

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA  
SEDE QUITO**

**CARRERA:  
COMUNICACIÓN SOCIAL**

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de  
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL**

**TEMA:  
LA DANZA COMO PROCESO DE EMPODERAMIENTO SOBRE EL  
CUERPO A TRAVÉS DE LA COMUNICACIÓN NO VERBAL**

**AUTORA:  
PRISCILA VANESSA RODRÍGUEZ QUEZADA**

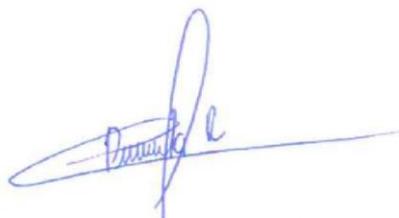
**TUTORA:  
YADIS VANESSA VANEGAS TOALA**

**Quito, enero de 2019**

## Cesión de derechos de autor

Yo/Nosotros Priscila Vanessa Rodríguez Quezada con documento de identificación N° 1721158416, manifiesto mi voluntad y cedo a la Universidad Politécnica Salesiana la titularidad sobre los derechos patrimoniales en virtud de que soy/somos autor/es del trabajo de grado/titulación intitulado: “La danza como proceso de empoderamiento sobre el cuerpo a través de la comunicación no verbal.”, mismo que ha sido desarrollado para optar por el título de: Licenciada en Comunicación Social con mención en Desarrollo, en la Universidad Politécnica Salesiana, quedando la Universidad facultada para ejercer plenamente los derechos cedidos anteriormente.

En aplicación a lo determinado en la Ley de Propiedad Intelectual, en mi condición de autor/es me/nos reservo/reservamos los derechos morales de la obra antes citada. En concordancia, suscribo este documento en el momento que hago entrega del trabajo final en formato impreso y digital a la Biblioteca de la Universidad Politécnica Salesiana.



Nombre: Priscila Vanessa Rodríguez Quezada

Cédula: 1721158416

Fecha: Quito, 25 de enero del 2019

### **Declaratoria de coautoría del docente tutor/a**

Yo declaro que bajo mi dirección y asesoría fue desarrollado el artículo académico, “La danza como proceso de empoderamiento sobre el cuerpo a través de la comunicación no verbal” \_realizado por Priscila Vanessa Rodríguez Quezada, obteniendo un producto que cumple con todos los requisitos estipulados por la Universidad Politécnica Salesiana, para ser considerados como trabajo final de titulación.

Quito, 25 de enero 2019.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Yadis Vanessa Vanegas Toala'.

Yadis Vanessa Vanegas Toala (Msc)

1710237379

"Lasallistas de corazón"

OFICIO RECTORADO 185  
Enero 16 de 2019

M.Sc.  
Patricio Iván Rosas Flórez  
ASISTENCIA DE LA CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL  
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA  
Presente.-

Reciba un atento y cordial saludo Lasallista:

Por medio de la presente ratifico la aprobación para el uso de la imagen e información recogida durante la investigación de final de carrera realizada en este Plantel por parte de la señorita PRISCILA VANESSA RODRÍGUEZ QUEZADA, con cédula de ciudadanía 1721158416, con el tema: **"La danza como proceso de empoderamiento sobre el cuerpo a través de la comunicación no verbal"**.

Certifico además que la mencionada señorita realizó su investigación en el período comprendido entre noviembre 2017 a julio de 2018.

Sin otro particular por el momento, me es grato suscribi,

Fraternalmente en Cristo y en De La Salle,

  
Dr. Eddy Cárdenas Q. Ph.D.  
RECTOR



"Lasallistas de corazón"

OFICIO RECTORADO 186  
Enero 16 de 2019

M.Sc.  
Patricio Iván Rosas Flórez  
ASISTENCIA DE LA CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL  
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA  
Presente.-

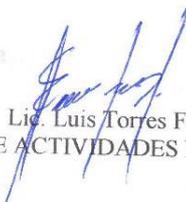
Reciba un atento y cordial saludo Lasallista:

Por medio de la presente ratifico que la señorita PRISCILA VANESSA RODRÍGUEZ QUEZADA, con cédula de ciudadanía 1721158416, realizó en esta Institución su trabajo de investigación de final de carrera con el tema: **"La danza como proceso de empoderamiento sobre el cuerpo a través de la comunicación no verbal"**.

La mencionada señorita realizó su investigación en el periodo comprendido entre noviembre 2017 a julio de 2018.

Sin otro particular por el momento, me es grato suscribir,

Atentamente,



Lic. Luis Torres Flores  
COORDINADOR DE ACTIVIDADES EXTRACURRICULARES

## **Dedicatoria**

A todos quienes encontraron en la danza una ventana para mostrarse al mundo, al mayor motor de vida: mi mami, Guillermo y mi bebé.

## **Agradecimiento**

A las autoridades y estudiantes que conforman el grupo de danza de la Unidad Educativa Particular “La Salle”, quienes permitieron y colaboraron con la elaboración de este trabajo.

## Índice

1. Introducción .....	1
2. Metodología .....	4
3. Resultados .....	8
3.1. Compás de cuatro tiempos: para marchar o para bailar .....	8
3.2. La danza y las emociones.....	10
3.2.1. Emociones .....	12
3.2.2. Codificación del rostro.....	14
3.2.3. Retoques.....	16
3.2.4. Encuadres .....	18
3.3. La danza y la expresión corporal .....	19
3.3.1. Postura corporal .....	24
3.3.2. Movimientos cinésicos.....	25
3.3.3. Conducta táctil .....	26
3.3.4. Proxémica.....	27
3.3.5. Artefactos .....	29
3.3.6. Factores del entorno .....	30
3.3.7. Paralenguaje .....	31
3.4. Bailo, luego existo.....	32
3.4.1. Del encubrimiento del cuerpo al redescubrimiento del ser .....	33
4. Conclusiones .....	37

5. Referencias.....	40
6. Anexos .....	43

## Índice de tablas

Tabla 1 Formato de calificaciones audiciones de danza clásica .....	5
Tabla 2 Organización de género y etárea de los sujetos de estudio .....	5
Tabla 3 Organización de la información de imagen (fotografías) .....	6
Tabla 4 Organización de la información obtenida en el registro audiovisual.....	6
Tabla 5 Sistema de codificación de acción facial (SCAF).....	11
Tabla 6 Emociones, funciones y situaciones.....	12
Tabla 7 Recolección de información del registro audiovisual al inicio del proceso..	20
Tabla 8 Recolección de información del registro audiovisual al final del proceso ...	22
Tabla 9 Sistematización de los sujetos de estudio sobre la experiencia en danza y edad .....	33

## Índice de figuras

Figura 1 Emociones básicas- fotografías antes de bailar .....	13
Figura 2 Emociones Básicas- fotografías después de bailar .....	14
Figura 3 Codificación del rostro- fotografías antes de bailar.....	15
Figura 4 Codificación del rostro- fotografías después de bailar .....	16
Figura 5 Retoques- fotografías antes de bailar.....	16
Figura 6 Retoques- fotografías después de bailar .....	17
Figura 7 Encuadres- fotografías antes de bailar .....	18
Figura 8 Encuadres- fotografías después de bailar .....	19

## Índice de anexos

Anexo 1. Recolección de la información (fotografías) .....	43
Anexo 2. Análisis de las fotografías en base a las emociones .....	47
Anexo 3. Análisis de las fotografías en base a la codificación del rostro .....	47
Anexo 4. Análisis de las fotografías en base a la cromática .....	48
Anexo 5. Análisis de las fotografías en base al encuadre .....	48
Anexo 6. Registro audiovisual utilizado para el análisis (imagen del ensayo inicio del proceso).....	49
Anexo 7. Registro audiovisual utilizado para el análisis (imagen de la presentación inicio del proceso).....	49
Anexo 9. Registro audiovisual utilizado para el análisis (imagen de la presentación fin del proceso).....	49
Anexo 8. Registro audiovisual utilizado para el análisis (imagen del ensayo fin del proceso).....	49

## Resumen

Una de las problemáticas de la sociedad moderna, parte de la enajenación de los cuerpos que están atravesados por distintas instancias que intersecan lo económico, político, ideológico, religioso, etc.; fraccionando a los individuos como seres integrales y desvinculándolos de los procesos sociales. Esta investigación presenta un análisis de cómo la danza genera procesos de empoderamiento sobre estos cuerpos en base a elementos tomados del paraguas de la comunicación no verbal y la expresión corporal en el marco del interaccionismo simbólico.

