica, a modo de garantizar un equilibrio entre la teoría y la praxis las universidades estipulan un componente práctico, que en muchos casos se denomina prácticas profesionales. Arrecillas, Castro, Gómez, Matus, Rivas y Secundino (2002) las define:

Como espacios curriculares donde se aplican, con la supervisión de un especialista, determinadas técnicas de intervención sobre la realidad del campo profesional (pág.36).

Es decir, las prácticas nos permiten insertarnos a la realidad laboral de nuestra área académica con un acompañamiento por maestros y la misma institución. Conociendo situaciones en las que nos desenvolveremos al egresar, y además plantear posibles alternativas y soluciones que favorezcan el contexto donde nos desarrollamos. Incrementando el potencial profesional y comprobando nuestra capacidad para afrontar y solucionar dificultades de la realidad laboral.

La importancia de las prácticas profesionales es el despliegue de un abanico de ventajas que inciden en diversas facetas de la conducta del estudiante: actitudinal, ético, procedimental, introspectivo, relacional, cognitivo, contextual, autodescubrimiento. Las prácticas profesionales no se limitan a la aplicación de teorías aprendidas durante la formación académica, sino que introducen el “aprender haciendo” como elemento esencial en el proceso formativo. (Peña, Castellano, Díaz, & Padrón, 2016, p.56)

En el caso de la educación superior en México, es una materia obligatoria en la mayoría de las carreras que ofrecen las universidades en el país, cada casa de estudios estipulará un reglamento de prácticas profesionales.

La Universidad Pedagógica Nacional y sus unidades tal como es la Universidad Pedagógica Nacional – Hidalgo, buscan a través de su currículo vincular a los alumnos a contextos laborales específicos de acuerdo con las áreas académicas que ofertan, como lo es la Licenciatura en Intervención Educativa (en adelante LIE), planteando lo siguiente:

Las prácticas profesionales son espacios curriculares con un carácter formativo en el que el estudiante amplía, aplica y consolida las competencias profesionales; constituyen un ejercicio guiado y supervisado, a través del cual se vincula la teoría y la práctica. (UPN, 2013, p.3)

Las prácticas profesionales de la LIE se realizan en tres etapas:

- I. En el sexto semestre: observar, identificar y caracterizar problemas, procesos y actores.
- II. En séptimo semestre: elaborar diagnósticos sobre situaciones problemáticas para formular escenarios y valorar las posibles estrategias de intervención.
- III. En octavo semestre: elaborar y evaluar proyectos de intervención (UPN, 2013, p.5)

Siendo necesario para su acreditación la presentación de un informe mensual o también conocido como memoria de prácticas profesionales. Es de reconocer que la UPN – Hidalgo brinda un acompañamiento cálido al momento de la realización de las prácticas.

Podríamos decir que las prácticas profesionales mantienen una íntima relación con el perfil de egreso, ya que desarrollan tres dimensiones esenciales: “el saber, el saber ser, saber hacer”, las cuales nos permitirán un desenvolvimiento óptimo en cualquier escenario en el que deseemos intervenir.

Para entender que es el perfil de egreso primero tendremos que definir que es “el conjunto de rasgos, actitudes, conocimientos y habilidades con que ingresa el aspirante al sistema de estudios y egresa después de graduado” (Vílchez, 1991, p. 43).

Por lo tanto, el perfil de egreso contiene de manera precisa los conocimientos, habilidades, actitudes y en general los aprendizajes requeridos para que el individuo se desenvuelva en un futuro como un buen profesional.

Es por ello que la Universidad Pedagógica Nacional – Hidalgo al igual que otras universidades en México promueve las prácticas profesionales como base para construcción de las siguientes competencias profesionales, que para el caso de la LIE, son:

- Crear ambientes de aprendizaje.
- Realizar diagnósticos educativos.
- Diseñar programas y proyectos pertinentes para ámbitos educativos formales y no formales.
- Asesorar a individuos, grupos e instituciones a partir del conocimiento de enfoques, metodologías y técnicas de asesoría.
- Planear procesos, acciones y proyectos educativos holística y estratégicamente en función de las necesidades de los diferentes contextos y niveles.
- Identificar, desarrollar y adecuar proyectos educativos que respondan a la resolución de problemáticas específicas con base en el conocimiento de diferentes enfoques pedagógicos, administrativos y de la gestión, organizando y coordinando los recursos para favorecer procesos y el desarrollo de las instituciones, con responsabilidad y visión prospectiva.
- Evaluar instituciones, procesos y sujetos tomando en cuenta los enfoques, metodologías y técnicas de evaluación a fin de que le permitan valorar su pertinencia y generar procesos de retroalimentación, con una actitud crítica y ética.
- Desarrollar procesos de formación permanente y promoverla en otros, con una actitud de disposición al cambio e innovación, utilizando los recursos

científicos, tecnológicos y de interacción social para consolidarse como profesional autónomo. (UPN, 2013, p.8)

Mi experiencia durante la realización de las prácticas profesionales impuso mi vida laboral futura, ya que en ella pude fusionar aspectos teóricos que mucho tiene que ver con lo aprendido durante mi estancia en la Universidad, pero que al mismo tiempo unió saberes y gustos previos, como lo es la danza.

“Hacer visible lo invisible” es un proyecto de encuentro entre personas sordas y oyentes entorno al lenguaje corporal surge a partir de dos grandes intereses: la cultura Sorda que conocí durante mi estancia en la licenciatura a través de un proyecto dirigido por la maestra Minerva Nava Escamilla y el maestro José Luis Flores Flores⁵ y la danza la cual me ha acompañado durante toda mi vida.

De manera particular logré desarrollar durante dos periodos de prácticas el diseño de un proyecto en el ámbito no formal con personas Sordas, como tal no realizamos un diagnóstico que nos permitiera identificar cuáles eran sus necesidades en ese momento, sin embargo, por el contacto y las circunstancias actuales de dicha comunidad es de reconocer que a las personas con sordera se les ha excluido de la experiencia que otorga las artes donde se utilice el sonido como: la danza y la música, ya que se ha construido la sordera desde una idea médica, que valida la relación directa entre oído y sonido, llevando a que la persona Sorda sea privada del mundo de estos, sin embargo, podemos afirmar que en la apreciación del sonido, el Sordo crea un paisaje vivo, donde todo su ser- cuerpo, interviene para sentirlo, crearlo y re-crearlo.

Es por lo anterior, que me inserto a colaborar dentro del “Colectivo Escénico Caracol” de Universidad Pedagógica Nacional – Hidalgo, el cual ya trabajaba con la comunidad Sorda bajo el sello de teatro en lengua de señas mexicana – español, por lo tanto, es un lugar de encuentro de Sordos y oyentes alrededor del arte. De

⁵ Maestros de la Universidad Pedagógica Nacional - Hidalgo

forma colectiva en este nuevo lugar de encuentro y en respuesta a una convocatoria por parte de la Red Internacional de Investigadores y Participantes sobre Integración/ Inclusión Educativa (en adelante RIIE) propongo que se trabaje desde el colectivo con la danza, y aquí comienzan a surgir un nuevo espacio de resistencia, ante la discriminación.

Otro aspecto que pude desenvolver en este proyecto “Hacer visible lo invisible” fue la planeación y discusión del qué hacer como respuesta a la convocatoria planteada por la RIIE, posteriormente se prosiguió con la organización del “taller danza para Sordos” y las actividades del trabajo con el cuerpo, una vez concluido la etapa del taller, se transitó ahora por el lugar del ensamble, se plantearon varias propuestas que se concretarían en la creación de tres piezas, con las cuales nos permitimos jugar, es decir, mirar de forma diferente aquello que ya estaba, para darle un nuevo sentido, dando como resultado lo que presentaríamos como “Hacer visible lo invisible”.

La gestión que llevo acabó para poder desarrollar este proyecto comenzó dentro de la Universidad Pedagógica Nacional – Hidalgo ya que dentro de las instalaciones nos asignó un lugar donde desarrollaríamos el “taller”, posteriormente se buscaron lugares donde se reuniera la población Sorda, como lo es Centros de Atención Educativa para personas con Discapacidad (en adelante CAED) Cbtis no. 8, al cual asistimos para invitar a la comunidad estudiantil en participar en el “taller”. Cuando dio inicio “el ensamble” se buscaron espacios donde presentarlo; la primera presentación tuvo lugar en la UPN- Hidalgo y posteriormente en la Biblioteca Central del Estado de Hidalgo. Siempre teniendo una mirada de responsabilidad, cuidado, amor y reconocimiento.

“Hacer visible lo invisible” nos permitió generar procesos de retroalimentación ya que una vez concluido, el colectivo se reunió con el fin de poder conversar sobre lo sucedido durante el taller y el ensamble, nos permitió reunir información sobre el cómo nos sentimos, qué nos gustó, qué no nos gustó, llegando a un consenso para

definir el futuro de la puesta en escena y lo que conllevaba, llegando a la decisión de continuar con el taller e integrarlo al Programa de Apoyo a la Culturas Municipales y Comunitarias (en adelante PACMyC). El taller en su siguiente emisión solo se mantuvo por dos meses más y el vínculo con PACMyC no logró consolidarse, por lo que llevó a la desintegración del proyecto.

Durante este proyecto pude identificar varias deficiencias la primera y la más importante era el uso de la Lengua de Señas, ya que formaba parte fundamental de nuestro proyecto, llevándome a buscar la asesoría de mis compañeras y compañeros como el caso de Sonia Uribe, Ana Lara, Minerva, José Luis y de mis compañeros Sordos como: Gustavo, Israel y Marlene, ellos muy amablemente me acompañaron en el aprendizaje de dicha lengua, siempre manteniendo una actitud de disposición al cambio, este aprendizaje me acompaña hasta hoy en día y el cual me ha permitido insertarme laboralmente.

Para que esta puesta en escena fuera posible, se pusieron en juego habilidades como el trabajo colaborativo y de reconocimiento de los participantes, lo fundamental de este planteamiento es que dentro de este espacio no existiera la imposición de: cuerpos, poder, lenguas y normalidades. Reconociendo al otro, su historia, su comunidad, su cultura y su visión de mundo.

Otra habilidad necesaria fue la creatividad, durante este proceso creador se destacó el trabajo introspectivo de cada uno de los participantes a partir del conocimiento y reconocimiento del cuerpo ya que en el confluyen el contacto con los otros y con nosotros mismos, generando no solo la construcción la identidad individual sino una colectivo, es decir, los sujetos tenemos la necesidad y la dependencia de estar con otros por el deseo de ser reconocidos “visibles”, estamos en una dialéctica constante que no solo se queda en la relación uno a uno, sino tiene que ver con la sociedad en general. A través de esta dialéctica podremos reconocer ¿Quiénes somos? ¿Cuál es nuestro lugar?

Se fomentó la construcción de la confianza, necesaria para tomar el control del escenario, muchos de los participantes del colectivo era su primer acercamiento con una interpretación dancística, era necesario trabajar la confianza en sí mismos, y eso se logró a través de ejercicios y un repaso constante de nuestra muestra en escena. Al momento de la presentación en todos los participantes se pudo observar una confianza genuina.

La perseverancia es una habilidad que tuvo un lugar muy importante en nuestro taller, la gran mayoría de los participantes no habían tenido contacto alguno con la danza, por eso fue importante plantear ejercicios a través de los cuales se reconociera el cuerpo utilizando la metodología planteada desde la experiencia corporal, ya que dentro de la estructura de esta, nos permite un desborde de acción y de movimiento, incitando a crear conciencia sobre el ser- cuerpo abriendo las puertas a nuevas prácticas, relaciones y subjetividades que portan la posibilidad de transgredir la condición pura e inamovible del cuerpo identitario, encerrado en las prohibiciones y tabúes propios de la práctica dancística que persigue un ideal corporal.

La experiencia corporal permite potenciar los mecanismos del lenguaje del cuerpo; el movimiento comunica. El lenguaje corporal dentro del colectivo ya se encontraba impregnado en gran medida dentro de la Lengua de Señas Mexicana, sin embargo, no se había trabajado en la interpretación de un papel dentro de un montaje coreográfico.

Dentro de los montajes coreográficos es importante resaltar que el bailarín debe transmitir un sinfín de sentimientos, emociones y sensaciones para que el espectador pueda llevar a cabo una interpretación de lo que está sucediendo en escena.

Bajo esta lógica, por un lado, tenemos al cuerpo ejecutante de la acción escénica y, por el otro, a aquel que la mira desde la visión distante y contemplativa. Pero, también, encontramos al cuerpo del que ejecuta, bien distanciado de la voz del que dicta los designios de la acción. De este modo, cada uno trabaja desde su zona

asignada, limitado a lo que debe y se le pide ser, y se niega o menosprecia o se trata de “experimento” a cualquier ejercicio que pudiera cuestionar tal orden delimitado. Con todo ello, observamos una división de funciones sin polémica, que limita, por un lado, al bailarín a bailar y al espectador a mirar, al bailarín a bailar y al coreógrafo a crear. Esta es una asignación que niega todo espíritu crítico, en donde se excluye el carácter material y sensible de lo corporal que contagia y franquea distinciones. (Osorno, s.f., p.19)

Dentro de una ejecución no solo es un cuerpo en lo individual el que se mueve sino son cuerpos en movimientos no solo el del bailarín sino todo aquel que lo acompaña. El movimiento dentro de una coreografía implica el contacto con otros cuerpos que se acompañan todo el tiempo. Respecto a ello:

Jacques Derrida, citado por Osorno (s.f) inspirado en el teatro de la crueldad, plantea la distancia de papeles asignados como lo que “no hace otra cosa que consagrar con insistencia didáctica y pesadez sistemática la no-participación de los espectadores (e incluso de los directores y los actores) en el acto creador, en la fuerza irruptora que se abre camino en el espacio escénico”. Si bien este autor no hace referencia directa a la danza, ésta es una reflexión necesaria para las prácticas en donde penetra la presencia de otro (del otro con quien se comparte escena, pero, también, del otro con quien se comparte el espacio escénico) y lo corporal se evidencia en devenir, con fugas y absolutamente carnal (pág.35).

Esta habilidad jugó un papel sumamente importante en el desarrollo de dicho proyecto porque no solo aportó en generar una identidad como individuos sino también una identidad colectiva, además nos permitió apreciar otras formas de ser en el mundo.

Se desarrollaron hábitos de trabajo como el estar a tiempo en los ensayos, respetar las aportaciones del resto del equipo y esforzarse en el éxito del producto final. En las artes escénicas, la recompensa por la dedicación es la sensación del calor de los aplausos del público que hacen que todos los esfuerzos hayan valido la pena. Las actividades artísticas en las que el resultado va desde un producto final hasta una interpretación, aprenden a asociar la dedicación con el sentimiento de logro.

Al terminar nuestras presentaciones siempre surgieron espacios donde el colectivo conversamos acerca de lo acontecido, teniendo siempre buenos comentarios de lo sucedido.

Como colectivo siempre se planteó un trabajo colaborativo, buscando siempre la apertura al diálogo de una manera igualitaria, sin imposiciones de ningún tipo, adquiriendo un sentido de responsabilidad sobre sí mismo y los otros.

Las habilidades adquiridas durante este periodo de prácticas abonaron en gran medida a conformar mi mirada sobre el mundo de la discapacidad, y el cómo vincularme con el mundo que me rodea, forjándome una personalidad más cálida y humana.

Las prácticas profesionales constituyen catalizadores de la formación universitaria, porque propician las vivencias que cimientan conocimientos, habilidades, destrezas y actitudes necesarias para el futuro desempeño profesional de los estudiantes (Sayago & Chacón, 2006, p.17).

Esta experiencia en particular abonó en clarificar en gran medida mi orientación laboral, a entretejer redes de apoyo, conocer el funcionamiento de una institución y el poner en práctica los conocimientos adquiridos en el aula como: la creación de ambientes de aprendizaje, diseñar programas y proyectos, realizar investigación y tratamiento de datos. Gracias a esto pude insertarme laboralmente en dos espacios: Centros de Atención para Personas con Discapacidad CECATI 114 y la Universidad Pedagógica Nacional – Hidalgo cuyo funcionamiento es en gran medida similar al desarrollado en las prácticas profesionales.

Es de reconocer que las prácticas profesionales son espacios de suma importancia para los estudiantes, ya que empujan hacia el crecimiento profesional, por ende, es necesario establecer relaciones de acompañamiento con tutores, tanto laborales

como académicos, ya que ellos nos guiaran en el desarrollo de nuestras actividades, sirviendo de soporte en el esclarecimiento de las dudas que presentamos y así fomentan la obtención de aprendizajes significativos.