La Unidad Educativa Particular “La Salle” presenta una propuesta de talleres extracurriculares en varios espacios que apelan a desarrollar sensibilidades artísticas como: la danza, música, y teatro. En este marco, el grupo de danza se instaura en el año lectivo 2017- 2018 para todos los estudiantes de 8 años en adelante; desarrollando capacidades y habilidades físicas a la par de un crecimiento en el ámbito mental y espiritual.

A través del análisis de los sujetos de estudio en su proceso de formación dancística, se indaga sobre los elementos fisiológicos, funcionales, mentales, espirituales y sociales que se van modificando a través de esta práctica artística que reconstruye al ser dividido desde el dualismo cartesiano en cuerpo-mente. Se analiza el empoderamiento a través de las categorías de análisis: conciencia propioceptiva integral, reconfiguraciones en torno a los constructos sociales sobre el cuerpo y la función catártica que procura la danza.

**Palabras Clave:** Danza, Comunicación no verbal, Conciencia Propioceptiva, Empoderamiento, Cuerpo-Poder.

## **Abstrac**

One of the problems of modern society, part of the alienation of bodies that are crossed by different instances that cross the economic, political, ideological, religious, etc.; fractionating individuals as integral beings and dissociating them from social processes. This research presents an analysis of how dance generates empowerment processes on these bodies based on elements taken from the umbrella of nonverbal communication and body expression within the framework of symbolic interactionism.

The Private Educational Unit "La Salle" presents a proposal of extracurricular workshops in various spaces that appeal to develop artistic sensibilities such as: dance, music, and theater. In this framework, the dance group is established in the school year 2017-2018 for all students of 8 years and older; developing physical abilities and abilities along with growth in the mental and spiritual environment.

Through the analysis of the study subjects in their process of dance formation, it is inquired about the physiological, functional, mental, spiritual and social elements that are modified through this artistic practice that reconstructs the being divided from the Cartesian dualism in body-mind Empowerment is analyzed through the categories of analysis: integral perceptual awareness, reconfigurations around the social constructs about the body and the cathartic function that dance seeks.

**Keywords:** Dance, Nonverbal Communication, Proprioceptive Awareness, Empowerment, Body-Power.

## Introducción

El cuerpo en la modernidad se vislumbra como un elemento que dota de identidad al sujeto, estas concepciones tienen su base en la propuesta dualista a partir de la planteado por René Descartes, esta, divide al ser desde un enfoque racionalista: mente - cuerpo. Los sujetos han vivenciado la división de estos dos elementos a través de la enajenación de los mismos a causa de los constructos sociales en torno al cuerpo que atraviesan dimensiones políticas, económicas, sociales y culturales.

Esta visión desmembrada sobre el individuo moderno ha privilegiado la funcionalidad del cuerpo, en el marco de lo que Michael Foucault (2002) denominó “cuerpos dóciles”, es decir, aquellos individuos funcionales al sistema de producción en donde el cuerpo se presenta como una máquina que legitima su existencia una vez que se comprueba su utilidad; lo cual concuerda con la categoría de “tecnología política del cuerpo”, en la que se procura que la materia física (cuerpos) se convierta en fuerza de trabajo orgánico en las instituciones que gestionan la disciplina como mecanismo de control social.

El cuerpo moderno, visto como un “cuerpo máquina”, deviene ausente de la consciencia de su propia existencia, desvaneciéndose frente a lo cotidiano y pasando a ocupar exclusivamente un espacio en el marco de la productividad. Estos cuerpos productivos se han sometido a un proceso de estricta formación o disciplinamiento que genera de ellos sujetos que aseguren el acatamiento de reglas y normas que avalan y prohíben situaciones (Le Breton, 2002). Desde esta perspectiva, el autor acuña la categoría de “cuerpos presentes-ausentes” que operan desde una paradoja: por un lado el culto al cuerpo, por ejemplo, en el mercado de la estética; y, por otro lado, los “ritos

de borramiento” del cuerpo que se basan en el distanciamiento como la normatividad del contacto físico, los buenos modales, el uso social del espacio, etc.

En el campo de la danza también se han hecho evidentes las disputas sobre el cuerpo. Para la teórica de la danza, Susana Tambutti, el racionalismo estético con influencia del pensamiento cartesiano, se manifestó en la danza a través de una concepción mecanicista del cuerpo disciplinado, hasta mediados del siglo XX: “El cuerpo incrementaba su perfección técnica al mismo tiempo que reducía su función simbólica” (Tambutti, 2007, p. 1). Sin embargo, a partir del giro de la danza contemporánea se libera al bailarín del peso del dualismo cartesiano que supone la división entre la razón-emoción: “El bailarín no desea hablar a través de su cuerpo, el interés estaba dirigido a que éste cuerpo hablara por sí solo, que se revelara a sí mismo en toda su autenticidad y profundidad. El cuerpo ya no era un medio, sino un fin” (Tambutti, 2007, p. 1).

Este trabajo académico se desarrolla dentro del marco del Interaccionismo Simbólico Herbert Blumer, a través de las diferentes perspectivas de la comunicación no verbal se pretende identificar comportamientos que establezcan patrones evidenciando cual es la relación de poder (Michael Foucault) entre los sujetos de estudio y sus cuerpos.

Este trabajo parte de cuestionar si la danza puede generar significaciones que se derivan de la expresión corporal en el marco de la comunicación no verbal, que pongan en tensión los constructos sociales en torno al cuerpo con herencia del dualismo cartesiano y la estética racionalista. Esta investigación se desarrolló dentro del proyecto del grupo de danza de la Unidad Educativa Particular “La Salle”; se consideró pertinente este abordaje dado que a través de esta práctica artística se reconfigura la construcción de significaciones y sentidos en los estudiantes tanto a nivel personal

como en sus relaciones comunicacionales interpersonales. Se pretende explicar cómo la danza genera procesos de empoderamiento del cuerpo a través de la danza en el marco de la comunicación no verbal.

## **Metodología**

El presente trabajo involucra un abordaje desde el campo teórico para ser contrastado con un caso de aplicación.

El horizonte teórico que contempla esta investigación parte del Interaccionismo Simbólico (Herbert Blumer), mediante las relaciones intra e interpersonales se construyen sentidos que atienden a constructos sociales. Considerando que el objeto de esta investigación proviene de un componente artístico, se toman elementos a partir del paraguas de la comunicación no verbal para las interpretaciones pertinentes procurando desarrollar una lectura integral, como lo ha propuesto (Knapp, 1980) que sostiene que la danza tiene la capacidad de transmitir prescindiendo de la palabra.