En cuanto a la interacción dentro lugar donde realicé mis prácticas profesionales, las vivencias fueron muy emotivas, además de un acercamiento a lo que hoy en día es mi campo laboral, pude generar redes de apoyo, poner en práctica los conocimientos adquiridos en las aulas de clases y aprendizajes de vida, permitiéndome desarrollar competencias asociadas con el quehacer profesional.

II. CAPITULO 2

La danza desde una mirada filosófica del cuerpo.

En este espacio reflexionaremos acerca de la danza ya que es importante situarla en el contexto histórico para posteriormente realizar un análisis desde la filosofía que nos lleve a ubicar al cuerpo como eje primordial de esta disciplina.

2.1 ¿Qué es la danza?

La danza al igual que muchos términos son difíciles de definir por la gran complejidad de nuestro lenguaje, sin embargo, podemos asegurar que para poder describir qué es la danza, esta se tiene que sentir.

Con el objetivo de poder dar una definición de qué es la danza utilizaremos los criterios de Pérez (2008) quien afirma que la danza:

- a) se trata de cuerpos humanos, solos o en conjunto, parciales o compuestos;
- b) la materia propia de lo que ocurre es el movimiento. Tal como la materia propia de la pintura es el color, o la de la música el sonido. El movimiento como tal, no las poses, ni los pasos. No aquello a lo que refiere o lo que narra;
- c) hay una relación de hecho y especificable entre coreógrafo, intérprete y público. Sea ésta una relación explícita o no. Coincidan dos de estos términos, o incluso los tres, o no. (pág. 36)

La primera permite descartar las ideas vagas y poéticas del tipo “todo es danza” o “las aves danzan”, esto quiere decir que la danza en sí tiene una estructura de significados y significantes creados por el ser humano.

La segunda es de orden estético. La danza es movimiento. Se trata del movimiento, de su modo de ocurrir en un cuerpo humano. El movimiento no se puede separar completamente de los otros elementos (como el relato, la música o la escena).

La tercera condición es aún más compleja, la danza es en esencia un concepto, una idea que debe ponerse en práctica, una idea que se transforma en movimiento.

La danza, necesita como origen experiencia conceptual, sea racional o no, sea explicable o no. Esta experiencia conceptual se hace efectiva en el intérprete, cuyo cuerpo opera como soporte de un concepto. Es obvio, sin embargo, que el intérprete también pone sus propios conceptos en el resultado. Una obra de danza es siempre una co-creación, a la que en su realidad efectiva habrá que agregar luego la participación del espectador.

Habría que agregar que no hay danza, hasta que el acto creativo se completa en el espectador, quien, en su experiencia receptiva, se conmueve y reconstruye, en él mismo, la experiencia kinésica a la que asiste. El espectador es un creador, no puede evitar serlo. La obra le pertenece de un modo distinto pero inseparable a como pertenece al coreógrafo y al intérprete. En el caso del espectador de danza hay que abandonar también la idea de que sólo capta la forma o la idea del movimiento, es decir, la idea de que su experiencia es sólo intelectual (entiende o descifra). Es necesario aceptar que su experiencia propiamente dancística es la de una “conmoción”, es decir, la experiencia de una reconstrucción en él del movimiento mismo que mira. Aunque no lo veamos desplazarse debemos aceptar que el espectador, asistente a la danza se mueve.

En busca de una definición de danza, y en la línea que este escrito intentara ir, reconocemos el término que propone Pérez (2008) “Cuerpos humanos en movimiento, produciendo juntos la tarea de imaginar, ejercer y recrear movimientos, eso es la danza” (pág.36)

La danza es una creación puramente humana, que tiene significados sociológicos y antropológicos, sin embargo, mucho de lo que se ha escrito acerca de qué es la danza, se ha hecho desde la periferia. Escribir sobre la danza, es “escribir desde adentro” retomando la importancia del sentir, ¿Qué pasa dentro de la danza, ¿qué la hace ser lo que es?

2.2 ¿cuerpo normado o normativo?

Las sociedades actuales giran en torno a la regulación de los cuerpos, y ponen sus esperanzas, temores y angustias sobre las ciencias de la vida. Se da un culto a la “belleza” y a la “perfección física”, surgiendo así discusiones y prácticas que giran en torno al “cuerpo perfecto”.

La docilización de los cuerpos de acuerdo con Michel Foucault afirma que los dispositivos y las tecnologías de la sociedad disciplinaria definen también al cuerpo como producto social, insertado en relaciones de poder y dominación a través de mecanismos estratégicos, prácticas discursivas y espacios para docilizar al cuerpo (Barrera, 2011, p.135).

Es decir, el sistema neoliberal actual tiende a hacer mundo y modos de vida, producir relaciones, comportamiento y subjetividades. Donde se plantean los ideales de cuerpos y vidas.

Una de las paradojas del neoliberalismo son las prácticas de dispersión, que llevan a pensar que los problemas son responsabilidad individual y no un asunto estructural. Es decir, el sistema económico colocó la vida de los sujetos en una receta universal, donde todos somos bienes materiales “desechables”, aspirantes a gozar la aceptación de las élites dominantes. Generando un espíritu de competitividad, donde el éxito y el triunfo se construye “eliminando” al otro, teniendo como fundamento “hacer dinero”.

El individualismo, la lucha de unos contra otros la acumulación de dinero "como sea", la destrucción del tejido social, nos deja solos, en un mundo voraz, colocándonos siempre en desventaja en relación con el otro.

Para el presente análisis se vuelve indispensable reflexionar acerca de la inclusión como metáfora cargada de clichés y sin respaldo en las realidades. La inclusión es una de las improntas del proceso de civilización-colonización, quien de acuerdo con Maldonado (2009)

...quienes se encuentran en posición de incluir establecen los parámetros de ingreso y permanencia sobre las formas de vida que serán admitidas, dentro de ciertos límites y esquemas.

Es decir, la inclusión mantiene características de la exclusión, ya que plantea formas de ser para poder pertenecer, restringiendo al ser por ser mismo, marcando las pautas de la imagen, el comportamiento, y hasta las ideas de éxito y felicidad.

Otro elemento importante es el capacitismo aparece en el marco de la inclusión, como un dispositivo de biopoder, que involucra una combinación de ideas, prácticas, instituciones y relaciones sociales que imponen un tipo de cuerpo como modelo y pieza clave para el progreso de la sociedad.

“El capacitismo es un régimen biopolítico del orden, autocontrol, compostura, eficiencia y funcionalidad. Un dispositivo de poder que conduce al ideal del humano viable, estándar y deseable” (Maldonado,2009)

Para lograr la “completitud” en aquellos cuerpos “imperfectos” demandados por el sistema neoliberal contemporáneo, podríamos decir que es un paso obligado para iniciar el proceso de “normalización” es la rehabilitación, que se gesta en la ciencia médica, y que ha trascendido del campo de la salud, progresivamente articulándose con las fórmulas que proveen “imágenes” del cuerpo “ideal”, entre lo ético, lo estético y lo saludable.

La categoría moderna de individuo promueve el ideal del cuerpo humano, “sano en primera instancia, pero que, inmediatamente, se traduce de manera indisociable en bello y bueno” (Ferrante y Ferreira, 2007, p.4).

Los cuerpos “faltantes” son excluidos, marginados y oprimidos porque, en función de las normas reguladoras de la condición individual de las personas vigentes en la actualidad, son portadoras de un cuerpo “enfermo”, “feo”, en consecuencia, “malo”. Esta triple articulación tiene efectos demoledores sobre la existencia cotidiana, pues su “anormalidad” implica automáticamente una carga de culpa al asociar una presunta imperfección biológica con una pérdida moral y estética. Estamos tan fuertemente instalados en esos criterios de referencia que los primeros en asumir de manera acrítica ese universo cultural de referencia, son los propios protagonistas, los cuerpos “deficitarios”. Lo cual los condena al silencio y a la invisibilidad.

El valor del cuerpo en general, está determinado, en gran medida, por la imagen institucionalizada del cuerpo social y culturalmente aceptado. ¿Qué pasa con los cuerpos “anormales”? Estos cuerpos para la ciencia médica se encuentran en una situación de “enfermedad”, por lo anterior, de manera “voluntaria” la persona que posee este cuerpo, deberá someterse a un proceso de rehabilitación al fin de poder poseer la mayor parte de las capacidades de los sujetos “sanos”, es así como las personas con cuerpos “faltantes” intentaran cubrir lo más posible a la norma establecida. Podríamos decir quienes pasan por todo un proceso de rehabilitación abran cumplido con la norma y estos cuerpos “normalizados”.

Un proceso paralelo que sucede en los cuerpos “discapacitados” es la búsqueda de la normatividad, que como su nombre hace mención es la norma impuesta desde la normalidad, para lograrlo es necesario pasar por un proceso de rehabilitación, aquellos que conquistan cierta normalidad estarán cumpliendo con la norma y por lo cual se convertirán en la norma para otros.

2.3 El lugar del cuerpo en la historia de la danza

Leer la danza desde su historia nos permite entenderla como un medio de comunicación, ya que desde tiempos muy remotos se utilizaba para expresar: ideas,

costumbres, tradiciones, formas, creencias, hechos, sentimientos, emociones y actitudes.

Sin embargo, es importante retomar que sin un ser-cuerpo la danza no podría existir, el hecho de retomar los ejes históricos de la danza desde sus inicios hasta la actualidad, es permitirnos observar como el cuerpo ha transitado desde las figuras rígidas de la idea de belleza griega hasta la mirada fenomenológica del cuerpo.

Para Tambutti (2008) citada por Escudero (2013) la historia de la danza tendría la siguiente estructura:

“Un primer momento, derivado de las posiciones racionalistas y neoclasicistas, en donde la preocupación principal estaba relacionada con la teoría de la imitación y la representación de la belleza ideal. El segundo, nacido del modelo establecido por la idea romántica del arte instalaba a la teoría de la expresión como verdadera, lo cual ponía en conflicto la tradición anterior. El tercero, procedente del formalismo kantiano, daba cumplimiento a los requisitos de la modernidad estética, develando el carácter no literal del vocabulario de la danza y alejándose de la teoría que la definía como arte que expresaba las emociones del artista” (pág.13)

Con fundamento en lo anterior y para un mejor análisis de cada una de los momentos que propone la autora, lo he dividido en: Técnica clásica, danza moderna y la danza como medio expresivo del cuerpo.

2.3.1 Técnica clásica.

Es de importancia recordar que la danza durante el siglo XVII pertenecía a los estratos nobiliarios de las cortes europeas, con criterios del racionalismo estético y del modo neoclasicista que tiempo después adoptó el ballet, poniendo énfasis en el cuerpo como representación de la belleza ideal. Así:

Esta convicción vinculó la técnica con un orden geométrico que respondía tanto al afán de someter el cuerpo al imperio de la razón como también al deseo de

embellecerlo, potenciando su atractivo al acercarlo a las categorías estéticas griegas... (Tambutti, 2011, p. 3)

Con la apertura de la Real academia de música y danza se piensa a la danza como una práctica artística, la cual deberá ser representada por un profesional llevándonos así a una autonomía para la práctica y presentación de la misma, aun no podríamos hablar de una técnica construida, sin embargo, la expresión en palabras de Tambutti (2011) la danza se vio reducida a diseños rígidos, geométricos ...iluminados por “la sola luz de la razón”, es decir, a la manera de las demostraciones de la aritmética y la geometría. De ese modo, las posiciones del cuerpo fueron numeradas según su complejidad y los diseños espaciales fueron estudiados siguiendo una complicada combinación de direcciones precisas y calculadas (pág. 2).

Dentro de esta nueva cosmovisión y fundamentos sobre la danza se desarrollan elementos técnicos y estéticos de lo que conformaría esta nueva práctica a la cual se llamaría “técnica clásica” instituyendo un canon de belleza ideal que sirve como criterio y orienta la construcción del cuerpo del bailarín. La belleza era la forma sensible de la verdad y la verdad del racionalismo no se encontraba en la naturaleza, sino en la idea misma de Dios y en la razón que nos ofrece para ordenar y construir el mundo.

De acuerdo con Tambutti (2004):

Instalados por el neoclasicismo francés del siglo XVII estaban constituidos por un cuerpo perfectamente acabado, severamente delimitado, joven, visto desde el exterior, individual, una imagen sin falla, un cuerpo del que se eliminaban todas las expresiones de vida interna. (pág.8)

Tenemos, entonces, una técnica y un ideal de cuerpo, lo que llevará a crear metodologías de disciplinamiento del mismo, el cual tendría que cumplir con los estándares de belleza impuestos en ese momento, es ahí donde comienza la de

construcción de cuerpos dóciles y útiles, tal como describe Foucault en Vigilar y Castigar (2000) citado por Escudero (2013):

una microfísica de los cuerpos fundamenta las técnicas de ordenamiento espacial y temporal de las acciones, en la cual la geometrización se entiende en términos de clausura del espacio y localización individual de las posiciones, junto con la distribución en serie del ordenamiento del conjunto, lo que pone en relación el espacio con el tiempo, a partir de la inclusión de la secuenciación de tareas según el orden lógico de ejecución y el orden espacial de distribución puestos en relación con una totalidad funcional (pág.23)

En este sentido, podemos decir durante el desarrollo de la “técnica clásica” el bailarín tenía que cumplir con un estándar de cuerpo perfecto, ¿cómo se podría lograr? Sometiéndolo a un entrenamiento riguroso, el cual lo llevaría “poseer un cuerpo joven” semejante a la estatua clásica griega inmortal, rígida, colocando al sujeto – bailarín bajo un disciplinamiento, donde no existía lugar para el cuerpo; la mirada estaba puesta solo en la técnica, la postura, la belleza ideal y el perfeccionamiento, transgrediendo la naturaleza del mismo, buscando siempre la docilizando el cuerpo ante la “utilidad” de la belleza.

Por último, la concepción del cuerpo como una máquina, es una característica de este período, explica en cierto sentido el hecho de que la danza clásica sea una danza de posiciones estáticas, donde el acento este puesto en la forma de la que se parte y a la que se llega y no tanto en las transiciones por las que pasa.

Con una importante estabilidad, aunque en constante perfeccionamiento, la técnica de la danza clásica que se constituye entre los siglos XVII y XIX convive actualmente y dialoga con un conjunto de técnicas desarrolladas en el siglo XX, donde el acento ahora se encontrará en la expresión de todo aquello que el cuerpo siente tanto físico como mental.

2.3.2 Danza moderna: la danza, la emoción y el cuerpo orgánico.

La expresión “danza moderna” fue creada por John Martin⁶ respecto de la danza de Martha Graham⁷. De manera general varios autores sostienen que la danza moderna surge como reacción al academicismo y al severo entrenamiento del ballet.

El eje de la danza moderna estuvo dado por la necesidad de introducir la expresión como criterio de construcción de la composición artística. La medida de la belleza ya no estaba situada en el exterior de la forma como ideal a conseguir, sino que estaba dada en la interioridad a expresar; no estaba asociada a un canon de belleza ideal, sino a la sinceridad de una emoción y la posibilidad de expresarla. La introducción de las emociones y la ubicación del centro de gravedad en la interioridad del artista dieron por resultado la construcción de un abanico de códigos de movimiento, resultado cada uno de ellos, de las necesidades expresivas del artista. Tambutti (2004) rescata:

... “la nueva representación puso al cuerpo al servicio de la “expresión”, a la vez que se desplegó un interés por la introspección. El cuerpo seguía siendo un instrumento, un medio; esta vez, el medio que permitía conocer la vida interior del artista” (pág.8)

Como características generales podemos destacar en primer lugar el componente expresivo: la danza debe expresar una emoción, una experiencia o un interior. Debe expresar y no representar; es decir, cada coreógrafo y bailarín construirá una técnica, un sistema de movimientos codificados, que le permitirá construir una forma expresiva.

⁶ Considerado como primer crítico de la danza, y reconocido porque buscaba la apertura del espectador hacia una nueva percepción de la misma, Martin estableció en los movimientos cargados de expresión que hacían alusión a gestos comunes y no comunes del humano, como una "danza moderna", manifestación del arte, y debía crear una audiencia amplia, y abrirles sus ojos para lograr el entendimiento de un nuevo baile, que no tenía que ser bello o esperado, sino simplemente en asimilar la transferencia cinética y transición de sentido de movimientos, de un cuerpo a otro. (Morales, 2007)

⁷ Coreógrafa y bailarina estadounidense. La renovación experimentada por el lenguaje de la danza durante el siglo XX tuvo uno de sus puntales en la aportación de esta bailarina. Según su concepción, la danza, como el drama hablado, debe explorar la esencia espiritual y emocional del ser humano. (Ruiza, Fernández & Tamaro, 2004)

El despliegue de la técnica de la danza moderna se vincula con la necesidad de volver más expresiva la danza, y por lo tanto al cuerpo. Ahora el movimiento tendrá que presentar un sustrato emocional. Para ello se recurre a una mayor combinación posible de movimientos –ya que se reconoce una multiplicidad de centros motores–, se presta atención a las articulaciones del cuerpo como lugares de flujo de movimiento, se prioriza la flexibilidad, se incluye además a la respiración como componente funcional del movimiento.