Así mismo, Mark L. Knapp (1980) establece una clasificación sobre las diferentes formas que emplea la comunicación no verbal y servirán como categorías de análisis dentro de esta investigación; así; el paralenguaje, conducta táctil, proxémica, artefactos, factores de entorno y movimientos cinésicos; por su parte, Eckman y Friesen (1969) proponen dentro de los movimientos cinésicos: emblemas, ilustrativos, reguladores, adaptativos y exhibidores de afecto (Williams, 1992, p. 114); los autores designan horizontes teóricos de análisis, que se operativizan a partir de las siguientes categorías de análisis: conciencia propioceptiva integral, reconfiguraciones en torno a los constructos sociales sobre el cuerpo y la función catárquica que procura la danza.

La naturaleza de esta investigación obedece al método etnográfico desarrollado en base a tres submetodologías demandadas por la misma. En un primer momento se cuestiona los requerimientos técnicos de la danza académica, desde la visión clásica en base a un documento de evaluación técnica dancística en el que se detallan especificaciones como: postura, posiciones básicas, control y captación y retención del

espacio, etc. Estos factores requerirían un individuo para desempeñarse satisfactoriamente dentro del ámbito de la danza, así:

Tabla 1 Formato de calificaciones audiciones de danza clásica

<b>CALIFICACIÓN</b> <b>PARÁMETROS</b>	<b>NOTA</b> <b>(1-10)</b>	<b>OBSERVACIONES</b>
Postura Presentación (vestimenta y cuidado personal)		
Barra Condiciones físicas (estatura, líneas, empeine, en dehors, flexión) Captación y retención del ejercicio, musicalidad, extensiones y flexibilidad, nivel técnico y artístico, equilibrio y eje, fuerza y firmeza.		
Centro Eje control, adagio, dinamismo, giro y salto y baterías.		

Fuente: Ballet Nacional del Ecuador (2017)

En un segundo momento, se utilizaron técnicas de tipo cualitativo como la entrevista semiestructurada dirigida a los sujetos de estudio durante la investigación. Los sujetos de estudio se organizaron como se detalla a continuación:

Tabla 2 Organización de género y etárea de los sujetos de estudio

SUJETOS	SEXO	EDAD
7	Femenino	11-14 años
7	Femenino	15-18 años
2	Masculino	15-18 años

Fuente: elaboración propia (2018)

Se implementaron técnicas experimentales en un intento abordar la práctica de la danza en una dimensión más integral. Esta técnica consistió en un análisis de imagen y audiovisual en donde se registra este proceso.

En cuanto a las fotografías se determinaron dos imágenes por estudiante; una antes de iniciar su formación en danza y otra al final. Los estudiantes otorgaron un nombre a la transformación que ellos evidenciaran sobre las fotografías. Finalmente, seleccionaron una canción junto con una frase que les identificase. Se detalla a continuación:

Tabla 3 Organización de la información de imagen (fotografías)

<b>DATOS</b>	<b>FOTO ANTES</b>	<b>FOTO DESPUÉS</b>	<b>TÍTULO</b>	<b>CANCIÓN</b>	<b>FRASE</b>
- Nombre - Edad - Experiencia en danza					

Fuente: elaboración propia (2018)

En el análisis audiovisual, se registró la particularidad de contrastar el inicio del proceso nombrado como *primer momento* y después de ocho meses el final del mismo, con el nombre de *segundo momento*; se seleccionaron cuatro videos, un video en modalidad ensayo y presentación del “antes” y en los mismos formatos una vez terminado el proceso.

Tabla 4 Organización de la información obtenida en el registro audiovisual

TIEMPO DEL PROCESO (INICIO O FIN)
-----------------------------------

Modalidad: Coreografía: Fecha:				Modalidad: Coreografía: Fecha:			
		SI	NO			SI	NO
Expresión facial.				Expresión facial.			
Postura corporal y actitud				Postura corporal y actitud			
Conducta táctil				Conducta táctil			
Proxémica				Proxémica			
Artefactos				Artefactos			
Factores del entorno				Factores del entorno			
Movimientos cinésicos				Movimientos cinésicos			

Fuente: elaboración propia (2018)

## **Resultados**

### **3.1. Compás de cuatro tiempos: para marchar o para bailar**

Los cuerpos dentro de la danza requieren de un disciplinamiento influenciado, principalmente, por la propuesta académica clásica con basamento en la estética racionalista cartesiana. Dado que el objeto de esta investigación es indagar la danza como una práctica artística que pone en cuestión la relación cuerpo-poder, en un primer momento se realizó un diagnóstico con los sujetos de estudio a partir de una ficha técnica de la Danza Clásica, que pone en evidencia la visión del “cuerpo mecanicista” que evalúa únicamente desde el componente técnico-académico.

Esta evaluación al situarse exclusivamente sobre aspectos técnicos-funcionales se enmarca en la búsqueda de cuerpos estetizados y disciplinados por la formación dancística, es decir, se ratifican en tanto su condición de “cuerpos dóciles”, “cuerpos productivos”, orgánicos al orden de la danza como institución académica. De ahí, que este disciplinamiento evoque a los planteamientos de Michael Foucault (2002), respecto a la disciplina como mecanismo de control social, donde analiza la figura del soldado descrito como un individuo fuerte y audaz, con “ojos vivos y despiertos, la cabeza erguida, el estómago levantado, los hombros anchos, los brazos largos, los dedos fuertes, el vientre hundido, los muslos gruesos, las piernas flacas y los pies secos” (Foucault, 2002, p. 124), representación material de una disciplina intachable. Esto se vislumbra de manera similar en el mundo de la danza clásica entre estructuras finas y delicadas y milimétrica precisión en los movimientos. En ambos casos el cuerpo se vuelve una autómatas atrapado en los compases de cuatro tiempos, ya sea para bailar o para marchar.

Esta misma propuesta mecanicista del cuerpo, desde la perspectiva de Hobbes (1966) reduce la cuerpo a ser un objeto más dentro de las nociones espacio y tiempo (Escudero, 2007). Bajo este sistema de calificación, el cuerpo trabajaría una paradoja de disociación y agrupación simultáneamente, desde la concepción más simple; el cuerpo “entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone.” (Foucault, 2002, p. 126). Por ello, la danza académica del racionalismo estético cartesiano evalúa al bailarín en su destreza técnica, evalúa las partes del cuerpo aisladamente para que una vez grabados sobre la memoria corporal, todos los movimientos se articulen a través de la danza en conjunto.

El mismo patrón de docilidad genera diferentes escalas de control, como se ha evidenciado a lo largo de los años; sin embargo, en esta ocasión “no estamos en el caso de tratar el cuerpo, en masa, en líneas generales, como si fuera una unidad indisociable, sino de trabajarlo en sus partes” (Foucault, 2002, p. 25), las mismas que fueron establecidas en el dualismo cartesiano. Esta visión proporcionada desde la danza académica implica una disciplina que:

Aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia). En una palabra: disocia el poder del cuerpo; de una parte, hace de este poder una "aptitud", una "capacidad" que trata de aumentar, y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta. (Foucault, 2002, p. 126;127).

Es a través de estas aptitudes que se generan procesos discriminatorios dentro de este mismo campo; entonces, se habla solo de cuerpos y no de sujetos; y aquellos cuerpos que no posean dichas “capacidades” no podrán incursionar en este arte.