Podemos pensar que se buscó construir un cuerpo expresivo, “no dominado instrumentalmente” por la técnica y una rutina arbitraria como lo supone un cuerpo mecánico como el del ballet; a nivel de la ejecución de las piezas comienza a desarrollarse analítica del movimiento en relación al espacio y al tiempo en la que se incorpora como elemento fundamental la gravedad y, por lo tanto, la relación del bailarín y de la danza con la tierra; en un cuerpo orgánico cuyas partes se relacionan en términos de su contribución al equilibrio y la armonía.

En relación al lugar del cuerpo como medio de la danza moderna, podemos decir que al alejar al cuerpo de la técnica pudo recobrar un sentido orgánico, sensible, vivible, expandiendo las posibilidades expresivas y formales de la danza. Reconociendo en la potencialidad de expresión.

2.3.3 La danza como medio expresivo del cuerpo.

Para mediados del siglo XX se da en la danza, un movimiento con características modernistas, aún tiene características de los códigos de movimientos descritos anteriormente pero el acento estará puesto en lenguaje del cuerpo expresado a través de la danza y se le llamará danza contemporánea.

Las principales innovaciones que se introducen apuntan a desligar a la danza del problema dramático narrativo y sentimental expresivo: no hay nada que contar, no hay que volver verdadero en una representación ni forzar la emergencia de un

significado preestablecido para la danza. Al haber abstracción de contenidos dramáticos, la cuestión del mensaje o del sentido de la danza adquiere una connotación diversa, el movimiento formalmente montado evoca una multiplicidad de sentidos, emociones y experiencias que no se vinculan de manera inmediata con la existencia de una historia con un significado preciso.

Con esto se edifica una relación entre el público quien se convierte en un componente activo y necesario en la constitución de la danza como obra de arte, y del otro, la desaparición de la intencionalidad del artista como agente soberano del mensaje o construcción metafórica que la obra de danza propone.

Para la construcción de la danza, no existe algo más importante que el movimiento, ahora todas las partes del cuerpo tienen la misma importancia ante la expresión del movimiento, el cuerpo se articula y se desarticula atemporalmente de manera distinta.

En relación al tiempo, la danza no se subordina a la música, son acontecimientos simultáneos que comparten una organización temporal. Bentivoglio (1985) citado por Escudero (2013) sostiene que para Cunningham “danzar significa lanzar una energía directamente corpórea que penetra en la realidad de cada gesto y de cada acción. La danza se manifiesta entonces, como inmersión en la realidad” (pág. 47).

Vemos entonces que hay un recurso poético, y no ético, a los códigos de movimiento desarrollados, lo que termina por completar la autonomía de la danza y consolidar la función de mediador que para este arte tiene el cuerpo en movimiento.

Respecto a la concepción del cuerpo en este periodo, cabe destacar que las formas clásicas – racionalistas y orgánicas – expresivas, seguían fuertemente arraigadas, aunque es importante reconocer que se abre un diálogo con la conciencia sensible. Si en la relación de la técnica clásica pensábamos en un cuerpo mecánico y en la relación de las técnicas de la danza moderna pensamos en una máquina con motor,

o en un organismo, podemos sostener que los diálogos que abren la puerta a las disciplinas ligadas a la conciencia sensible del cuerpo, introducen por primera vez el ser-cuerpo.

Respecto de esto, Tambutti (2004), sostiene:

La danza que hoy se inscribe dentro de la tradición racionalista deja de lado aquella concepción corporal idealista, espiritualista y moralista, atendiendo sólo a su formalismo externo, aplicando leyes geométricas en todo su infinito despliegue, tal como podemos verlo en coreógrafos como William Forsythe, quien en lugar de recobrar y reproducir las formas del ballet clásico que son parte de un catálogo fijo de movimiento, despliega y abre estas formas hasta que aquellas leyes matemáticas potencialmente ocultas en la sintaxis del ballet se hacen visibles. Ya no quedan rasgos del antiguo clasicismo, aunque tenga en él su origen; tampoco se persigue la representación de un cuerpo etéreo o inmaterial producto de la intuición interior de una forma trascendente (pág. 9).

En este punto nos encontramos en un límite, no sólo en relación a la concepción de cuerpo que los diversos fundamentos de las técnicas ponen en juego, sino de la idea misma de la danza y, por ende, del cuerpo en movimiento en tanto el medio expresivo.

2.5 El cuerpo: lugar de experiencias y múltiples posibilidades.

En las sociedades modernas occidentales la visión cartesiana ha dejado una profunda huella, viéndose traducida en el cuerpo que ha sido pensado como una cosa, un objeto alejado del yo, que debe ser entrenado y disciplinado para operar eficientemente y responder a las necesidades de esta sociedad. Por ello, los estudios que más han proliferado en el cuidado y el saber del mismo han sido los científicos, cuyos conocimientos han segregado y etiquetado aquellos cuerpos “impedidos”, es así llegando a los cuerpos Sordos aquellos que desde su condición médica son cuerpos que no escuchan y por dicho estado tendrían que estar segregados de bienes culturales como la música y danza.

En contra del dualismo cartesiano y de toda concepción mecanicista o psicologicista del cuerpo, la fenomenología ha planteado que los seres humanos no pueden ser comprendidos ni meramente como cuerpos ni sólo como mentes, sino como sujetos incorporados que habitan un mundo en continua transformación (Pérez, 2007).

Para Maurice Merleau-Ponty (1997) retomada por Ferreiro (2007)

...mente y cuerpo no son dos sustancias relacionadas, sino una totalidad interactuante, de manera que no tengo un cuerpo: soy mi cuerpo, existo como cuerpo. Así concebido, el cuerpo del bailarín ya no es un simple instrumento, sino un lugar en el que se manifiesta mi experiencia.

En efecto, para la visión técnica, instrumental, el cuerpo es un objeto que se puede descomponer y recomponer para darse una idea clara de él, para la fenomenología el cuerpo propio es un entramado de cuerpo y mente que constituye el lugar donde ocurre el diálogo experiencial con el mundo, y para conocerlo “no dispongo de ningún otro medio [...] más que el de vivirlo, eso es, recogerlo por mi cuenta como el drama que lo atraviesa y confundirme con él” (Merleau-Ponty, 1997, p.215).

El hombre está en el mundo, lo habita y, al hacerlo, lo conoce: “el mundo —afirma Merleau-Ponty — no es lo que pienso sino lo que vivo; estoy abierto al mundo y me comunico con él, pero no lo poseo; es inagotable” (Merleau-Ponty, 1997, p. 116). Pero el sujeto no sólo registra el conjunto de las percepciones, sino que interviene en ese universo y las experimenta “en medio- del-mundo”. El mundo no es un conjunto de objetos indiferentes, sino que envuelven al sujeto, de ahí que su cuerpo sea un canal privilegiado de comunicación por medio del cual el mundo se hace presente como un lugar familiar (Merleau-Ponty, 1997, p.73). De ahí la afirmación de Merleau-Ponty de que el cuerpo es el “quicio del mundo” (Merleau-Ponty, 1997, p.101): tengo conciencia del mundo gracias a él, lo que a su vez me permite tener una orientación selectiva en el universo.

Habitar el cuerpo —y no sólo tener un cuerpo— implica, además, adquirir un “punto de vista sobre el mundo”, lo que permite crear las relaciones entre los otros objetos

y sujetos del mundo y el propio yo. Merleau-Ponty afirma que “el cuerpo es el vehículo del ser-del-mundo, y poseer un cuerpo es, para un viviente, conectar con un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente con ellos” (Merleau-Ponty, 1997, p.100).

Estas reflexiones invitan a pensar que el reconocimiento del cuerpo propio, su aprehensión primordial, entraña el asombro ante él: un extrañamiento de los propios hábitos de movimiento, un quebrantamiento de la familiaridad con la que realizamos acciones que han sido mecanizadas; implica atreverse a reconocerlo como un fenómeno siempre novedoso, saturado de múltiples experiencias que se extienden al infinito y lo transforman al mismo tiempo que yo me transformo, porque mi cuerpo y yo somos uno y lo mismo.

El conocimiento de mí y de mi cuerpo es siempre provisional porque está en devenir, en permanente construcción: en proyecto. En este sentido, un proceso de modelación corporal cuya pretensión sea la diversidad tendría que enfatizar no sólo los logros de la autonomía, la libertad y el derecho, sino la transformación del cuerpo y la percepción que cada uno tiene de éste, de sí mismos, de modo que logren habitarlo, vivirlo y disfrutarlo intensamente al momento de bailar, cuidando que se constituya en lugar y horizonte para el descubrimiento y la creación.

No es suficiente con transformar la idea del cuerpo diverso. Es preciso cambiar también la idea de disciplina y normalidad, para impulsar la experimentación de nuevas sensaciones, de nuevas formas de moverse, de nuevas formas de ser en el mundo.

2.6 Construcciones filosóficas de la danza.

Hablar sobre la filosofía de la danza, nos incita a realiza un recuento del por qué la filosofía entro en conflicto cuánto comenzó a hablarse sobre la danza, todo tiene el fundamento en el eje primordial de la misma filosofía ya que su área de estudio predilecta tenía relación con la ciencia: asuntos de política, sociológicos,

antropológicos, culturales y psicológicos. La filosofía occidental refleja a lo largo de los siglos, este dualismo⁸ inflexible entre mente – cuerpo, de hecho, nuestra filosofía no hace más que perpetuarla y reflejarla: en el curso del tiempo algunos filósofos la han defendido y exaltado sistemáticamente, como Descartes, Berkeley entre otros (Levin, 1973).

Sin importar la escuela, por tradición los filósofos han logrado comprender la naturaleza humana de manera errónea, en general los filósofos han negado de una u otra manera, la realidad de la presencia de un cuerpo, siempre exaltando el funcionamiento de la mente. Mientras algunos eliminan por completo al cuerpo, hay algunos otros filósofos que lo retoman solo en el sentido de la ley física, otro más los coloca en igualdad, pero siempre teniendo mayor interés sobre la mente.

Si los filósofos no pueden explicar que sucede con el cuerpo nos podríamos preguntar ¿qué pasa con la danza?, si bien la danza es una expresión artística y estética del cuerpo humano en movimiento, ¿cómo podrías hablar de una filosofía de la danza?, en la cual todo tiene que ver con el cuerpo, con el surgimiento de la fenomenología con Edmund Husserl a principios del siglo XX comenzó un movimiento extremadamente revolucionario y profundamente humanístico en la filosofía. De ahí sus seguidores Heidegger, Sartre y Merleau – Ponty quienes reivindicaron el lugar cuerpo (Levin, 1973).

Reflexionar sobre la experiencia en danza como una experiencia corporal vivida, es decir, como un arte constituida desde el cuerpo como eje perceptor y desarrollado en el espacio, el tiempo, en relación con el otro, así como algunas de sus consecuencias desde lo corporal.

⁸ (Del latín “duo” dos). Tendencia filosófica que, en oposición al monismo (ver), considera como principio de la existencia no una, sino dos substancias diferentes. Descartes, por ejemplo, consideraba que el hombre se compone de dos substancias independientes, una corporal y otra espiritual: el alma y el cuerpo.

Durante el proceso de experimentación corporal del bailarín en el momento creativo, se encuentra implícito un factor importante: la propia percepción. Tal no puede lograrse sin antes reconocerse el bailarín a sí mismo, es decir, de saberse cuerpo y trabajar desde sus posibilidades y facultades. Este auto reconocimiento o propiocepción es posible esencialmente y gracias a los otros cuerpos que acompañan tal experiencia, en una suerte de espejos de una trama perceptiva. En este sentido, el bailarín observa, manipula y percibe al mundo con su cuerpo y al mismo tiempo se constituye a través de él.

El cuerpo en primera instancia no puede reconocerse a sí mismo; se logra reconocer a través del otro, que, a su vez, no puede auto reconocerse sin la presencia de lo demás. Este principio de identidad, así como de interrelación se encuentra también en la propuesta de Merleau-Ponty (1999) cuando hace referencia al cuerpo fenomenológico, o cuerpo vivido, que además es el cuerpo reconocido a partir de la percepción y reconocimiento de los otros que interactúan con él en el devenir de lo cotidiano, de su realidad “este saber, como todos los demás, solamente se adquiere por nuestras relaciones con el otro; no es al ideal de una psicología de introspección a lo que nos remitimos; y de sí al otro, al igual que de sí mismo a sí mismo” (pág. 56)

El acto de la danza no puede desligarse del estar con otros aun si este fuera una solista, está acompañado por el público, hablar de la filosofía de la danza nos permite reconocer el papel que juega el cuerpo, y como es que nos constituye y nos reconstruye.

Al momento del estar en contacto con otros cuerpos entramos en un proceso de percepción, es decir, reconozco mi cuerpo, reconozco el otro y eso me permite abrirme al mundo.

En el caso particular de la danza, tal, no es un objeto aislado ni una disciplina autónoma, más bien es una composición de miradas y perspectivas donde interactúa el cuerpo en el espacio y el tiempo, al mismo tiempo, en relación con el mundo, así como con otras disciplinas y conocimientos. (Monzón, s.f.)

Lo anterior me lleva a repensar a la danza no solo como un ejercicio artístico sino un momento de ser estar en el mundo ahí se presenta en un instante efímero que inaugura un dialogo entre cuerpo y mundo. Es una relación mutua y constante.

“Y así hasta el punto en que se vuelve claro que “otro”, “prójimo” no son siquiera las palabras justas, sino solamente “cuerpos”. El mundo en el cual yo nazco, muero, existo, no es el mundo “de los otros”, puesto que igualmente es el “mío”. Es el mundo de los cuerpos. El mundo de fuera. El mundo de las afueras” (Nancy, 2003, p.27)

Por lo tanto, la danza es también y esencialmente un estado del mundo. En los acontecimientos de lo cotidiano, el cuerpo de los otros nos compete, así como nos delimita territorios de comprensión, nos complementa, nos interviene. En términos fenomenológicos el cuerpo es el lugar de la experiencia estética de la danza.

Este espacio nos permitió reflexionar sobre lugar del cuerpo en la danza desde la propia historia de la danza y su construcción dentro de la filosofía.

Pensar a la danza como un movimiento con sentido estético, esto quiere decir que principio creativo, expresivo al momento de buscar decir a través del gesto y significativo en sus contenidos. Pensar en ella como un espacio de encuentro y resistencia donde los sujetos entran en contacto con otros, con el mundo y se convierten en ser seres en el mundo.

III. CAPITULO 3

Experiencia de intervención.

En este apartado abordaré mi experiencia en prácticas profesionales a partir de lo planteado por Teresa Negrete Arteaga (2017) sobre la intervención educativa en sus tres ciclos: Diagnóstico, despliegue de la intervención (el diseño y la ejecución) y el cierre, realizando adaptaciones en su desarrollo y reconociendo los elementos faltantes a dicha experiencia. Dando como resultado la puesta en escena “Hacer visible lo invisible”.

La intervención educativa es una perspectiva que opera bajo lo emergente⁹, nos obliga a reconocer lo que acontece en la vida cotidiana desde una mirada de la experiencia es decir darnos tiempo, en palabras de Negrete (2017)

Darnos tiempo para la experiencia, es una interpelación por eso. Es tener, tomar y darse tiempo de hablar, de escuchar, de hacer, desde y sobre la experiencia, propiciar la visibilidad de las tensiones de las fuerzas instituidas e instituyentes que se expresan constantemente en situaciones dilemáticas, como experiencias subjetivas, ético, políticas y también como experiencia colectiva. (pág.6)

A partir de lo anterior podemos decir que la intervención abre un espacio para vincularse con otros sujetos, que no solo están siendo afectados sino en ese mismo proceso yo como interventor también lo estoy siendo e invita a cuestionarme el por qué estar ahí.