Las categorías de la ficha técnica de evaluación aplicada hacen énfasis absoluto sobre dimensiones corporales: “presentación, vestimenta, cuidado personal, estatura, líneas, empuje, flexión, musicalidad, equilibrio y eje, fuerza, firmeza, dinamismo, giro, etc.”; dan cuenta de una visión limitada de la danza como si se tratase de un cuerpo máquina, que desde el punto de vista de la comunicación ejerce una función de “cuerpo-medio” y no de “cuerpo-fin”, es decir, el bailarín interpreta un “mensaje” ideado por un coreógrafo a través de su expresión y técnica dancística. Finalmente, se concluye que no existe la visión de un cuerpo que comunique en sí mismo y, por lo tanto, la emoción del bailarín es relegada a un segundo plano privilegiando la visión racionalista-academista. La danza académica opera desde una lógica cartesiana que estudia a los cuerpos como objetos que ejecutan acciones y movimientos sin generar conciencia sobre sí mismos. En este caso la danza no permite a los bailarines empoderarse de su cuerpo desde una visión integral, al contrario, el bailarín se convierte en una pieza instrumental de la obra.

### **3.2. La danza y las emociones**

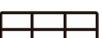
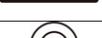
La danza moderna, a partir de la primera mitad del siglo XX, genera un rechazo de las formas clásico-académicas basadas en la destreza técnica corporal. Surge “como definición de un nuevo código de movimiento expresivo” (Bentivoglio, 1985, p. 33)

El eje de la puesta en cuestión se da a partir de la expresión como móvil de la composición artística. Desde esta perspectiva, surge en la danza el componente expresivo que desplaza la concepción de una mera representación a través del cuerpo mecanizado. En este punto, conviene relacionar la danza y la comunicación no verbal, en el sentido en el que se privilegia la expresión corporal desde el afloramiento de las emociones en un código no lingüístico. “La danza posee un componente comunicador

muy valioso permite exteriorizar los sentimientos (...), posibilita trabajar con las emociones, posibilita compartir mensajes relevantes...” (Morales, 2015, p. 15).

En este marco, esta investigación indagó sobre las emociones faciales de los bailarines que pertenecen al grupo de danza estudiado, con el fin de rastrear la dimensión expresiva en la danza inclusive por fuera de los escenarios. Se les solicitó que elijan una fotografía antes de incursionar en la danza y otra fotografía después de iniciado este proceso; adicionalmente, colocaron un título que ejemplificase la transformación surgida a través de la danza y seleccionaron una canción y una frase que les identificase con este proceso. Esta técnica experimental se planteó acceder a una primer nivel de conciencia propioceptiva, a partir de las emociones registradas en el rostro. Se partió del denominado Sistema de Codificación de Acción Facial (SCAF) desarrollado por Eckman y Friesen (1972), en las que definieron seis emociones básicas en base a estudios de las microexpresiones faciales: alegría, ira, asco, miedo, tristeza y sorpresa. Adicionalmente, se realizó un análisis a partir de la propuesta de Ray Birdwhistell (1970), se tomó el esquema de clasificación de las expresiones faciales, que se ilustra en la siguiente tabla:

Tabla 5 Sistema de Codificación de Acción Facial (SCAF)

	Ojos abiertos de par en par		Sonrisa forzada
	Guiño		Sonrisa rígida/ relajada
	Mirada lateral		Boca en reposo, laxa o tensa
	Mirada directa		Boca inclinada
	Mirada de soslayo		Lengua en la mejilla
	Foco en auditor		Puchero
	Mirada		Dientes apretados
	Mirada en blanco		Sonrisa abierta
	Ojos rasgados		Sonrisa cuadrada
	Mirada hacia arriba		Boca abierta

Fuente: elaboración propia (Schulman & Penman, Comunicación no verbal, 1992, p. 114)

Los datos percibidos permitieron realizar una lectura de las emociones faciales en base a la observación de patrones que permitieran rastrear cuán empoderados se encontraban los jóvenes pertenecientes al grupo sobre sus cuerpos, a partir de la práctica de la danza. Para el análisis de las fotografías se determinaron cuatro instancias en base a las características que presentan las mismas; sin embargo, es importante recalcar que esta técnica no realiza una lectura semiótica, sino que atiende exclusivamente al campo de las emociones.

### 3.2.1. Emociones

La palabra emoción se define como: “un proceso de tipo particular de valoración automática influida por nuestro pasado evolutivo y personal, (...) produciendo un conjunto de cambios físicos y comportamentales para hacernos cargo de una situación” (Gil, 2014, p. 5). Robert Plutchik (2001), por su parte define a la emoción como formas que “facilitan la adaptación del individuo a los cambios de su medio ambiente.” (Rodríguez, 2012, p. 1). Este concepto surge a partir de la relación con el mundo animal en el cual estos seres presentan conductas diferentes ante determinadas situaciones; entonces las emociones se observan también como la forma en la que el ser humano da respuesta a estímulos externos.

Las emociones traen consigo situaciones particulares en las que se desarrollan así como también ejercen una función sobre los individuos:

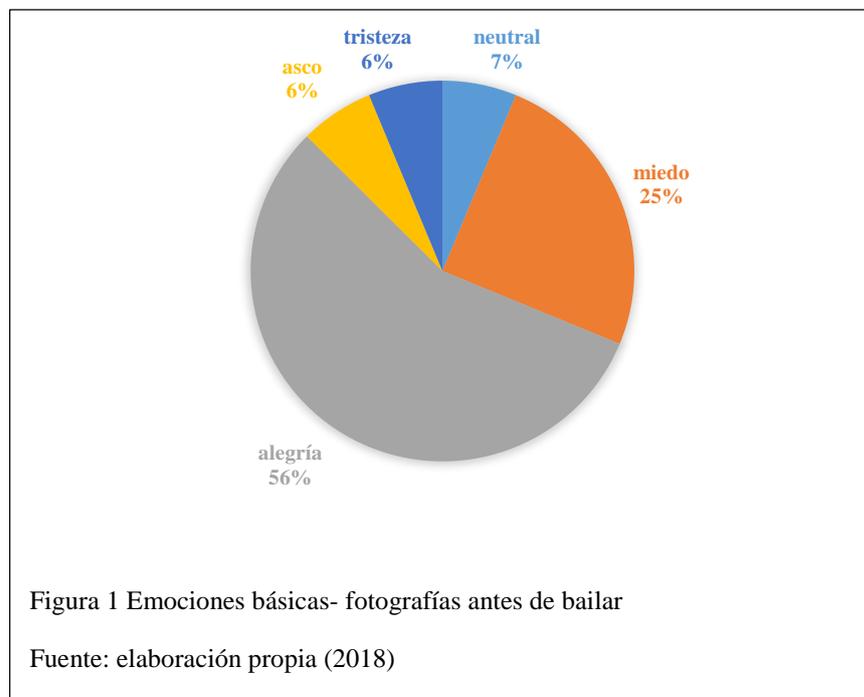
Tabla 6 Emociones, funciones y situaciones

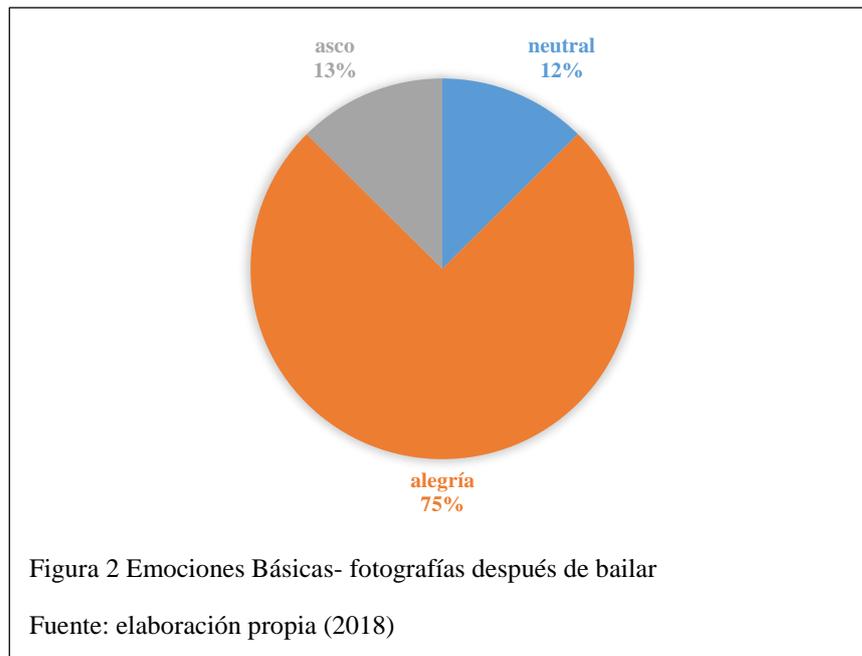
EMOCIÓN	FUNCIÓN ADAPTATIVA	SITUACIONES
Miedo	Protección	Amenaza, peligro, inseguridad
Sorpresa	Exploración	Asombro, sobresalto, afrontar situaciones nuevas