Nos devuelve la palabra, nos pone en espejo, nos cuestiona, nos obliga, nos hace pensar, nos hace buscar acompañarnos, nos hace buscar encontrarnos. (pág.6)

⁹ Término acuñado por Teresa Negrete en el 2008 que se refiere que, a nivel planetario, existe una crisis estructural que se hace patente en lo que Ana María Fernández conoce como “instituciones estalladas”, pues está autora nos señala que al igual que se desregulariza los capitales en el esquema neoliberal, se activan también la desregulación de los modos disciplinarios sobre los cuerpos, proliferando una diversidad de modo de hacerlos visibles, portarlos y transformarlos. (Negrete:2017)

Para Negrete (2017) es así como la intervención se convierte en un acto educativo, añadiendo que en el acto educativo se necesitan de tres cosas: saber, memoria y olvido.

Porque saber, memoria y olvido se activan para justo mirar nuestros vínculos, renunciar a ellos, traer a cuenta la memoria de aquello que habíamos olvidado, pero también reconocer que el olvido también da satisfacción, que el olvido también nos constituye, de acaparar toda la información posible, de esta manera entonces el espacio en el que inscriben los procesos de formación, tienen que ver con esa transformación de los sujetos, constitutivos por estos vínculos psicosociales y de los espacios de la hospitalidad que se produce cuando lo grupal y lo colectivo sostienen vínculos que dan cauce a las pulsiones de vida y de muerte en los procesos de subjetivación.. (pág.7)

La intervención no prescribe, sino indaga, altera aquello que se creía estable y es apartar de la indagación que comenzamos a imaginar y plantear situaciones que nos permitan de acuerdo con Negrete (2017) que circule la palabra, nos reconozcamos, nos humanicemos, dejemos a un lado los preceptos de los roles, nos permiten hablar de aquello que nos pasa.

En la intervención un hecho ineludible es la vinculación de los sujetos que tienen un ser-cuerpo que habla y que de acuerdo con Negrete (2017)

Se trata de poner en primer orden la observación al cuerpo que habla como una superficie de inscripción de los sucesos porque desde ahí resulta clave visualizar qué tipo de instrumentaciones se inducen para trabajar, hacer hablar y descifrar las marcas y huellas que se hacen manifiestas en los cuerpos; dijera Foucault, el cuerpo y todo lo que se relaciona con el cuerpo: la alimentación, el clima, el sol, es el lugar de impronta, procedencia de lo que antecede y por ende también de lo emergente, que traza horizontes de por-venir. Cito a Foucault: "en el cuerpo se encuentra el estigma de los sucesos pasados de él nacen los deseos, los desfallecimientos y los errores, en él se entrelazan y de pronto se expresan, pero también en él se desatan, entran en lucha, se borran unos a otros y en un continuo conflicto inagotable". (pág.8)

La intervención se abre como un dispositivo que se construye desde diferentes lugares, es decir desde el vínculo y los modos de relaciones, construyendo herramientas que visibilizan los procesos de resistencia.

Entonces el dispositivo tiene que ver con hacer ver y hacer hablar a los sujetos con el fin de visibilizar y transformar aquello que resulta importante para ese grupo, donde se despliegue la escucha, se distingue el poder de afectación: de afectar y ser afectado, el uso del cuerpo como analizador en el entre cuerpos y con todo ello emana y se proyecta firmemente la intervención educativa (Negrete, 2017)

“Hacer visible lo invisible”, es un montaje coreográfico que emerge del contacto y del encuentro de personas con historias, deseos, expectativas singulares y formas de habitar el mundo. Teniendo como punto de partida: Hacer danza con Sordos, trascendiendo las líneas de la de la belleza impuestas por la danza y la segregación de las personas Sordas ante experiencias estéticas del arte, principalmente aquellas que están vinculadas con el sonido. Es por lo anterior que en dicho montaje se inserta un proceso de intervención.

El sistema económico no solo ha cambiado las formas de relación entre los seres humanos, sino también las formas de expresión como lo es el arte, en 1930 se utilizan por primera vez el término industria cultural, por Theodor Adorno y Max Horkheimer¹⁰. Quienes afirman que la industria cultural funciona de la misma manera que cualquier otra empresa capitalista: cine, la radio y la TV son un sistema de producción mercantil que lleva al orden y a la estandarización. Disolviendo la individualidad de los productos, desapareciendo el arte por el arte¹¹.

¹⁰ Adorno Theodor, fue un filósofo alemán de origen judío que también escribió sobre sociología, comunicología, psicología y musicología. Se le considera uno de los máximos representantes de la Escuela de Fráncfort y de la teoría crítica de inspiración marxista.

Horkheimer Max, fue un filósofo, sociólogo y psicólogo judío alemán, conocido por su trabajo en la denominada teoría crítica como miembro de la Escuela de Frankfurt de investigación social.

¹¹ Adorno utiliza esta frase para hablar sobre un arte tradicional, autónoma.

El arte como parte de la industria cultural ha perdido en gran medida su individualidad y ha caído rendida ante los pies del capitalismo voraz que estandariza los deseos, el consumo y la existencia misma de los sujetos. Es de reconocer que el capitalismo seguirá siendo capitalismo por mucho más tiempo, sin embargo, el arte lleva a buscar las rupturas dentro de lo establecido generando un espacio de convivencia y resistencia.

Es por lo anterior que esta puesta en escena “Hacer visible lo invisible” se puede analizar como un dispositivo de intervención, que articula, mueve las intenciones y deseos de un grupo en específico.

Tenemos que reconocer que la intervención educativa se encuentra inserta en campo de la educación y su trabajo se centra en otros ámbitos diferentes a los procesos de enseñanza- aprendizaje ya sea en ámbito de lo formal, no formal e informal.

Asimismo, la intervención nos abre un lugar para analizar instituciones a partir de dos tendencias: lo que está instituido que es aquello que este puesto en la institución como establecimiento “con sus normas y sus leyes, pero también de las instituciones que nosotros entablamos con nuestros vínculos” (Negrete, 2017, p.8)

Mientras que lo instituyente, tiene que ver con:

Poner el acento en la experiencia es la clave para dar cuenta de las marcas y las huellas somato psíquicas y sociales del displacer y del placer, activas en la atadura de la obligación en la que nos miramos cuando entablamos nuestros vínculos, cuando nos vemos vinculados con el otro por mandato, por costumbre, por lo ordinario, por la exigencia del mundo hacia el sujeto (Negrete, 2017, p.10).

De acuerdo con Remedí¹² (2004) intervenir:

¹² Investigador del Departamento de Investigaciones Educativas del CINVESTAV. Instituto Politécnico Nacional.

Es una serie de significados diferentes es venir es estar ahí, intervenir es ubicarse entre dos momentos y esto es lo importante es decir es estar entre un antes y un después, es estar ubicado en ese lugar, intervenir es también estar entre dos lugares y ya veremos cómo esto se va explicitando, pero la palabra intervención siempre nos coloca en medio de algo. En medio de dos tiempos, en medio de dos lugares o en medio de dos posiciones, intervenir y esta parte es complicada, es tomar partido es tomar una posición es decir no hay posiciones blandas, exige una posición de parte de uno exige tomar partido por A o por B. Esto es complicado, vamos a ver si lo podemos trabajar un poco. Intervenir también es interponerse al desarrollo que una acción viene interponiendo. Intervenir también es mediar. (pág.2).

Podría decir que la intervención sucede cuando irrumpimos con los otros, construyendo dispositivos que muevan la estructura de lo instituido y surjan los deseos de los colectivos encaminándonos hacia lo instituyente. Pensando al dispositivo como aquel medio que vincule a los actores involucrados abriendo el espacio de intervención y análisis.

Construiré la narrativa sobre mi experiencia de intervención educativa a través de la danza a partir de dos dispositivos: un taller de danza para personas Sordas y el ensamble “hacer visible lo invisible”, permitiendo mirar cómo se entretajan ambos, vinculándose uno con el otro y sucediendo ambos en un mismo espacio, compartiéndose y concediéndose tiempo.

Hacer visible lo invisible, es una improvisación de danza contemporánea, con personas Sordas y oyentes que surge en el diálogo y la implicación de los integrantes del Colectivo Escénico “Caracol”, conformado por: Minerva Nava, José Luis Flores y yo, junto con algunos miembros de la comunidad Sorda en Pachuca.

Hacer danza surgió de manera colectiva con el fin de propiciar lugares de encuentro, que nos permita repensar la idea de normalidad y la construcción del ritmo. Y es así como creamos un espacio en donde pudiéramos compartir-nos, estar juntos con nuestras particulares formas de ser, de habitar el mundo a través del arte, y en

concreto en la danza, a partir de crear formas de estar, es decir aquellas que nos permitían a todos participar e ir creando nuestra propia mirada sobre la danza.

Es por lo anterior que decidí retomar el planteamiento que sostiene la metodología de “ConCuerpos¹³” donde hay una mirada sobre la danza que no tiene como punto de partida la “normalidad” o la “anormalidad”, cuerpos en movimiento.

La metodología del trabajo con “ConCuerpos” tiene una base construida en los encuentros y la reivindicación del cuerpo. Ubicando como primer dispositivo el “taller de danza”, el cual marcó el inicio del encuentro, el cual nos permitió como colectivo reconocernos en el otro.

El “taller de danza” surgió desde un deseo por compartir un espacio donde reconozcamos nuestro cuerpo, el de los otros y con él creamos vínculos con el mundo. Reivindicando el lugar para sentirlo. Es por lo anterior que como colectivo decidimos platicarlo y discutirlo al termino de esto lo planteamos como el primer dispositivo.

En el “taller de danza” no existieron instrumentos para realizar un diagnóstico sin embargo se sostuvieron encuentros con jóvenes Sordos, donde ellos plantearon dudas o inquietudes acerca de su encuentro con la danza, de acuerdo con lo que expresa Negrete, se desarrollaron actividades de implicación con la comunidad Sorda como: ir a lugares donde se reúne la población Sorda, el contacto con personas Sordas, sus familias y maestros a lo largo de 10 años a través del Colectivo Escénico Caracol.

Este dispositivo tuvo como antecedentes las actividades que se realizaban dentro del Colectivo Escénico Caracol, cuyo objetivo fue crear un espacio de encuentro

¹³ Es el nombre de una compañía de danza inclusiva que tiene su sede en Bogotá, Colombia. Utilizo este acrónimo ya que, desde la perspectiva de este escrito, no se habla de “anormales” o “normales” solo son cuerpos en movimiento

donde la comunidad sorda, sus familias, maestros confluyeran alrededor de la Lengua de Señas Mexicana (Flores & Nava, en prensa, 2012).

De manera personal el encuentro con la comunidad Sorda fue a través de una compañera y entrañable amiga Ana Lara¹⁴ quien plantea el trabajo con dicha comunidad para desarrollar una propuesta de empleo sustentable, dicho trabajo conllevaba reunirnos con los estudiantes del CAED CBTIS No. 8¹⁵, donde se ubica una comunidad de Sordos y es así como conozco la LSM; en ese momento quedé atrapada en su expresividad y poética, posteriormente busqué tener contacto con proyectos que tuvieran relación con los Sordos y así llegué con Minerva y José Luis, personas maravillosas que me ubicarían en un lugar donde todo giraba en torno a la LSM, la comunidad y la cultura.

Ellos me permitieron la entrada a un mundo diferente del que había conocido sobre la discapacidad. Conocí y escuché a grandes figuras de la investigación sobre las diferencias, ética de la fraternidad, la apuesta de la interdependencia, como Asun Pie, Zardel Jacob y Carlos Skliar esto me permitió adquirir nuevos conocimientos como: la palabra del cuerpo, el enseñar desde una mirada de la alteridad, utilizar la escritura como un lenguaje de afección, la ética de la fraternidad, y la importancia de reconocer al otro para saber quién es y cuál es su lugar en este mundo.

Lo que me llevó a plantearme una nueva conceptualización sobre la discapacidad. La mayoría de las veces utilizamos palabras del lenguaje cotidiano como: “incapaz” “anormal” “invalido” “con capacidades diferentes” para referirnos a las personas que presentan una discapacidad las cuales reflejan el cómo las miramos y nos relacionamos con ellas.

¹⁴ Profesora y amiga del Centro de Atención Educativa para Personas con Discapacidad Cbtis 8

¹⁵ El Centro de Bachillerato Tecnológico Industrial y de Servicios Número 8 de la ciudad de Pachuca, Hidalgo, alberga en sus instalaciones al Centro de Atención para Personas con Discapacidad (CAED).

Cuando desconocemos al otro, no solo se le suprime, sino que se intenta alinear a los estándares establecidos por la mayoría, excluyéndolo de una identidad propia y social. Es importante pensar que las relaciones sociales están basadas en la dialéctica de lo individual y lo colectivo como lo menciona Sartre (1947) citado por Noel (2017)

El nosotros se reubica en una relación de pensar a otro en su condición también de individualidad del cuerpo. El otro se convierte en un indispensable a mi existencia, tanto como el conocimiento que se tenga de uno mismo. Así, “el descubrimiento de mi intimidad me descubre al mismo tiempo el otro, como una libertad colocada frente a mí” (pág.63).

En este sentido las relaciones sociales se ubican en el nosotros, esto quiere decir que el otro influye en mi existencia, y viceversa, por lo anterior es importante conocerme y conocer al otro.

Cuando me pregunto ¿cómo veo al diferente? La respuesta seguramente será “de la carencia, de la falta, de la diferencia”, debido a que hemos internalizado tanto el discurso social de los estereotipos que te indican el ideal de humano: varón, adulto, inteligente, oyente, trabajador. A partir de lo anterior se construirá el otro siempre planteando una relación comparativa entre lo estándar y lo que el sujeto no puede hacer/pensar/comunicar como los demás.

Ahí es donde comienza la discapacidad, poniendo el problema de manera individual, en lo biológico, cuando realmente tendríamos que pensar que es de orden social, político histórico y cultural, teniendo su origen en la desigualdad social que se enmarca en los procesos económicos que regulan y controlan el modo a través del cual son pensados e inventados los cuerpos, las mentes, el lenguaje, la sexualidad de los sujetos.

Lo anterior nos permite reflexionar que la diferencia no es el otro sino la relación que establezco, no es necesario hablar de inclusión o integración, sino del querer, cuando uno quiere respetar, busca, tiene la necesidad de conversar de poder estar

y quizá, hacer cosas juntos. Y para estar juntos no hay una sola forma, estar juntos significa estar a gusto.

Para poder estar juntos y conocer al otro necesitamos del tiempo, porque cuando no lo hay, creamos normas, juzgamos y exiliamos con la palabra. Si nos permitiéramos un espacio para apreciar, reconocer, admirar y hacer, no tendríamos la necesidad de interrumpir y transformar los cuerpos que no son iguales al mío.

Cuando reconozco al otro puedo ver que no hay más que un sujeto que esta, con su corporeidad y singularidades que lo hacen ser.

Para 2016 dos de mis intereses por primera vez coincidieron: la danza y la LSM, ¿cómo pasó?, a través de la Red Internacional de Investigadores y Participantes sobre Integración/ Inclusión Educativa (en adelante RIIIE), organización a la cual pertenecen Minerva y José Luis.

La red los convoca a organizar un evento cultural, presentando una narración o historia adaptada para teatro en LSM-español, sello del Colectivo Escénico Caracol, sin embargo, en un diálogo en conjunto se plantea la idea de explorar nuevos espacios como la danza, situación que nos pareció interesante, llevándonos a largas charlas sobre qué podría suceder.

No dejamos perder más el tiempo y comenzamos el diseño de lo que en un primer momento sería el “taller de danza para Sordos”, el cual dio paso a la construcción de un ensamble dancístico.

Dando inicio con la difusión que se dio a través de en diseñar carteles donde se planteaba los horarios y los días de encuentro, siempre buscando en colectivo que fueran atractivos y que la información fuera clara, una vez concluidos comenzamos a distribuirlos de manera digital principalmente a través de redes sociales, de los integrantes, amigos, conocidos y compañeros, incentivándolos a que ellos compartieran nuestra información.

Un lugar de encuentro para algunos Sordos, es la escuela y qué mejor lugar que el CAED del CBTIS 8 en Pachuca donde nos sentimos como en casa, ya que tanto como directivos y maestros siempre nos reciben amablemente, decidimos ir en conjunto ya que yo no dominaba la LSM, así que era algo complejo, José Luis o Minerva me apoyaban siempre en cuanto a la interpretación y en el momento de la invitación no fue la excepción, al momento de llegar, los chicos se encontraban en clase, pidiendo a la directora y maestra la autorización para charlar con ellos acerca de nuestro taller de danza, con gran disponibilidad accedieron, así que dimos inicio. José Luis sería nuestro intérprete, comenzamos por un saludo informal, y planteando la siguiente pregunta ¿les gusta la danza?, casi todos contestaron que no, ya que la relación era clara: danza con el género femenino, es decir aquellos que practicaban danza eran mujeres (delicadas), a algunos más no les interesaba en lo absoluto, pero en el caso de Sofía ella comentó lo siguiente:

- A mí me gusta la danza, yo practico la danza folclórica- comentó ella.
- ¿Tienes problema para sentir la música? - preguntamos.
- No, yo siento la vibración y así yo sé cuándo bailar- (SH/2015, entrevista colectiva).