Asco	Rechazo	Disgusto, aversión, rechazo
Rabia/ ira	Autodefensa	Frustración, disminuye el miedo
Tristeza	Reintegración	Ante la pérdida, reduce el sufrimiento
Alegría	Afiliación	Bienestar, seguridad, actitudes positivas

Fuente: Paul Ekman (1972)

Estos elementos fueron los lineamientos para realizar una primera lectura sobre las fotografías seleccionadas por los sujetos de la investigación; sin embargo, en algunos casos por el tipo de fotografías, se consideró necesario sumar una nueva categoría o emoción que fue la neutralidad, que “...consiste en ver claramente que no somos lo que percibimos, experimentamos, pensamos o sentimos, es decir, cuando no nos identificamos con el contenido de nuestra mente ni el de nuestra vida.” (Navarrete, 2011, p. 1) Como en los pasteles que se observan a continuación:





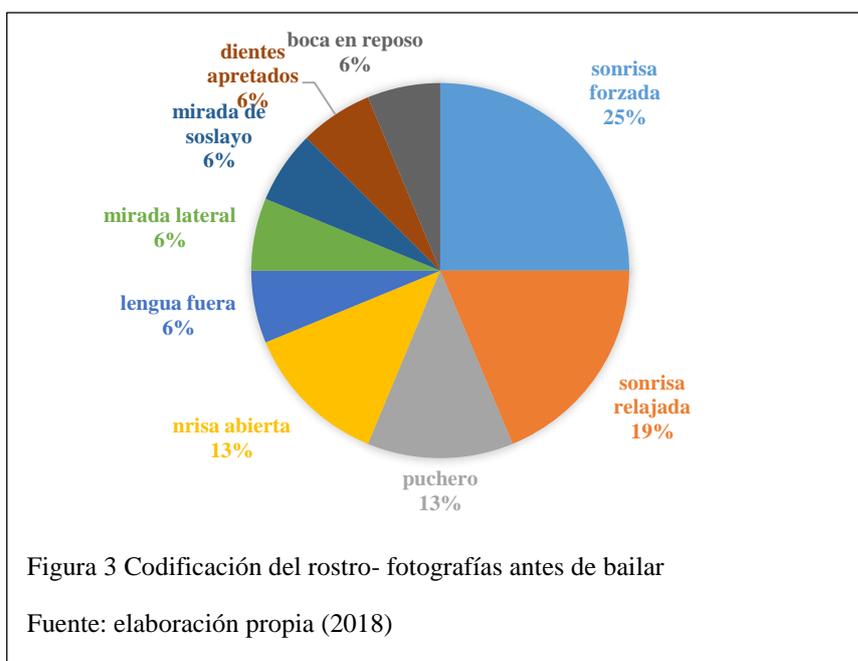
A partir de estas dos tablas que grafican la situación de los estudiantes respecto a su estado emocional antes y después de la danza, el cambio más evidente se observa a través de la transición en la que la emoción correspondiente a alegría se incrementa de un 56% a un 75%, esta emoción refleja en una primera lectura un estado de bienestar, así como también es índice de buenas relaciones sociales (Gil, 2014). En esta misma línea, se observó que se eliminan las emociones correspondientes al miedo y la tristeza luego de iniciada la práctica dancística.

### 3.2.2. Codificación del rostro

Este mismo grupo de fotografías fue analizado en base a la codificación del rostro propuesto por Ray Birdwhistell (1970); en relación a la lectura anterior se observó como la “sonrisa forzada” fue uno de los principales gestos encontrados dentro de las imágenes. Este elemento se situó en las fotografías que evidenciaban alegría lo cual generó duda sobre la veracidad de la emoción detectada.

En el caso de la emoción del miedo se vio asociada con gestos como: “la mirada hacia alado, la mirada de soslayo y los dientes apretados” (Schulman & Penman,

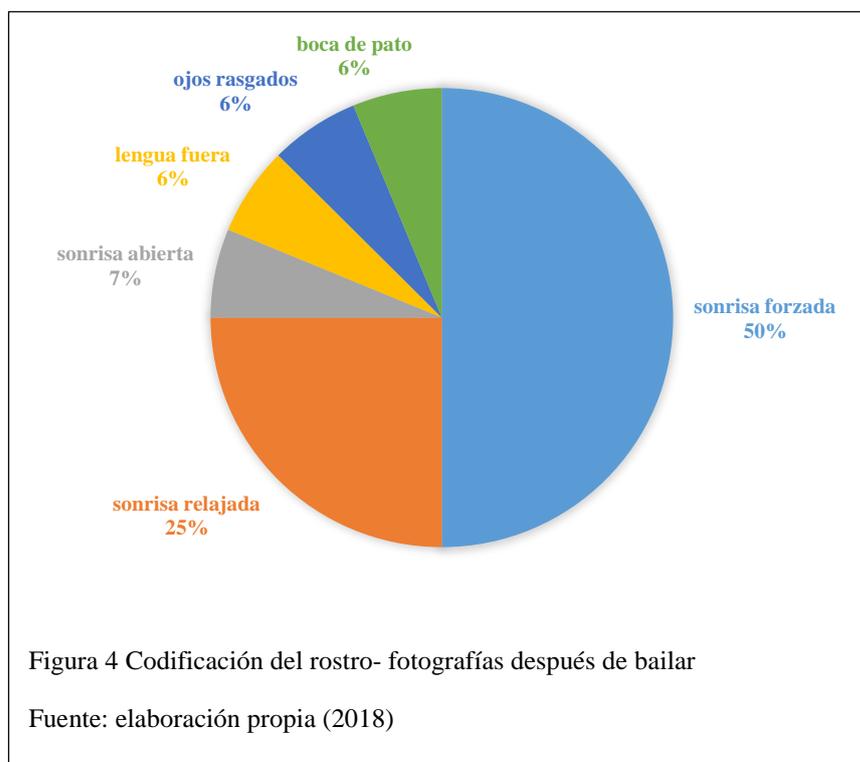
Comunicación no verbal, 1992, p. 114). Al igual que al definir la emoción de la neutralidad, fue importante destacar ciertos gestos faciales y corporales que no se situaban dentro de esta clasificación: hacer un puchero y sacar la lengua fueron los principales.



Como se mencionó anteriormente, al realizar el análisis de las fotografías luego de que los sujetos haber incursionaron en la danza, se determinaron nuevas micro expresiones faciales como la “boca de pato”; este elemento, propio de la cultura juvenil consiste en fruncir los labios a modo de beso. En este caso la presencia de la sonrisa relajada aumentó en las fotografías de un 19% a un 25 %. Señales asociadas a emociones negativas como los dientes apretados, mirada de soslayo, puchero y mirada lateral desaparecieron y patrones como la lengua fuera y la boca de pato aparecieron en la esta nueva lectura.