La siguiente pregunta fue ¿ustedes han bailado?, la mayoría dio una respuesta afirmativa y esta acción la habían realizado durante fiestas, ellos comentaron que no encontraban ninguna dificultad para bailar.

Yo bailo en las fiestas, a mí me gusta bailar, ven te enseño como bailo (me toma de la mano y bailamos al ritmo de una cumbia) (JAM/2015, comunicación personal)

Y una vez planteadas estas preguntas se desencadenó una conversación con los estudiantes, en la cual expresaron sus gustos por el baile, su experiencia con este y la forma en que ellos perciben el ritmo. Bromeamos sobre los diferentes tipos de bailes y dónde los ponían en práctica. Antes de concluir con nuestra visita presentamos nuestro taller de danza, reiterando que era gratuito, que se llevaría a cabo en las instalaciones de UPN- Hidalgo, los días sábados de 9:00 am – 12:00 pm, nos retiramos con gran satisfacción y con la perplejidad de quiénes llegarían a nuestro taller.

Así llego el 16 de junio del 2015, fecha en la cual daría comienzo el taller, al encuentro solo acudimos cuatro personas: José Luis, Jessica¹⁶, Israel¹⁷ y yo; así comenzó la clase, en ese momento tenía incertidumbre de qué tanto podría hacer con ellos, hasta dónde podría llegar y sobre todo cómo resolvería la comunicación. Comencé con una presentación personal diciendo mi nombre y la seña que habían construido para mi algunos Sordos, mi historia con la danza. Así dio inicio, coloque música que acompañaría el calentamiento y el resto de la clase. El acompañamiento que me brindó José Luis fue fundamental para poder entrar a este nuevo mundo, alrededor de varias sesiones, además de ser un compañero en el arte del movimiento, fue la de la interpretación, permitiéndome decir que lo hace de manera increíble. Con el paso de las sesiones se fueron integrando nuevas personas Abigail¹⁸, Aura¹⁹, Gustavo²⁰ y Aldair²¹.

De pronto y de manera casi imperceptible empezamos a descubrir un mundo que nos fascinaba, surgieron varias cosas: reconocer y experimentar con nuestro propio cuerpo y generar una conciencia de nuestro encuentro con otros cuerpos, entendiendo nuevas formas de trabajo, en un ámbito en donde el cuerpo es el principal protagonista independientemente de qué tipo de cuerpo tenemos, de género, de la edad, del tamaño... eso no es lo importante, ahí lo importante fue tener la posibilidad de expresarnos con toda nuestra materialidad. Conforme al paso del tiempo este taller nos brindó herramientas corporales para tener nuestra propia voz a través del movimiento y a partir de ahí creamos un dialogo común, el de la danza, el cual abrió posibilidades no consideradas para las personas Sordas, dando completamente un giro a nuestro punto inicial de un taller al ensamble.

¹⁶ Jessica Marlen Félix Ortiz, joven Sorda, estudiante del CAED 8

¹⁷ Israel Hernández Mejía, joven Sordo, estudiante del CAED 8

¹⁸ Abigail Martínez Avilés, joven oyente, compañera y amiga.

¹⁹ Aura Muñoz Nava, joven oyente, compañera y amiga

²⁰ Gustavo Aarón Cruz Ramírez, joven Sordo, estudiante del CAED 8

²¹ Aldair Martínez Cabrera, joven Sordo, compañero y amigo.

El ensamble abrió un nuevo tiempo, donde los cuerpos se preparaban para un reconocimiento propio y de los otros, donde podríamos observar transformación para habitar el espacio de la danza: el escenario. Dando como resultado nuestro segundo dispositivo.

Con el tiempo definido era importante comenzar a trabajar, el ensamble se encontraba dentro de las danzas posmodernas, que en un momento dado abrieron a la danza a la improvisación, decodificando al cuerpo y ubicándolo en una plataforma de investigación dejando en claro que ya no existe una tipología concreta de cuerpos atados a una estética concreta, sino muchos y diferentes.

La danza contemporánea pone el acento en la sinceridad de una emoción y la posibilidad de expresarla, sin las cuadraturas de una técnica que somete y talla a cualquier corporalidad sin detenerse en singularidades. Con esta ruptura se genera un vacío donde instaura en el cuerpo la potencia creadora de movimientos libres y espontáneos.

Así, será en la exploración del movimiento que el cuerpo se deja tocar por la multiplicidad de las fuerzas que atraviesan, lo que lo volverá desobediente a los patrones que lo habían estatizado. (Osorno, 2019)

Es así que el cuerpo aparece en la danza contemporánea como un “cuerpo sin recato”, que niega las formas institucionales, que elimina jerarquías, apela a la producción de nuevas experiencias corporales.

El cuerpo durante el taller y ahora en el ensamble siempre fue mirado como un cuerpo que es receptivo ante las sensaciones que se provoca estar en contacto con el mundo y con los otros. Con una constante observación que más allá de la que hacemos con los ojos y que nos permita construirnos a nosotros mismos con un poco más de libertad. Era importante darle un nombre a esto que estábamos construyendo, es por lo anterior que, durante una charla sobre la desigualdad de vivencias corporales y sensitivas con personas Sordas, José Luis parafraseo a Paul

Klee²² quien dice “El arte hace visible lo que era invisible” Es decir que el arte nos permite otra manera de mirar, que nos muestra la belleza de aquello que no teníamos en cuenta, o de aquello donde nunca antes habíamos encontrado belleza. La belleza invisible de las cosas.

En ese momento coincidimos en que nuestra improvisación de danza contemporánea se llamaría “Hacer visible lo invisible”, porque no necesitábamos que el ensamble mostrara lo que podíamos ver a simple vista: bailarines que no son bailarines. Lo que necesitamos era enriquecer la mirada del público y nuestra propia mirada para observar otras cosas como estos cuerpos están en movimiento. Mostrando así otros universos, otras bellezas y otras verdades.

Habitar ese espacio nos permitió reconocer que el encuentro con los diferentes debe ser pensado como un punto de partida para “hacer cosas juntos”, donde la pluralidad de las formas de vida habilite una conversación fraterna que valore la multiplicidad de lo singular.

Con esto quiero decir que ese lugar y tiempo que compartíamos nos permitió interpelarnos, sentirnos, reconocernos como singulares en una dialéctica de reciprocidad, pero sobre todo comunicarnos, podríamos pensar en las diferencias de nuestras lenguas, sin embargo compartíamos algo en común: ser seres-cuerpo, y es así como nos comunicamos utilizando “la lengua escuchada ” es importante aclarar que el término “escuchada” no solo se relaciona con la palabra hablada, sino en el sentido del reconocimiento del otro ¿qué me quiere decir?, su forma de mirar el mundo, su rebeldía y su resistencia. Reconocer la presencia del otro demanda renunciar a su normalización, impuesta como condición de felicidad prometida para incluirse en el mundo útil, mientras se lo despoja de vida. (Nosei, 2017)

²² Paul Klee fue un pintor alemán nacido en Suiza, cuyo estilo varía entre el surrealismo, el expresionismo y la abstracción.

Es decir que la presencia del otro, me implica una posición ética del querer, de la responsabilidad y del respeto, no de la normalidad y la inclusión.

“Estar disponible” (Skliar, 2017) para y con el otro habilita una conversación en un espacio de hospitalidad y reconocimiento, instaurando una lucha contra los enunciados del poder que pretenden fijar destino, y pensar en la multiplicidad inagotable de formas posibles para el encuentro.

Sonia²³ quien de forma itinerante participaba en el colectivo como mi maestra de LSM, en una de las sesiones llegó con un libro que llevaba por título “Si un día yo partiera”, de Anna Göbel me permitió leerlo, me comentó que lo había encontrado en un estante, llamando su atención, pensaba trabajar con él para realizar una traducción en LSM, en ese momento sin pensarlo en mi cabeza se comenzó a germinar la idea de por qué no ocuparlo en la puesta en escena, había observado tiempo atrás un trabajo que realizó Pina Bauch una bailarina, coreógrafa y directora alemana pionera en la danza contemporánea con una canción titulada “The Man I love” traducida en ASL²⁴ por uno de sus bailarines.

Cualquier decisión dentro del colectivo, entró en consenso primeramente con José Luis, Minerva y Sonia, se conversó si podía ser factible y quien podría realizar la presentación, la idea fue un total éxito, coincidimos que era maravilloso el texto y podría girar la puesta en escena entorno al sentimiento que nos generaba al leerlo. Minerva fue quien realizó la traducción del cuento a LSM, ya que ella tenía experiencias previas en la traducción de español a LSM.

Una vez concluida la traducción, Minerva la presentó. Convocamos a Israel para que realizara la narración en lengua de señas dentro de la pieza dancística, fue así

²³ Sonia Uribe, maestra de la Universidad Pedagógica Hidalgo. Un hermoso ser humano, quien me compartió aquello que ella sabía de la Lengua de Señas y que con gran comprensión, perseverancia y paciencia me enseñó, resolviéndome dudas, miedos y preocupaciones acerca del trabajo que yo realizaba con los chicos Sordos.

²⁴ Lenguaje de señas americano (ASL por sus siglas en inglés) es un lenguaje natural y visual/manual accesible para las personas sordas, el cual tiene su propia gramática y principios lingüísticos.

donde dio inicio un trabajo colaborativo y de reconocimiento de dos lenguas validas, sin la imposición del español sobre la lengua de señas.

Minerva le presentó a Israel la traducción que ella había realizado, con el objetivo de que él pudiera realizar los cambios necesarios en su lengua, el reconocimiento del otro y su lugar en mundo permitió observar el sentido de la LSM, la historia de su comunidad, su cultura y su visión de mundo.

Una vez planteada la historia del libro se decidió que se construiría la coreografía a partir de esta, la música estaría a cargo de René Aubry²⁵ con la canción titulada “La Grande Cascade” tiene una tonalidad mayor, alegre y vívida.

3.1 Cuerpos (in) completos.

En la construcción de la segunda pieza Israel se encontraba sentado en medio del escenario inmóvil mirando a la nada, pero, sin embargo, él está siendo observado, irrumpen dos cuerpos José Luis y Abigail que manotean a su alrededor con ímpetu y violencia que transgreden el cuerpo de Israel, él en un solo movimiento los detiene se pone de pie, toma el escenario y narra “Si un día yo partiera”.

El cuerpo es el lugar donde transcurre el mundo, sin embargo, este ha sido catalogado en las relaciones propias de esta sociedad bajo el discurso médico de lo “normal” y lo “anormal”.

Los cuerpos “anormales”, son aquellos cuerpos incompletos que a través de procesos de normalización, rehabilitación y asistencialismos la incesante búsqueda de este sistema económico-social, bajo la promesa de la normalización de las condiciones de vida, negándoles el derecho de amar, de comunicar, de decidir qué hacer y cómo hacerlo, de sentir, de tener libertad, autonomía, privacidad y goce sexual, pero sobre todo de un cuerpo.

²⁵ René Aubry es un compositor francés. Es un multiinstrumentista conocido por mezclar armonías clásicas con instrumentos modernos.

Es así como en esta pieza invita a repensar sobre el “cuerpo sordo”. El cuerpo faltante un cuerpo “público” puesto que “el cuerpo discapacitado, socialmente descalificado, hace parte de una clase oprimida que sede los derechos sobre su cuerpo sin saberlo y sin dar su autorización a otros” (Jutinico, 2016, p. 283).

En este sentido estos cuerpos han sido objeto de control, de disciplinamiento, de negación y dominación “cuerpos atroces que rompen con los esquemas cotidianos que nos permiten reconocer lo que nos han hecho creer que es la naturaleza normal de las cosas, olvidando que aquella cosa que nos es más propia es el cuerpo” (Jutinico, 2016, p. 283).

Esta escena nos invita a discutir la transgresión de José Luis y Abigail hacia el cuerpo de Israel como metáfora de los cuerpos expulsados por la normalidad, un cuerpo manoseado, castrado y catalogado desde lo “faltante”, la imposición de una lengua sobre las minorías lingüísticas, pero que al mismo detiene esta imposición , este “manoseo”, para recobrar el sentido genuino y bello de la lengua de señas abriendo a la posibilidad de poner en duda todo aquello que nos han dicho en relación a los cuerpos “anormales” y la lengua.

3.2 La lengua desde el reconocimiento²⁶

El lenguaje y la palabra, como dispositivos de poder reafirman la dominación de una lengua mayoritaria sobre otra minoritaria desde la justificación de progreso y jerarquía.

En este sentido muchas lenguas minoritarias han perdido su independencia, su apropiación y su propio significado. Negando la historia de una comunidad y su visión de mundo.

²⁶ Es el vínculo social básico, que nos permite aceptar la existencia del otro, construyendo relaciones de intercambio, fundando relaciones humanas desde la reciprocidad. (Vinolo, 2019)

Partiendo de lo anterior el colectivo siempre tuvo un interés genuino en aprender la Lengua de Señas Mexicana, es por lo anterior que los compañeros Sordos nos enseñaron algunas señas que nos permitieran comunicarnos y la dactilología²⁷, la cual sirvió para poder deletrear nuestros nombres. Un rasgo cultural en las lenguas de señas es otorgar un “apodo” o “firma” que consiste en buscar alguna característica que te identifique y que de alguna manera será una forma corta de nombrarte, los Sordos asignan una seña diferente a cada persona. Este ejercicio que realiza la comunidad Sorda en la transmisión de un bien cultural, en impacta a quien lo recibe aceptándolo. Mostrando como el ejercicio de reconocimiento describe las relaciones inter-personales generadoras de valor y sentido. Este intercambio nos ayuda a plantear las dinámicas del reconocimiento, la mutualidad y reciprocidad.

Como colectivo poder adquirir una seña nos permitió iniciar en nuestro tránsito por dos lenguas y culturas, manteniendo la riqueza de ambas.

3.3 Afección²⁸, como propuesta para repensar el encuentro.

Pensar en la convivencia tendría que tener un referente del estar juntos, sin embargo, en estos tiempos toma otros sentidos, donde puede ser entendida apenas como una negociación comunicativa, como una presencia literal, física, material de dos o más sujetos específicos puestos a “dialogar”.

En la convivencia debería estar puesta la existencia, que de acuerdo con Skliar (2009):

La convivencia tiene que ver con un primer acto de distinción, es decir, con todo aquello que se distingue entre los seres y que es, sin más, lo que provoca contrariedad. Si no hubiera contrariedad no habría pregunta por la convivencia. Y la

²⁷ La dactilología (del griego "daktilos" -dedos-, y "logia" -ciencia-, "ciencia de los dedos") es la representación manual de cada una de las letras que componen el alfabeto. (Vilches,2005)

²⁸ Término utilizado por Carlos Skliar (2009) para explicar que pasa en los vínculos con los otros, que no solo se trata de mí y del otro como entes separados sino de una dialéctica en donde ambos afectamos y somos afectados, permitiéndonos reconocernos en una relación.

convivencia es “convivencia” porque hay -inicial y definitivamente- perturbación, intranquilidad, conflictividad, turbulencia, diferencia y alteridad de afectos. (pág.4)

Es reconocer que yo afecto, mientras soy afectado por que ahí donde estoy con los otros, juntos en común, que en palabras de Nancy (2007) citado por Skliar (2009) “Es ser tocado y es tocar”. El “contacto” –la contigüidad, la fricción, el encuentro y la colisión- es la modalidad fundamental del afecto”.

El estar juntos, es un contacto de afección no de dolor, sino de reconocimiento del otro, que de acuerdo con Skliar (2009) es un embate de lo inesperado sobre lo esperado, de la fricción sobre la quietud, la existencia del otro en la presencia del uno.

La pieza “hacer visible lo invisible” es uno de los montajes donde la mayoría de los integrantes participan; las mujeres lucen un vestido de tela ligera que cambia de forma con gran facilidad en diferentes colores y zapatos altos, los hombres llevan traje con zapatos, este tipo de vestimenta te incita a pensar y a trasladarte a un lugar de lujo y elegancia, donde se perpetúan y reproducen estereotipos de la clase burguesa moderna. Los movimientos que se realizan suelen ser más sutiles y elegantes, sin embargo, puedes observar figuras “frías” distantes, higienizadas, purificadas, objetivadas y ordenadas.

Este fragmento lo podríamos utilizar como metáfora para poder observar cómo se configura las relaciones entre nosotros y ellos, o entre lo uno y lo otro, entre lo mismo y lo diferente, donde el contacto se mantenga a una distancia prudencial, muchas veces matizada por palabras de orden, tales como tolerancia o aceptación.

Ahora bien: esa distancia, esa distancia de altura, esa distancia de jerarquía es imposible, porque, como continúa diciendo Jean-Luc Nancy (2007) citado por Skliar (2009)

“(…) lo que el tocar toca es el límite: el límite del otro –del otro cuerpo, dado que el otro es el otro cuerpo, es decir lo impenetrable (...) Toda la cuestión del co-estar

reside en la relación con el límite: ¿Cómo tocarlo y ser tocado sin violarlo? (...) Arrasar o aniquilar a los otros –y sin embargo, al mismo tiempo, querer mantenerlos como otros, pues también presentimos lo horroroso de la soledad” (pág.54)

Aún con las características anteriores hombres y mujeres buscaban el contacto con el otro, permitiendo observar la idea básica del ser humano la relación, partiendo de una puesta en común sin máscaras: somos cuerpos, necesitamos a otros y, aunque lo hagamos mal, qué importa, queremos bailar.

La convivencia con los demás se juega, entonces, entre un límite y el contacto con el otro. Una convivencia que no puede sino dejarse afectar o dejar afectarse con el otro. Y en esa afección que muchas veces pretende aniquilar todo aquello que nos perturba, todo aquello que nos inquieta, no habría otro deseo posible que aquel que expresa que el otro siga siendo otro, que la alteridad del otro siga siendo alteridad (Skliar, 2009)

La música de René Aubry marca una tonalidad menor, lenta y oscura, entre la mezcla de la guitarras, piano y percusiones, se convierte en un juez que arbitra los contactos, el primero en aparecer es Israel hacen un par de movimientos regresan a su lugar inmóvil, después aparece José Luis y Aldair sincronizados mueven su cuerpo, regresan a su estado inmóvil, continúa Marlen y Gustavo presentan una secuencia de movimientos, regresan a su lugar, culmina Abigail y Aura al momento de regresar, José Luis, Marlen, Israel y Abigail toman el escenario y se colocan en espacio formando un rombo realizan una secuencia de movimientos. Posteriormente las chicas salen a un costado del escenario quedando solo Israel y José Luis realizan una caída al incorporarse se encuentran; Israel con Abigail y José Luis con Marlen, acto seguido se realiza un barrido; que consistió en cruzar ambas parejas rosando su hombro derecho, una vez concluido los participantes regresan a su lugar inicial, al momento de la llegada, los compañeros que aún se encontraban sentados se levantan y en conjunto caminan hasta al frente del escenario comienzan a presentarse con su nombre y firma.

Podemos observar el ir y ver en la convivencia el estar con el otro y colocar un límite, sentirse afectado y afectar, esto va más allá del colectivo es importante pensar en el público, todo el tiempo estamos en una dialéctica de la afección, pero tendríamos que pensar desde dónde y cómo lo sentimos y ejecutamos en la relación.

3.4 Estereotipos del encuentro.

El momento crucial de un cuerpo es sin duda cuando experimenta el placer y el dolor. En la siguiente pieza queríamos plasmar una historia que se cuenta a partir del vínculo cuerpo a cuerpo. Ese vínculo que formamos todos los días a partir de una mirada, reconociendo la cara, el cuerpo, su ser.

El placer del cuerpo se encuentra relacionado con el amor, que en tiempos de la modernidad no tiene tiempo de ser, ya que el amor es improductivo. Poco rentable.

Para fines del capitalismo no le conviene que seamos tan felices: nuestra insatisfacción permanente y nuestro dolor nos hace más vulnerables, a la explotación tanto laboral como de consumismo. Por lo tanto, hay poco tiempo para cultivar y nutrir lo único que parece darle un poco de sentido a la vida: los afectos. La última pieza que agregamos a nuestro repertorio fue “melancolía” que tomó como base la pieza de la coreógrafa Pina Bausch titulada “Café Müller” para esta pieza solo participarían 3 personas: Aura, Gustavo y Aldair. En el centro se realiza una magnífica puesta en escena se observa una pareja conformada por Aura y Gustavo que transmiten en su frenética unión, la exasperación, la desesperación y el terrible temor de sentirse solos. Celebran su vínculo, a través de desesperados movimientos en cadena de repetición constante, conducidos al ritmo de su entrecortada y agitada respiración.

El abrazo aquí retoma aspectos importantes del coreógrafo español Cesc Gelabert²⁹, para quien el abrazo es habitar un cuerpo en corazón y mente, es un acto de conciencia, va más allá del contacto físico, pues quienes se abrazan crean un sueño compartido en estado de vigilia. Este está compuesto según Gelabert (2017) por cuatro elementos: el cuerpo: puede ser en pareja, al límite solo o en grupo; la emoción: esta pueda ser la experiencia más bella del mundo o la cosa más horrorosa; la fantasía: es aquella que se crea en el imaginario de la persona y la expresión: al momento del contacto. En resumen, ¿podríamos saber cuál es el límite de un abrazo? tal vez tendríamos que comenzar diciendo que un abrazo es un acto donde podemos expresar todo.

Acompañados por una canción de estilo soul-jazz, que es cantado a capela acompañado de tonalidades menores, donde la letra habla de lo bien que se siente de estar vivo y sentir el mundo. En la historia surge Aldair un personaje que los domina a ambos y por momentos los separa, hasta que logra desvanecerlos, ambos caen al piso, al momento de incorporarse regresan a su lugar inicial, dejando a Aldair solo realizando una secuencia de movimientos con los brazos.

Cabe rescatar que para la elaboración de esta pieza surgieron ciertos temores e incomodidades principalmente entre los compañeros que representarían la pareja, ya que colocar el cuerpo muy cerca del otro les exigió romper con los estereotipos y transgredir el espacio del otro. Conforme se fue trabajando esta pieza en los ensayos de apoco se fue haciendo común tocar y reconocer el cuerpo del otro y estar en un continuo ir y venir en el espacio.

Más allá de la puesta en escena, se dejaba entrever una mixtura cuerpos que rompían los discursos sobre los cánones de belleza occidental Para comenzar; aquellos cuerpos que danzaban estaban viejos, no tan viejos, poco flexibles, sordos,

²⁹ Bailarín, Coreógrafo y Director de renombre internacional y pionero de la danza contemporánea en España, ha desarrollado una contundente trayectoria desde 1972. Tras formar parte de la comunidad de Danza de Nueva York, en 1985 funda, junto a Lydia Azzopardi la Gelabert Azzopardi Company de Danza con la que estrenan más de 50 producciones. (Gelabert, 2017)

bajos, gordos, altos, que no se acercaban ni un poco aquello que llamaríamos bello desde los cánones de la industria cultural occidental, que impone la idea de belleza, expropiándonos la experiencia estética.

El cuerpo danzante es archivo que narra y muestra la síntesis de la construcción de subjetividades que se han edificado a partir las relaciones de dominio en las cuales los cuerpos “faltantes” se han ubicado, revelando en silencio aquello que se les ha negado. Un cuerpo propio (Ospina, 2015, p.104). Sin embargo, en el movimiento podemos construir un espacio de reconocimiento, y de encuentro colectivo que nos incita a tomar una postura de resistencia ante las demandas del sistema económico.

A partir de lo anterior tenemos que analizar el espacio de la danza, como un lugar para mirar diferentes formas de ser y estar en el mundo, reconociendo su existencia en medio de los juegos híbridos del sistema económico predominante. Allí es donde la práctica de la danza instaure las diferencias culturales como la identidad propia de las culturas minoritarias, que en el acto se articulan para formar un cuerpo colectivo.

Es así como llegamos al momento de la presentación del montaje coreográfico. El coreografiar una pieza dancística es organizar de manera armoniosa los movimientos que los bailarines realizan, para generar en el público un sinnúmero de sensaciones.

Muy a pesar de que la improvisación estaba lista, eso no significó que estuviera terminada; ya que conforme fuimos avanzando en su organización el colectivo decidió reorganizar el ensamblaje, proponiendo que la pieza que iniciara fuera “hacer visible lo invisible”, la pieza que seguiría sería “Si un día yo partiera” donde se decidió que yo incluyera una breve improvisación, situación que me sorprendió, ya que tenía varios años de no ejecutar danza, sin embargo, me pareció un ejercicio

de confianza y de reescritura corporal, me asombró ver como mi cuerpo recordaba movimientos que se vieron transformados en una interpretación dancística.

La reescritura del cuerpo tiene que ver con una nueva percepción de cómo miramos este ser- cuerpo, y como nos relacionamos con el mundo que nos rodea. Nuestro cuerpo es individualizado, pero al mismo tiempo forma parte de un todo, que nos lleva a descubrir sensaciones y sentimientos con los otros.

Al ver y sentir nuestro propio cuerpo y ver, pero no sentir, el cuerpo de los demás somos capaces de establecer una correspondencia de que el cuerpo que vemos es como el nuestro y, por consiguiente, entender que lo que sentimos nosotros también lo sienten los otros. (Monasterio, 2016, p. 296)

Gracias al proceso cíclico acción-percepción todo el tiempo nuestro cuerpo está en una lectura y reescritura corporal.

El cuerpo es la representación del vínculo directo que poseemos entre nosotros y el mundo. Un cuerpo que percibe y es percibido, que ve y es visto, el cuerpo como posibilidad que se abre también a la comprensión y al sentido. La corporalidad constituye el medio de relación permanente con los otros y con nosotros mismo. Es, por lo tanto, una forma de abrirse íntimamente al mundo, de percibirlo y engendrarlo, “el mundo no es lo que pienso, sino lo que vivo, estoy abierto al mundo, comunico indudablemente con él, pero no lo poseo, es inagotable” (Merleau-Ponty, 1999, p.16).

Es decir, el ser humano, no “tiene un cuerpo”, sino que “es su cuerpo”, como exterioridad y exposición infinita, como presencia en el mundo.

Pero ser cuerpo, implica dos órdenes que se entremezclan constantemente: la naturaleza y la cultura. De acuerdo con Asier (2008)

La humanidad dice Merleau-Ponty teniendo presente a Heidegger, está arrojado en la naturaleza; pero, además, también lo está en un mundo cultural o social que lo envuelve. Ambas dimensiones tienen un encuentro sorprendente en nuestra

corporalidad, porque el cuerpo es un espacio natural y simbólico: “No solamente tengo un mundo físico, no solamente vivo en medio de la tierra, del agua y del agua, tengo a mi alrededor carreteras, plantaciones, ciudades, ciudades, calles, iglesias, utensilios, un timbre, cuchara, una pipa”. Tenemos sobre todo utensilios, de hecho, en buena medida una civilización se me manifiesta como tal a través de ellos. (pág. 208)

El ser cuerpo tiene su génesis en lo social, en la relación con el otro. El otro es aquí una figura colectiva. No es el “tú” y tampoco es el “ellos”, es el “nosotros” siendo estudiado por un miembro de esa colectividad, que parece separarse en su empresa filosófica, aunque esa separación no sea más que una ilusión. (Asier, 2008, p.210)

Cuando logramos tener conciencia de nosotros mismos siempre a partir de la otredad, para Merleau-Ponty (1999) “los otros hombres jamás son para mí puro espíritu: sólo los conozco a través de sus miradas, sus gestos, sus palabras, en resumen, a través de su cuerpo” (pág.223)

Es decir, vemos al otro a partir de su cuerpo, pero lo vemos gracias a que nosotros vivimos en nuestro propio cuerpo, por tanto, es la corporalidad la que asegura el vínculo con el otro.

Precisamente en la medida en que el cuerpo que tengo frente a mí tiene las mismas estructuras que mi propio cuerpo, en tanto el otro realiza acciones similares a las que yo haría de estar en la situación del otro. Pero, sobre todo, reconocemos que el otro es otro ser- cuerpo si estoy dispuesto a que lo sea:

“El conflicto del yo y el otro no comienza solamente cuando se quiere pensar al otro, ni desaparece si uno reintegra el pensamiento a la consciencia no tética y a la vida refleja; está ya allí si quiero vivir al otro, por ejemplo, en la ceguera del sacrificio. Concluyo un pacto con el otro, me he resuelto a vivir en un intermundo en el que doy la misma cabida al otro como a mí mismo” (Merleau-Ponty, 2003)

Es decir, cuando reconozco al otro en ser-cuerpo, existo yo, en una relación dialéctica de percepción y vivencia, en palabras de Merleau-Ponty (1986), la intercorporalidad o coexistencia; es compartir con los “otros” el mundo, el mismo “tejido sólido” al que llamamos realidad.

Melancolía es una pieza muy controversial desde mi punto de vista, la escena podría ser clara: dos personas que se aman por el acto mismo de estar abrazados.

Esta experiencia de intervención se articuló con el evento propuesto por la RIIE, quien invito a Alca, un rapero, skateboard y surfista colombiano que utiliza la patineta para su movilidad, a un conversatorio con los asistentes al evento.

El cuerpo de las personas con discapacidad motriz, es uno de los cuerpos más señalados por la sociedad ya que él es muestra de la incompletitud del cuerpo legítimo. La movilidad de estos cuerpos esta mediada desde la visión medica-hegemónica de una silla de ruedas, que no permite la autonomía del desplazamiento ya que incita a la dependencia total o parcial del movimiento.

Tener otra mirada sobre estos cuerpos te provoca a pensar que se mueven distinto, tienen diferentes tiempos y que son dueños de un cuerpo.

Leer la historia de Alca nos permite entender que el movimiento a través de una patineta determina una profunda transformación de la discapacidad, desde la cual se deja de ser un cuerpo deficitario que existe únicamente para el ‘otro’ para sentirse portadores de un cuerpo vivo y activo, instaurando así un espacio de resistencia.

En esta tabla se siente libre, independiente y rueda por el mundo con la fuerza y alegría que le impulsan a cantar y componer letras sobre la vida y sus adversidades.
(Herrera, 2018)

Posteriormente se le invitó al público a reunirse en la explanada donde previamente se habían colocado sillas y lo necesario para nuestro montaje, es verdad que en ese momento estábamos nerviosos no sabríamos qué iba a suceder.

La música comenzó a sonar, el público vigilaba cada movimiento y así avanzó pieza tras pieza, hasta culminar.

Era difícil pensar en ese momento y saber qué les ocurría a mis compañeros que estaban en escena. Existió un silencio y de pronto todos agitaron sus manos en el aire, nos aplaudían, algunos más se pusieron de pie, en aquel momento brotaba una emoción en ese lugar.

Una vez concluida nuestra presentación salimos a conversar con algunas personas del público, me abordó su familia de Aldair, quienes efusivamente comentaron lo siguiente:

Nunca pensé que mi hijo lo lograría, estoy muy feliz, lo hicieron muy bien. (MCC/2015, comunicación personal).

En ese momento pude apreciar que esa familia y yo, ahora compartíamos algo común: la danza. Esa improvisación nos había conectado, yo no era la maestra ni él mi alumno, él no era el sordo ni yo la oyente, en ese momento los dos éramos bailarines que habíamos compartido ese tiempo y espacio y que había permitido a la familia observar algo que estaba “invisible” en su hijo.

Tiempo después de la presentación nos reunimos nuevamente con el propósito de platicar acerca de lo que sucedió ese día, coincidimos que habíamos logrado como colectivo transmitir y provocar emociones en el público, algunos hablaban de la historia en LSM “Si yo un día partiera”

... que pasa ahí la historia es de desesperación cuando sales y bailas (se refiere a la improvisación individual que realizó en la segunda pieza dancística) quieres gritar y salir. (RC/2015, entrevista informal).

Otros más de la pieza final melancolía.

... Es que hay alguien que los quiere separar es por lo que pasa en la historia anterior, yo digo que por qué se tiran. (AL/2015, entrevista informal).

Cabe destacar que casi la mitad de nuestro público nunca había visto la LSM, eso fue muy importante ya que aquí podríamos decir que el lenguaje del movimiento es universal y que al momento de irrumpir la LSM solo jugo de forma conjunta con el lenguaje base.

La experiencia de la presentación, llevó al colectivo a centrarse en el ensamble, difuminando así el tiempo del taller.

Como colectivo decidimos seguir trabajando en las sesiones sabatinas y repasando el mismo montaje ya que buscaríamos espacios donde poder presentarnos.