La microexpresión de la sonrisa forzada se ve aumentada al doble, sin embargo, al comparar con la lectura de las emociones, se evidencia que los sujetos de la investigación acogen este gesto como representación de la neutralidad y también se

sugiere que este gesto obedece a la tensión misma que ejerce una fotografía sobre las personas.

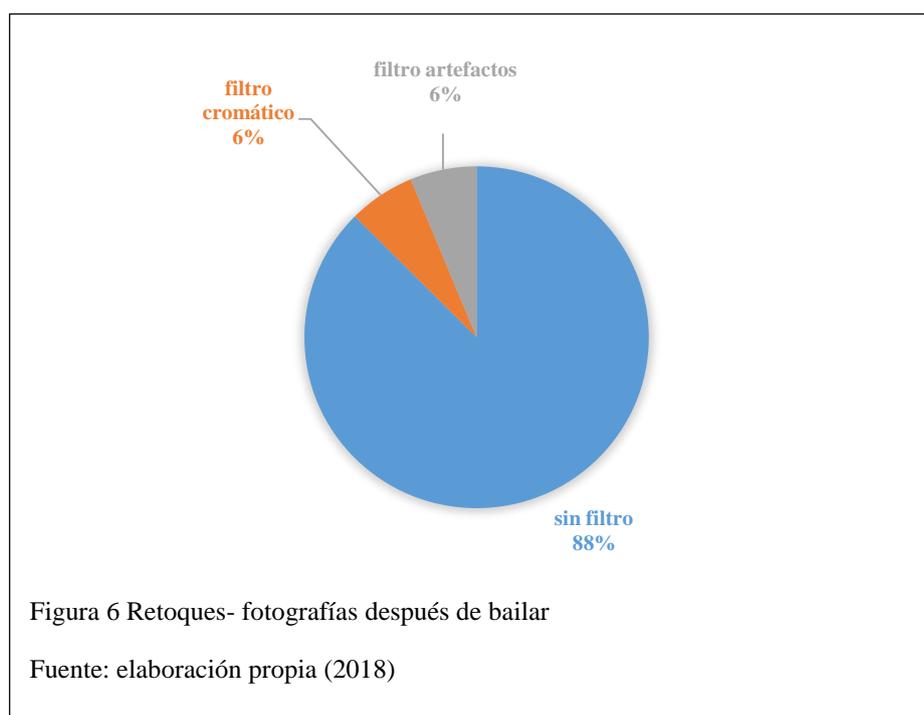
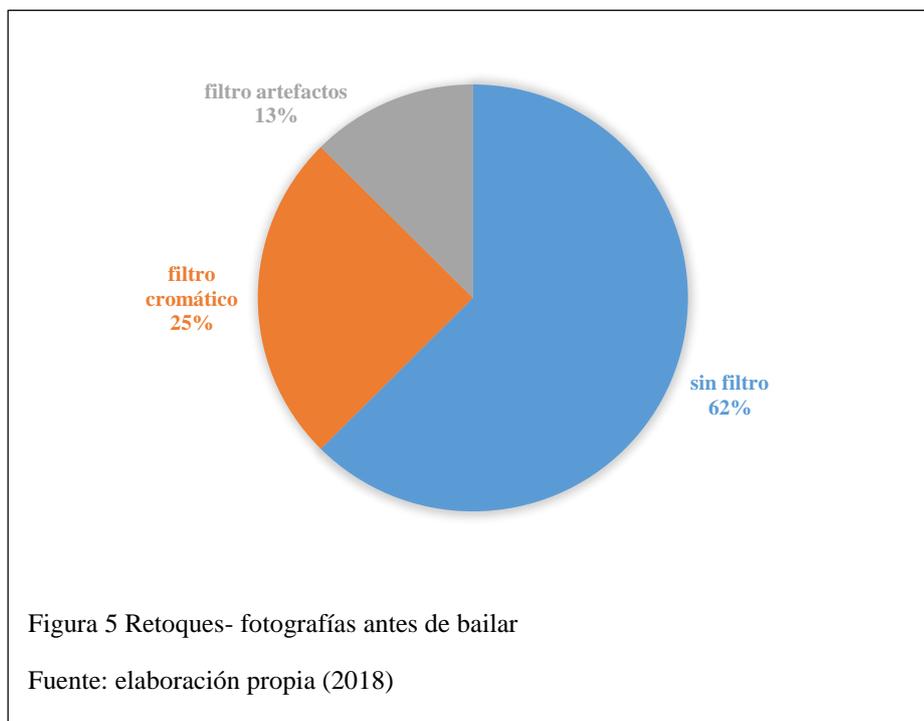


### 3.2.3. Retoques

Considerando que el elemento de investigación es el cuerpo; se determinó en base a las fotografías que era necesario realizar un análisis de nuevos elementos detectados como la cromática, particularidades como el uso de filtros y diferentes aplicaciones de los teléfonos inteligentes para alterar la realidad reflejada en la fotografía. A estos nuevos componentes se les nombrará como retoques.

Se entenderá por filtro cromático a cualquier variación de color utilizada dentro de las fotografías (blanco y negro, sepia, sombras, etc.) y por filtro de artefactos a la utilización de cualquier elemento que se sobreponga digitalmente a la fotografía para alterar la realidad de la misma (listones, stickers, gafas, etc.). Estos elementos se sitúan dentro de una de las perspectivas de la conducta no verbal (Eckman y Friesen) como

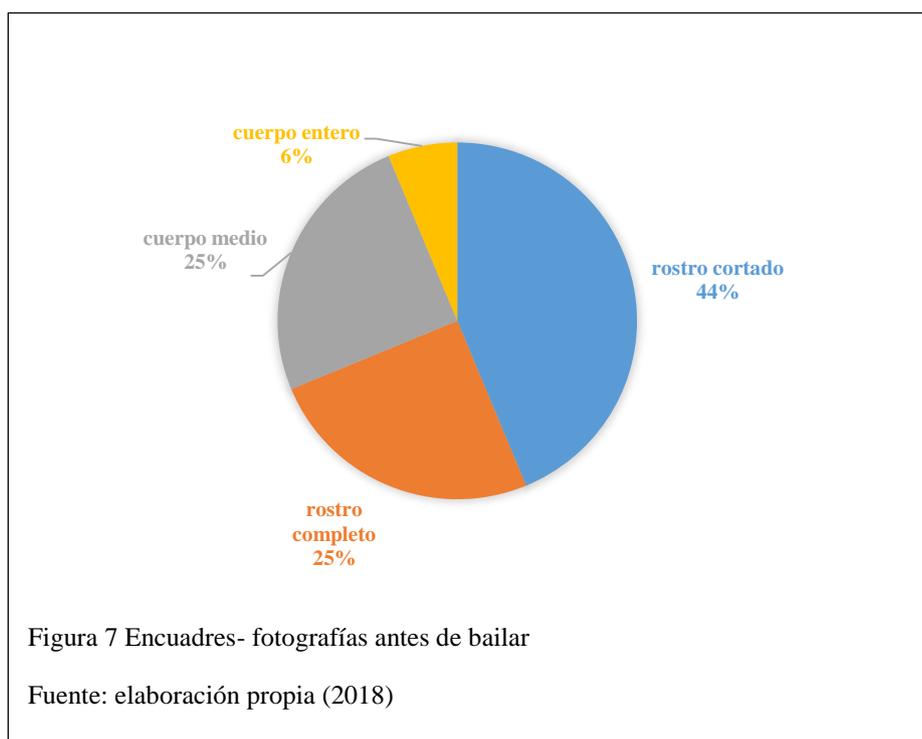
son los artefactos: “símbolos no verbales tales como alfileres y broches, joyería, bastones para andar, etc.” (Muñoz, 2013, p. 18). Es importante recalcar que estos artefactos se incorporan de manera digital en las fotografías analizadas con la finalidad de diferir en la realidad.