Para conmemorar el día nacional del Sordo, la Biblioteca Central Ricardo Garibay realizó un evento al cual fuimos invitados presentando el mismo montaje coreográfico "Hacer visible lo invisible". Fue una experiencia completamente nueva, en la presentación pasada conocíamos a algunas personas de nuestro público, en esta ocasión no. Dio comienzo, transcurrió pieza tras pieza hasta concluir, hubo gran emoción, los brazos agitados en el aire, todo el público se puso de pie, agradecimos y salimos. Una vez que terminamos de cambiarnos, nos esperaban gran parte del público, nos invitaron a pasar a convivir con un pequeño refrigerio, varias personas del público se acercaron a José Luis y Minerva, teniendo oportunidad de escuchar una charla en la cual la mamá de una pequeña niña que había podido observar el montaje, de forma efusiva platicaba de todas aquellas sensaciones que le produjo observar nuestra puesta en escena.

... Yo no sabía qué pasaba, no entendí aquello que decía el joven, pero luego ella saltó y giraba podía ver su desesperación, y luego apareció la pareja, - ¡dígame qué pasa! - verdad que los querían separar o estaban muertos, ¿es verdad que pasa eso? Me gustó mucho pero no sé si lo entendí bien. (MH/2016, entrevista informal).

Después de esta presentación como colectivo decidimos salir a convivir en este espacio conversamos sobre cómo nos sentimos, fue satisfactorio coincidir en una experiencia nueva, que nos había llevado a recorrer caminos insospechados, crear

confianza e identidad como colectivo, platicamos de otras cosas, bromeamos y coincidimos en reencontrarnos una vez más para seguir con este proyecto.

Para el mes de enero del siguiente año se volvió a crear la convocatoria para estos talleres de danza con Sordos, muy pocos regresamos al reencuentro, algunos de los chicos Sordos estaban por ir a la universidad, otros más ingresaban a la prepa, y otros decidieron no volver. Coincidimos nuevamente Abi, Aura, José Luis y una niña de nombre Keyra³⁰, sin embargo, al transcurrir el tiempo el grupo se disolvió.

3.5 La escritura para la lectura.

El fundamento de esta intervención inicia en mí propio acercamiento con la danza, que me permitió abrir nuevos espacios para poder comunicarme con el mundo y la cual me ha llevado a buscar lugares, personas y espacios donde también habitara, es así que llego al Colectivo Escénico Caracol donde a través mí historia incito a otras personas a crear vivencias en común y particular acerca del movimiento, donde ya no solo es el movimiento, sino el cuerpo a cuerpo, el sentido de comunidad, convivencia. Creando un espacio de resistencia, que nos alejó de la normalidad, de la discapacidad, de los estereotipos impuestos por el arte como “producto cultural” de la industria. No es ahí donde se queda esta experiencia, es llevada ante un público el cual genera su propia percepción al mirar nuestra puesta en el escenario, y una vez más regresa a mí transformada con nuevos sueños, anhelos y búsquedas sobre las prácticas de una danza descalzada de prejuicios, más abierta a las diferencias.

Es importante retomar que la danza es una idea que debe ponerse en práctica, “una idea que se transforma en movimiento” que nace de la experiencia del coreógrafo y se vuelve efectiva en el cuerpo del intérprete y que se completa en el espectador quien, en su experiencia crea. La obra le pertenece de un modo distinto pero

³⁰ Una niña de 7 años

inseparable a como pertenece al coreógrafo y al intérprete. En el caso del espectador de danza hay que abandonar también la idea de que sólo capta la forma o la idea del movimiento, es decir, la idea de que su experiencia es sólo receptiva. Sería necesario aceptar que su experiencia propiamente dancística es la de una “conmoción”, es decir, la experiencia de una reconstrucción en él del movimiento mismo que mira. Aunque no lo veamos desplazarse debemos aceptar que el espectador, asistente a la danza se mueve (Pérez, 2008)

¿Qué es la experiencia? De acuerdo con Larrosa (2018)

Es un movimiento de ida y de vuelta. Un movimiento de ida porque la experiencia supone un movimiento de exteriorización, de salida de mí mismo, de salida hacia fuera, un movimiento que va al encuentro con eso que pasa, al encuentro con el acontecimiento. Y un movimiento de vuelta porque la experiencia supone que el acontecimiento me afecta a mí, que tiene efectos en mí, en que yo soy, en que yo pienso, en que yo siento, en que yo sé, en que yo quiero, etcétera. Podríamos decir que el sujeto de la experiencia se exterioriza en relación al acontecimiento, que se altera, que se enajena. (p.6)

El tiempo de la escritura es un tiempo de praxis donde el análisis de segundo orden toma relevancia para poder interpelar las vivencias de la intervención, irrumpiéndome para que ahora sea yo la intervenida, es por lo anterior la importancia de este momento.

La mayoría de las veces se cree que la intervención termina cuando las acciones han sido concluidas sin embargo no es así, ya que la intervención es un proceso cíclico de acción-reflexión.

La importancia de dejar la palabra escrita es para que la persona que la tome en sus manos, pueda observar un análisis que en algún sentido pueda traspasar el papel y logre mover sus estructuras establecidas.

Ahí está puesta la intervención, desde el momento de la implicación cuando te vuelves tan cercano con los sujetos con los que has decidido trabajar, conociendo a profundidad a las personas, los prejuicios y las verdades que considerábamos absolutas y se mueven de lugar, las ponemos en duda, se abren espacios para otras formas de mirar, de comprender, que te interpelan y sientan bases para formas distintas de relación.

3.6 Para reflexionar...

Casi siempre se piensa que expresiones estéticas que tengan relación con el sonido (música, danza, etc.) han sido pensadas para personas oyentes y no para personas Sordas ya que parece desconcertante siquiera pensar que una persona que no puede escuchar pueda vivenciarlas de manera genuina y diferente.

Lo que pretendemos explicar es que la construcción del ritmo va más allá de lo que escuchamos y llamamos sonido, razón por la cual la sordera no constituye un impedimento para su percepción.

Ingenuamente se ha pensado que el sonido, se refiere únicamente al material auditivo y por lo cual quedaría fuera de la percepción de los Sordos, sin embargo, su fundamento físico del mismo dice que:

Desde el punto de vista físico el sonido consiste en la vibración mecánica de un medio elástico (gaseoso, líquido o sólido) y la propagación de esta vibración a través de ondas. (Rocamora, 2006, p. 1)

En otras palabras, el sonido son vibraciones que pueden ser percibidas de diversas maneras no únicamente con el canal auditivo.

Teniendo como punto de partida lo anterior podremos decir que hemos estado equivocados en pensar que las personas Sordas no puedan sentir el sonido y construir el ritmo y como consiguiente la música. Es así como podemos afirmar que el Sordo siente el ritmo con todo su cuerpo y como lo explica Infante (2005) citado por Otero (2005)

La persona Sorda siente las vibraciones internas, por lo que el sonido de la música puede hacer que su cuerpo vibre contantemente, como si alguien le tocara delicada y profundamente, o como si alguien estuviera dentro del cuerpo golpeando el estómago, intestinos, pulmones y hasta los huesos (pág.2)

Podemos confirmar que el Sordo puede disfrutar y sentir el sonido, disfrutar de él en un ritmo, en su ritmo, el de cada uno, sin tenerlo que encajar en la ideología normalizadora de la apreciación del sonido.

El objetivo tendría que estar centrado en pensar que hay formas diversas de sentir sonido y construir el ritmo y que ninguna es “normal” “anormal”, solo diferentes. El Sordo en la apreciación del sonido, nos permite observar cómo este va más allá de un hecho acústico, para crear un paisaje vivo, donde todo nuestro ser-cuerpo interviene para sentir, crear y re- crear.

Y es así como el arte se convierte en un lugar de resistencia. Que interpela a lo estipulado en la sociedad, abriendo nuevos horizontes para cambiar las miradas que se tienen en relación a las personas Sordas.

Podríamos decir que un alcance de esta experiencia fue lograr en el colectivo y el público, la apreciación de una experiencia estética, donde la expresión corporal el “lenguaje del cuerpo”, era un eje fundamental, que irrumpía en la ideología normalizadora de la ejecución y apreciación de la danza y sus complementos (ritmo).

El uso de la palabra escrita, permite que las vivencias sobrevivan por un tiempo indefinido, que de apoco o de mucho pueden interpelar al lector e invitarlo a movilizarlo a otro tipo de miradas, menos prejuiciosas y más abiertas.

A lo largo de este escrito, he narrado mi experiencia de intervención educativa a través de la danza, a partir de dos dispositivos: el taller de danza y el ensamble,

permitiendo mirar cómo se entretrejen ambos, vinculándose uno con el otro y sucediendo ambos en un mismo espacio, compartiéndose y concediéndose tiempo.

Un elemento que se desprende del análisis es realizar una reconceptualización sobre el “cuerpo discapacitado” dentro de la danza, desde una mirada colectiva con el fin de repensar la idea de normalidad y la construcción del ritmo.

Es importante pensar que el cuerpo legítimo es aquel que debe cumplir con las disposiciones corporales exigidas por el modelo de producción capitalista, que instaura en el cuerpo de los faltantes una normalización, rehabilitación y asistencialismo para alcanzar la “completitud”, que en muchos casos no se logra, negando así la existencia de un cuerpo vivo y activo.

Es por lo anterior que surge un deseo por compartir un espacio donde el cuerpo sea el lenguaje que nos permita crear un vínculo con el mundo que nos rodea. Reivindicando el lugar de habitarlo.

El cuerpo hace presencia en la mayoría de los discursos de la educación, el arte, la política desde una mirada de la discriminación y del dominio de muchos seres humanos sobre a otros.

El cuerpo, sus sabores, olores, humores, formas; articulados al principio de normalidad, imperante en el discurso justificador de la educación de las personas en situación de discapacidad, ha sido objeto de control, de disciplinamiento, de higiene, de salud, de negación y dominación. (Jutinico, 2016, p. 283)

Ser un cuerpo discapacitado es sinónimo de cuerpos monstruosos, socialmente descalificados, ubicando a las personas que los posee en parte de la clase oprime que sede los derechos sobre su cuerpo. Convirtiéndolo en un cuerpo público, un cuerpo de todos.

Tenemos que inaugurar otros sentidos y significados del cuerpo, que tendrían que tener como base las relaciones, la singularidad y la interdependencia.

Es necesario hacer una pausa, para re pensar qué sucede en este ser – cuerpo, que tiene un tiempo y un momento de ser, porque tal vez ahí este el lugar para el reconocimiento, es decir, cuando yo reconozco quien soy puedo reconocer al otro, a los nosotros. El cuerpo también es un espacio de resistencia ante la modernidad, que busca fervientemente la homogenización y segregación de los cuerpos “faltantes. Es por la anterior la importancia de movernos hacia otros lugares donde los discursos médicos sean cuestionados y por fin derrumbados.

Con el paso del tiempo este taller nos brindó herramientas corporales para tener nuestra propia voz a través del movimiento y a partir de ahí creamos un diálogo común, el de la danza, el cual abrió posibilidades no consideradas para las personas Sordas dando completamente un giro a nuestro punto inicial de un taller al ensamble. El ensamble abrió un nuevo tiempo, donde los cuerpos se preparaban para un reconocimiento propio y de los otros, donde podríamos observar transformación para habitar el espacio de la danza; el escenario.

El arte como parte de la industria cultural, reproduce discursos homogeneizadores que se convierten en la extensión de las estrategias culturales sometiendo a los dominados al poder y la manipulación del capitalismo salvaje.

El arte se convierte en el espacio de resistencia de una cultura cuando no se alinea a los dictámenes oficiales del régimen; se vuelve el espacio ideal para la crítica colectiva y comunitaria.

“Hacer visible lo invisible” abre una ruta en el arte que no está alineada a los cánones estéticos y políticamente correctos de la industria cultural, pero si en un proceso de reconocimiento de las diferencias, que no alude a lo faltante sino a lo que nos hace propios de nuestra individualidad, y que aporta a la colectividad.

Las personas que formamos parte de esta intervención no solo nos llevamos gran satisfacción de haber colaborado en la creación de esta experiencia estética alejada de los cánones de belleza impuestos, sino en la construcción de un espacio de resistencia, que traspasó los estándares de normalidad vinculados a la audición y la construcción del ritmo, invitándonos a pensar nuevas formas de estar en el mundo.

REFLEXIONES FINALES

A modo de conclusión este texto intenta profundizar sobre los espacios de encuentro y resistencia que se generaron en la intervención con la comunidad Sorda en Pachuca, Hidalgo, México y que dio como resultado el dispositivo “Hacer visible lo invisible”, permitiéndonos analizar las corporeidades, lenguajes, afecciones, los encuentros y el ritmo con una mirada desde el querer y el interés con el otro.

El desarrollo del presente escrito me llevó a reflexionar sobre mi experiencia de intervención, la cual emerge del contacto y del encuentro de personas con historias, deseos, expectativas singulares y formas de estar el mundo. Teniendo como punto de partida: Hacer danza con Sordos, trascendiendo las líneas de la de la belleza impuestas por la danza y la segregación de las personas Sordas ante experiencias estéticas del arte, principalmente aquellas que están vinculadas con el sonido. “Hacer visible lo invisible” creo un espacio en donde pudiéramos compartir-nos, estar juntos con nuestras particulares formas de ser, de habitar el mundo a través del arte, y en concreto en la danza, a partir de crear formas de estar. Hacer danza surgió de manera colectiva con el fin de propiciar lugares de encuentro, que nos permita repensar la idea de normalidad y la construcción del ritmo.

El espacio que se habilitó para que germinara “hacer visible lo invisible” inauguró nuevas formas de estar, donde las palabras y las señas se combinan para poder interactuar y dialogar entres personas sordas y oyentes: en dichos espacios nadie pregunta la condición, el estatus o lo procedencia de los integrantes.

Se establecieron vínculos, otorgándonos tiempo para el dialogo, la escucha, el hacer, desde y sobre la experiencia, propiciando situaciones dialécticas, del compartir y el estar, dando comienzo a un acto de educativo, alejado de discursos asistencialistas. “Hacer visible lo invisible” nos interroga sobre los temas de la existencia, con una capacidad de deconstrucción, proporcionando experiencias que reconfiguran la mirada del sí mismo a través del otro.

“Hacer visible lo invisible” establece una relación con el otro donde se desarrolla el reconocimiento recíproco. La intención de este dispositivo comprende la configuración individual y colectiva. La danza con Sordos no busca adaptar a las personas sordas a las dinámicas generadas en las prácticas artísticas, no se trata de incluir los Sordos en un ámbito artístico dominado por la mayoría, sino pensar en el arte para todos y de todos.

Mi experiencia de intervención trabajo bajo la propuesta metodológica de los encuentros y la reivindicación del cuerpo. Es decir, nuestro análisis de primer nivel tenía que ver con el encuentro de otros, sus historias y huellas.

Durante el desarrollo de la misma fue necesario transformar la mirada con respecto a los cuerpos discapacitados y pensar en los seres-cuerpos que se vinculaban en ese espacio. Pensar en cuerpo nos lleva a entender que no se construye en la individualidad sino en el colectivo. “Hacer visible lo invisible” como espacio de encuentro entre personas sordas y oyentes provoca el acontecimiento ontológico a partir de las dinámicas generadas en el estar, mostrando la individualidad de lo que se es y se puede llegar a ser. Los compañeros que participaron en dicho montaje tuvieron la posibilidad de interactuar y reconocer(se). El reconocimiento recíproco y de sí mismo atraviesa las intersubjetividades e implica dimensionar las otredades: ¿Quiénes somos? Y ¿Cuál es nuestro lugar?

La discapacidad se configura a partir de lo faltante, construyendo al otro desde una relación comparativo entre lo que puede y no puede hacer, colocándolo en un asunto individual, biológico, cuando tendríamos que hablar sobre las desigualdades sociales que regulan y controlan los vínculos.

Entonces la diferencia o el diferente tendrá su génesis en la relación que establezco con el otro, tendríamos que hablar sobre el querer, cuando uno quiere respeta,

busca, tiene la necesidad de conversar de poder estar y quizá, hacer cosas juntos. Y para estar juntos no hay una sola forma, estar juntos significa estar a gusto.

Cuando reconozco al otro puedo ver que no hay más que un sujeto que esta, con su corporeidad y singularidades que lo hacen ser.

La experiencia de “hacer visible lo invisible” provoca el conocimiento de lo que se es desconocido y el contacto con el otro, por lo descodifica a la persona estigmatizada, resignificando su estar en el mundo.

El reconocimiento de un cuerpo, de una cultura, de una lengua nos disloca para ponernos en un lugar de escucha, de hacer, de vínculo y así rompemos con la idea de inmediatez y de urgencia, otorgándonos un tiempo para la experiencia.

El encuentro planteado en esta intervención se consideró desde la ética del estar que reconoce el otro con su corporeidad y su afección, que acompaña la lucha por un reconocimiento legítimo, una lucha en la que las personas con discapacidad quebrantan las relaciones de dominio existentes, transformando las normatividades de la discapacidad en parámetros igualitarios y justos. Sin duda, hay más caminos por explorar, y más posibilidades estar a través del arte.

Considero que los aportes metodológicos que propone y aporta esta intervención para los estudios del cuerpo y del estar tienen que partir de la ética, reconocimiento del otro y las corporeidades siendo el arte un espacio de vínculos y resistencias.

Quiero poner de manifiesto que esta travesía me condujo a la experiencia ontológica de la danza. En esta intervención pude identificar tres particularidades que compartíamos los y las que formábamos parte del Colectivo Escénico Caracol los cuales fueron el fundamento para la misma los cuales fueron: ser-cuerpo en el mundo, el querer estar en vínculos con los otros y el repensar la normalidad.

En este sentido, “Hacer visible lo invisible”, permitió observar cómo generamos vínculos desde el deseo por estar juntos, sin argumentar quien es el otro, eso es lo que propicia una intervención es dar un tiempo para conocer al otro, e indagar como se van configurando los vínculos esos vínculos que también me van a atravesar en este proceso dialectico de hacer circular la palabra y es ahí cuando nos involucramos, no desde una idea de poder o “especialización” sino desde una postura del deseo y el encuentro, analizando esos dispositivos que arman vínculos y definen modos de relación, que son lugares de convivencia y resistencia.

Dicho lo anterior, quisiera plantear como mi fue proceso de hacer intervención, al comienzo de esta no existió ningún planteamiento que se acercara siquiera a la idea de intervenir, lo que me llevo a ese lugar fue mi deseo de poder conocer a la comunidad Sorda pero sobre todo hacer danza, que en ese momento era algo que verdaderamente me movía, cuando se abre este espacio para mí fue algo espectacular por primera vez podría reunir dos intereses, durante el espacio de encuentro, vinieron cosas muy interesantes, como la convocatoria y el acercamiento a esta comunidad, que al inicio teníamos verdaderos problemas de comunicación porque realmente yo conocía muy poco sobre la LSM, sin embargo, esa no fue una limitante ya algunos de mis compañeros y amigos apoyaron en el proceso de interpretación, como fuimos avanzando pude descubrir que la lengua no era un impedimento y lo que yo realmente deseaba era estar ahí en ese lugar donde los cuerpos de los otros y mi propio cuerpo se encontraban, se reconocían como seres-cuerpo y se reescribían sesión a sesión, bajo ninguna idea de imposición, y es así como se inauguró el tiempo de la experiencia el estar ahí nos ayudó a construir nuestro dispositivo, que realmente en ese momento lo llamaríamos montaje coreográfico y lo titularíamos “hacer visible lo invisible”, el elegir este título fue un hecho de protesta, para aquellos que hemos sido “invisibilidades” pero que a través del arte o de cualquier otra cosa que deseemos hacer, nos resistimos en comunidad, la historia de esta frase surge en el arte con Paul Klee quien dice “El arte hace visible lo que era invisible” Es decir que el arte nos permite otra manera de mirar,

que nos muestra la belleza de aquello que no teníamos en cuenta, o de aquello donde nunca antes habíamos encontrado belleza. La belleza invisible de las cosas.

Las construcciones de las piezas dancísticas se crearon en colectivo con propuestas, en una dialéctica de tensión, de acuerdos, con el trabajo corporal colectivo, y que culminaría con la presentación de la puesta en escena de “hacer visible lo invisible” ahí se instauró un nuevo tiempo y con personajes que no habían estado contemplados: el público. La respuesta del público fue elogiadora, pero también permitió un análisis sobre la normalidad, en ese momento lo que el público observó fue una experiencia estética proporcionada por un grupo de cuerpos viejos, sordos, gordos, bajos a través de la danza, que abren un espacio de resistencia hacia los cánones de belleza impuestos desde el capital cultural. El acercamiento con el público fue importante porque nos permitió observar aquello que habíamos construido desde la mirada de ellos.

Hasta ese momento “hacer visible lo invisible” solo existía en el plano del deseo por estar juntos, cuando comienzo mi proceso de escritura, por la insistencia del colectivo es cuando esta pieza en escena es pensada como dispositivo de intervención, por lo tanto realizo un análisis de segundo orden donde principalmente las piezas dancísticas que conformaban este dispositivo me permiten reflexionar sobre: corporeidades, lenguajes, afecciones, los encuentros, el ritmo con mirada desde el querer y el interés con el otro.

Hay ideas que aún quedan por reflexionar, sin embargo, considero que este espacio que se abrió, permitió una mirada hacia los otros desde una perspectiva del deseo y el querer.

El desvanecimiento del taller que formó “hacer visible lo invisible”, quizá podremos encontrar la respuesta, en el grupo de jóvenes Sordos, que estaban a punto de partir hacia la universidad, otro aspecto fue la planeación y la insistencia del mismo.

En lo particular creo que abrir espacios de esta índole donde no se apueste por lo que falta, ni se impongan estereotipos de encuentros, son vital importancia para poder romper esta idea de los “anormales”, considero que este tipo proyectos deberían estar encaminados a todos los espacios, en especial el arte, que nos permite la libertad de crear y resistir. Considero que quien quiera replicar un nuevo lugar de encuentro debe plantearlo desde el querer, para poder sostener un proyecto de esta índole, es necesario tener un espacio adecuado para el desarrollo del mismo.

Considero que esta experiencia de intervención tuvo carencias en cuanto a lo metodológico y la planeación, sin embargo, lo que se construyó dentro del mismo permitió el reconocimiento del “nosotros”, y mi relación con el otro. Me gustaría volver a encontrarme con la comunidad Sorda a partir del arte, explorando otras disciplinas: música, artes plásticas, fotografía y cine, buscar un espacio destinado para su creación y los recursos necesarios para sostenerlos de manera indefinida.

Es de importancia reconocer, que al momento de enfrentarme con la escritura pude observar que tenía vacíos en cuanto a referente teóricos en relación con la intervención, el acompañamiento que me brindó mi asesora, fue fundamental para que ustedes puedan leer esta experiencia, de igual manera me llevó a la indagación y construcción de nuevos saberes sobre ser-cuerpo, el lugar donde se construye el ritmo, indagar y reflexionar sobre posturas filosóficas que cuestionan la construcción de la discapacidad y preguntarme sobre mi relación con el otro, las cuales se vieron reflejadas en mi vida laboral y personal.

Lo más importante pensar en el deseo de estar con otros, otorgarles tiempo, ser afectados y afectar, en vínculos buscar algo que nos disloque, nos mueva de ese lugar para mirar otras formas de ser y estar en el mundo. Este mundo que, si bien es perverso, también da cabida al cambio.

REFERENCIAS

- Arrecillas Casas, A. Castro Arellano, E. Gómez Cervantes, T. Matus López, P. Rivas Gonzales, M. Secundio Sánchez, N. (2002) Programa de reordenamiento de la oferta educativa de las unidades UPN, 2019 de Universidad Pedagógica Nacional Sitio web: http://upnqueretaro.edu.mx/wp-content/uploads/2014/10/DOCUMENTO_GENERAL.pdf.
- Asier Pérez R. (sept. 2008). Merleau-Ponty, año IV, 20.
<http://www.revistadefilosofia.org.>: percepción, corporalidad y mundo, Eikasia. Revista de Filosofía.
- Ayús Reyes, R.; Eroza Solana, E. (2007), El cuerpo y las ciencias sociales. Revista Pueblos y Fronteras Digital. 4, diciembre-mayo, Universidad Nacional Autónoma de México Distrito Federal, México. ISSN: 1870-4115.
- Barrera Sanchez, O. (2011). El cuerpo en Marx, Bourdieu y Foucault, Iberofórum. Revista de ciencias sociales de la universidad Iberoamericana, año VI, 11, pp.121-137. ISSN 2007-0675. Ciudad de México.
- Dirección de unidades de UPN (2013). Lineamientos generales para la implementación, desarrollo y seguimiento de las prácticas profesionales de la licenciatura en intervención educativa, 2019 de Universidad Pedagógica Nacional Sitio web: <http://www.upnmexicali.edu.mx/Documentos/Normatividad/Lineamientos%20de%20Practicas%20Profesionales.pdf>.
- Eduardo R. (28 de marzo al 2 de abril de 2004) La intervención educativa. Conferencia magistral presentada en el marco de la Reunión Nacional de Coordinadores de la Licenciatura en Intervención Educativa de la Universidad Pedagógica Nacional, celebrada en el Hotel Cibeles. México, D.F.
- Escudero, M. C. (2013). Cuerpo y danza: Una articulación desde la educación corporal (en línea). Trabajo final de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.894/te.894.pdf>.
- Ferrante, C. y Ferreira, M. A. V. (2007): "Cuerpo y habitus: el marco estructural de

la experiencia de la discapacidad”, Revista Argentina de Sociología (en prensa). Disponible on-line: http://www.um.es/discatif/PROYECTO_DISCATIF/Documentos/Ferrante_Ferrera.pdf

Ferreiro Pérez, A. (2007). Cuerpo, disciplina y técnica: problemas de la formación dancística profesional. Revista Intercontinental de Psicología y Educación, 9(2), undefined-undefined. (septiembre 2018) ISSN: 0187-769 Disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=802/80290203>

Gelabert C. [Danzatrayectos]. (03 de abril 2017). No hay coreografía más importante que la de un abrazo. (Video). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=vixce_4H2Lg.

Herrera Delghams L. (13 de septiembre 2018) Un par de piernas no hacen una persona': Alca, el rapero de Venezuela. El tiempo. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/colombia/barranquilla/venezolano-sin-piernas-rapea-en-los-buses-de-barranquilla-267216>.

Jutinico, M. S. (2016). Cualquieridad, corporeidad y lenguaje... elementos para educar a todos y a cada uno. Infancias Imágenes, 15(2), 280-287.

Larrin, V. (2009), Filosofía de la danza, Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias, Escáner cultural. (Septiembre 2018) ISSN 0719-4757 Recuperado en: <https://revista.escaner.cl/node/1276>.

Larrosa J. (2018). Sobre la experiencia (archivo PDF). Universitat de Barcelona. ALOMA. Disponible en http://files.practicasdesubjetivacion.webnode.es/200000018-9863d9a585/_la_experiencia_Larrosa.pdf.

Le Breton, D. (2002), La sociología del cuerpo. Nueva Visión, Buenos Aires.

Maldonado Ramírez, J. (12 de agosto de 2019) en el marco del II Ciclo de conferencias sobre desigualdades de género. Género, cuerpo y salud, coordinado por Karina Bárcenas, investigadora del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Ciudad de México.

Mauss, Marcel, [1936]1979, Sociología y Antropología, 335-356. Tecnos, Madrid.

Merleau-Ponty, M (1999) Fenomenología de la percepción. Barcelona. Editorial

Altaza.

_____ (1986) El ojo y el espíritu. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica S.A.

_____ (2003) El mundo de la percepción. México. Fondo de Cultura Económica.

Monasterio Astobiza, A. (2017). Filosofía de la danza: Cuerpo y expresión simbólica. *Daimon Revista Internacional De Filosofía*, 295-305. <https://doi.org/10.6018/daimon/268861>.

Monzón Rojas, L. P.(s/f) Algunas reflexiones en torno a la importancia del otro en el proceso creativo, desde la experiencia corporal del bailarín, hacia un acercamiento a la Fenomenología de Maurice Merleau- Ponty (2019) Reflexiones marginales. Disponible en: <http://reflexionsmarginales.com/3.0/algunas-reflexiones-en-torno-a-la-importancia-del-otro-en-el-proceso-creativo-desde-la-experiencia-corporal-del-bailarin-hacia-un-acercamiento-a-la-fenomenologia-de-maurice-merleau-ponty/>

Morales Chávez A. (2007). Danza clásica y moderna: Perspectiva histórica para un análisis en Chile (Tesis de pregrado) Universidad de Chile, Santiago. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/146314/Danza-clásica-y-moderna.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Nancy, Jean Luc, Corpus, Ed. Arena Libros, España, 2003.

Nava Escamilla M. & Flores Flores J. L. “Colectivo Escénico Caracol”: de la intención de enseñar, al encuentro (en prensa) Red Internacional de Investigadores y Participantes sobre Integración/ Inclusión Educativa, 2012.

Negrete Arteaga T. (junio 2017) La intervención educativa, distinciones conceptuales y metodológicas. Conferencia dictada en el marco del II Congreso Internacional de Intervención Educativa. Universidad Pedagógica Nacional, unidad 211 – Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Puebla, Puebla.

Noel Míguez, M. (2017). Discapacidad en lo social. Un enfoque desde las

- corporalidades. Revista extremeña de Ciencias Sociales. 9. 61-67.
- Nosei, C. (2017). Carlos Skliar. Pedagogías de las diferencias Noveduc/Perfiles, 2017, 214 páginas. Praxis Educativa, 21(1), 65-67. doi:<http://dx.doi.org/10.19137/praxiseducativa-2017-210107>
- Osorno Macías Z. (s/f). Los cuerpos de la danza contemporánea. 2019, de Reflexiones marginales Sitio web: <http://reflexionesmarginales.com/3.0/los-cuerpos-de-la-danza-contemporanea/>
- Ospina, M. (2015). Cuerpo y danza: Archivos sensibles del poder colonial. Revista Corpo-grafías, Estudios críticos De Y Desde Los Cuerpos, 1(1), 93-110. <https://doi.org/10.14483/cp.v1i1.8419>.
- Otero, L. (2015): "La sordera: una oportunidad para descubrir la música", Revista Española de Discapacidad, 3 (2): 133-137. Disponible en <http://dx.doi.org/10.5569/2340-5104.03.02.09>.
- Peña, T. Castellano, Y. Díaz, D. & Padrón, W. (2016). Las Prácticas Profesionales como Potenciadoras del Perfil de Egreso: Caso: Escuela de Bibliotecología y Archivología de La Universidad del Zulia. Paradigma, 37(1), 211-230. Recuperado en 2019, de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S10112512016000100011&lng=es&tlng=es.
- Pérez Soto, C. (2008). Sobre la definición de la Danza como forma artística. Aisthesis (43), Fecha Consulta 2019. ISSN: 0568-3939. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1632/163219835003>.
- Rocamora M. (2006). Apuntes de acústica musical (archivo PDF). Universidad de la República Oriental del Uruguay. Facultad de Artes Escuela Universitaria de Música. Disponible en <http://www.eumus.edu.uy/eme/ensenanza/acustica/apuntes/fisica-del-sonido.pdf>.
- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Martha Graham. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona (España). Recuperado de: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/graham.htm> el 14 de enero

de 2020.

Skliar, C. (2009) De la crisis de la convivencia y el estar juntos en educación.

Revista Innovació i Recerca en Educació, 3 (2):1-12. Recuperado 2019 de:
<http://www.raco.cat/index.php/REIRE>

Tambutti, S (2004). "El cuerpo como medida de todas las cosas" en Revista Teatro el Sur, N° 26, Buenos Aires: Artes del Sur, pp. 6-10.

_____ (2011). "Una aproximación al problema de la técnica en la danza.

Entre la tecnofilia y la tecnofobia", ponencia presentada en el 9º Congreso Argentino y 4º Latinoamericano de Educación Física y Ciencias de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata: UNLP, versión mecanografiada.

3 minutos de arte (2019). "El arte no reproduce lo visible. Hace visible. Paul Klee"

Recuperado 14 de enero de 2020 de:

<https://3minutosdearte.com/pensamientos/el-arte-no-reproduce-lo-visible-lo-hace-visible-paul-blee/>

Vílchez, N. (1991). Diseño y Evaluación del currículo. Maracaibo: Ediciones de la Universidad del Zulia. Facultad de Humanidades y Educación. División de Estudios para Graduados.

Vilches Videla, J. M. (2005) La dactilología, ¿qué?, ¿cómo?, ¿cuándo...?

Universitaria de Magisterio "Sagrado Corazón" de Córdoba (España).

Recuperado el 25 de septiembre 2019 de:

http://www.uco.es/~fe1vivim/alfabeto_dactilologico.pdf

Vinolo, S [Stephane Vinolo] (16 de abril 2019). Derrida 4 Dar y perdonar S Vinolo

(Video). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=iM8-BPIDMA4>.