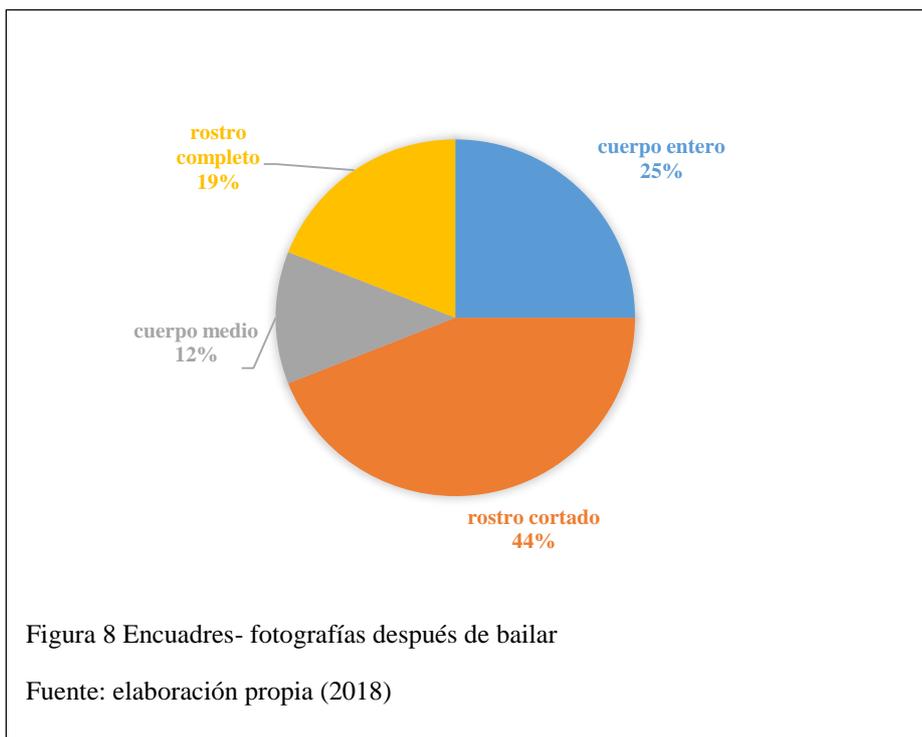


En esta lectura es importante recalcar que el uso de filtros disminuyó de un 38% al 12%; este dato devela paralelamente que los jóvenes que aparecen en las fotografías alcanzan una satisfacción con dicho elemento sin la necesidad de alterar la realidad.

### 3.2.4. Encuadres

Se realizó un análisis de los encuadres utilizados por los estudiantes en las fotografías; tomando este como un factor para definir cuan empoderados se encuentran los estudiantes sobre sus cuerpos. Así, se observó estudiantes que mostraban exclusivamente el rostro, medio cuerpo, rostro cortado o cuerpo entero en las fotografías.





De esta lectura se observó como en el primer grupo de fotografías, siete estudiantes cortaban su rostro en la imagen, cuatro, captaban su rostro completo; cuatro estudiantes captaban la mitad y su cuerpo; un estudiante aparecía con su cuerpo entero. En las fotografías de los estudiantes después de iniciado el proceso de danza se observó cómo se presentó una disminución en el número de estudiantes que manifiestan imágenes solo con la mitad de su cuerpo del 25% al 12% y el rostro completo de un 25% a un 19%. Sin embargo, estos porcentajes se ven reemplazados por el aumento del número de estudiantes que proyectan su cuerpo completo de un 6% a un 25%.

### 3.3. La danza y la expresión corporal

Desde el punto de vista de la denominada “danza postmoderna” se “propone restituir al cuerpo su campo operativo específico: el movimiento entendido como suceso dinámico liberado de cualquier sistema académico. El movimiento corporal

desvinculado de tecnicismo acepta la fusión con el gesto natural, con las frases comunes, con los materiales de la vida cotidiana” (Bentivoglio, 1985, p. 53).

En este marco, el protagonismo de la expresión corporal entendida como cualquier manifestación que puede proceder de dos estados: estático (postura) o dinámico (gesto) y que tiene como finalidad la transmisión de pensamientos, sentimientos y emociones a través del recurso corporal (Castañer, 2000); permite una lectura desde la comunicación no verbal y en base a los aportes sistematizados por Knapp (1980) en la que ofrece varias perspectivas clasificatorias: movimiento cinésico (emblemas, ilustradores, muestras de afecto, reguladores y adaptadores), características físicas, conducta táctil, paralenguaje, proxémica, artefactos y factores del entorno. (Knapp, 1980). A partir de estos cuatro videos se procuró una lectura de la evolución de la expresión corporal a través de la técnica de observación y las categorías que se presentan en la siguiente sistematización:

Tabla 7 Recolección de información del registro audiovisual al inicio del proceso

 <p>Modalidad: Ensayo Coreografía: “Jesucristo es mi Señor” Fecha: noviembre de 2017</p>		 <p>Modalidad: Presentación Coreografía: “Jesucristo es mi Señor” Fecha: noviembre de 2017</p>					
		S I	N O			S I	N O
Expresión facial.	Postura encorvada	✓		Postura facial,	Postura encorvada Hombros arriba	✓ ✓	

Postura corporal y actitud	Hombros arriba Mirada hacia el piso Mirada titubeante Descordinación	✓ ✓ ✓ ✓		corporal y actitud	Mirada hacia el piso Mirada titubeante Descordinación	✓	× ×
Conducta táctil	Consciencia corporal Interacción con compañeros		× ×	Conducta táctil	Consciencia corporal Interacción con compañeros	✓	×
Proxemia:	Noción espacial Brazos estirados Direcciones		× × ×	Proxemia:	Noción espacial Brazos estirados Direcciones		× × ×
Artefactos	Manejo de vestuario		×	Artefactos	Manejo de vestuario	✓	
Factores de entorno	Nerviosismo al ser grabados Público	✓ ×		Factores de entorno	Nerviosismo al ser grabados Público	✓	×
Mov. Cinésicos	Palmas de las manos abiertas		×	Mov. cinésicos	Palmas de las manos abiertas		×

Fuente: elaboración propia (2018)

Tabla 8 Recolección de información del registro audiovisual al final del proceso

 <p>Modalidad: Ensayo Coreografía: “Latinoamérica” Fecha: junio de 2018</p>				 <p>Modalidad: Presentación Coreografía: “Latinoamérica” Fecha: junio de 2018</p>			
		S I	N O			S I	N O
Expresión facial.  Postura corporal y actitud	Expresividad rostro		×	Expresión facial.	Expresividad rostro	✓	
	Mirada a los pies	✓			Mirada a los pies		×
	Descordinación música- cuerpo	✓		Postura corporal y actitud	Descordinación música- cuerpo		×
	Mirada hacia el piso en ocasiones	✓			Mirada hacia el piso en ocasiones	✓	
Paralenguaje	Gritos en la presentación		×	Paralenguaje	Gritos en la presentación	✓	

Conducta táctil	Uniformidad en movimientos entre los bailarines  Desplazamientos suelo (consciencia cuerpo y fricción con el piso)  Elevaciones o cargadas  Consciencia corporal		x	Conducta táctil	Uniformidad en movimientos entre los bailarines  Desplazamientos suelo (consciencia cuerpo y fricción con el piso)  Elevaciones o cargadas  Consciencia corporal	✓	
Proxemia:	Movimientos amplios  Saltos grandes  Brazos estirados		x	Proxemia:	Movimientos amplios  Saltos grandes  Brazos estirados	✓	
Artefactos	Utilización de utilería  Incomodidad con el vestuario	✓	x	Artefactos	Utilización de utilería  Incomodidad con el vestuario	✓	✓
Factores de entorno	Nerviosismo al ser grabados		x	Factores de entorno	Nerviosismo al ser grabados		x

	Público		x		Público	✓	
--	---------	--	---	--	---------	---	--

Fuente: elaboración propia (2018)

A continuación se presentan el respectivo análisis que dialoga entre las propuestas teóricas y la observación realizada en cada una de las categorías que han sido estratégicamente establecidas, en el marco de la expresión corporal y la comunicación no verbal, con el fin de visualizar si la danza ha procurado un empoderamiento del cuerpo favoreciendo la conciencia propioceptiva de los sujetos de estudio y su evolución del primer momento al segundo momento.

### 3.3.1. Postura corporal

La postura corporal constituyó un elemento fundante de análisis dentro de este estudio, “Kendall y Kendall (1985) definen postura como la composición de las posiciones de todas las articulaciones del cuerpo humano en todo momento.” (López, 1985, p. 1), también se manifiesta que: “es un sistema funcional complejo y multidimensional, determinado entre otros, por los siguientes factores: rasgos individuales de la personalidad (...) indicador de buena salud...” (Díaz, Navas, Escalona, & De Jesús, 2008, pág. 1).

Esta se puede manifestar de forma: cercana, retirada, expandida, contraída; etc. (Sierra, 2018). Posterior al análisis y sintetización de la información de los registros audiovisuales correspondientes al primer momento (noviembre 2017), se obtienen las primeras apreciaciones relativas a la postura corporal: expresiones como la espalda encorvada, hombros arriba; y también en torno a la expresión facial: mirada titubeante y hacia el piso y descoordinación se detectaron inmediatamente. Estos factores, comúnmente, se manifiestan al iniciar una formación dancística que dan cuenta de la falta de conciencia propioceptiva.

Después de transcurridos ocho meses, en el segundo momento (julio 2018), se observó cómo emergen nuevos factores en la postura corporal: uno de los elementos que se destaca mayoritariamente fue la eliminación de la descoordinación entre la música y el cuerpo, a medida que los sujetos de estudio se involucraron en el proceso se superó este aspecto.

Los elementos denotados durante el primer momento se vieron superados a excepción de la mirada hacía el piso y los pies, que si bien disminuyó no se logró erradicar por completo. Este indicador no incide solamente durante la práctica dancística; pues manifiestan los estudiantes mostrar un cambio frente al encorvamiento durante la cotidianidad, es decir; al caminar, mientras se encuentran frente al computador o al celular.

### **3.3.2. Movimientos cinésicos**

Los movimientos cinésicos son aquellos que “comprende de modo característico los gestos, los movimientos corporales, los de las extremidades, las manos, la cabeza, los pies y las piernas, las expresiones faciales (...), la conducta de los ojos” (Knapp, 1980, p. 17).

Estos comportamientos se evidencian individualmente o en conjunto y se pueden receptor visual, auditiva, táctilmente; estos se utilizan para adaptar, reemplazar, enfatizar; entre otros usos (emblemas, ilustrativos, reguladores, adaptativos y exhibidores de afecto.) (Schulman & Penman, Comunicación no verbal, 1992)

Los emblemas se definen como acciones no verbales que reemplazan a la interacción interpersonal que no es exclusivamente verbal, los ilustrativos o ilustradores que se señalan que acompañan al recurso verbal, los reguladores que, como su nombre lo

indica, regulan y limitan la acción de hablar. Por otra parte, los adaptativos se refieren a microacciones que tiene la finalidad de acoplarse en un contexto; finalmente los exhibidores o muestras de afecto develan los sentimientos que se construyen entre un individuo y otro (Knapp, 1980).

El elemento determinado dentro de esta categoría hace referencia a las palmas de las manos abiertas que usualmente se colocan dentro de las rutinas coreográficas como símbolo de entrega, apertura a quienes rodeen al bailarín, así como también es sinónimo de una predisposición y actitud positiva. Dicho factor se hace exclusivamente presente durante el primer momento del proceso; tanto como en el ensayo y la presentación. Los sujetos de estudio, mantienen sus manos cerradas y sus brazos junto a su cuerpo, estas actitudes también se desarrollan junto con cruzar los brazos y entrecruzar sus brazos. Esto es símbolo de inseguridad.

Al contrastar estas señales con el segundo momento, se observa un cambio evidente respecto a la colocación de las manos. Los sujetos de estudio mantienen sus manos abiertas durante la ejecución de la rutina; se añaden elementos como el puño que es símbolo de resistencia y lucha y se exigía por el tinte de la coreografía interpretada.

### **3.3.3. Conducta táctil**

Este elemento se comprende como: “la manera en que nos relacionamos con las personas utilizando el sentido del tacto. Es una forma de expresión que experimentamos con tan sólo la gente más cercana, ya que implica gran proximidad” (Aguilera, 2010, p. 1) Este concepto toma principal relevancia debido a que la danza se desarrolla como un espacio donde el contacto físico es inevitable.

Dentro de los ritos de borramiento se establece como premisa la individualidad y el condicionamiento a los individuos de mantener distancia entre sí (Le Breton, 2002). A través de la danza se modifica la visión del cuerpo, aquellos sujetos que se distanciaron tras la ratificación del rito, reconstruyen el mismo por el mismo contacto entre compañeros durante las elevaciones, tomarse de las manos y demás acciones que involucren esta conducta táctil.

Durante el primer momento, los sujetos de estudio se hallaban distanciados, corporalmente hablando; se evidenciaba vergüenza frente a las acciones antes mencionadas. Es importante recalcar que se dio gran importancia a este punto ya que el no contacto podría generar caídas y accidentes durante el proceso.

Al situarse en el segundo momento, la conducta táctil manifestada a través de la uniformidad en los movimientos entre los bailarines, desplazamientos en el suelo (consciencia cuerpo y fricción con el piso), elevaciones o cargadas; todos estos aspectos son indicios de un buen alcance de consciencia corporal. El contacto físico entre compañeros se vio fuertemente modificado durante el momento de la presentación. Evidenciando la superación de aquel rito de borramiento antes mencionado.

#### **3.3.4. Proxémica**

La proxémica es “el estudio del uso y percepción del espacio social y personal (...) se estudia la orientación espacial personal en el contexto de la distancia conversacional y como ésta varía de acuerdo con el sexo, el status, los roles, la orientación cultura” (Knapp, 1980, p. 25).

También se ve relacionado con las direcciones en las que se orienta el cuerpo y varias interacciones referentes al rostro. Dentro de la investigación, la proxémica se evidenció principalmente en base a las relaciones de cercanía o distancia que toman los sujetos durante las coreografías, ya que es un componente fundante en la danza.

Al iniciar el proceso de formación dancística no se detecta noción espacial en las diferentes locaciones donde se generan las danzas. Así también, los sujetos de la investigación no reconocen direcciones (derecha-izquierda).

El paso del salón de ensayo al escenario no manifiesta ningún cambio en cuanto al desarrollo de la proxémica; cabe mencionar que el manejo del espacio es una habilidad que solo se consigue a través de la práctica misma sobre diferentes escenarios; razón por la cual se ve afectada debido a la escasa experiencia.

Durante el desarrollo del segundo momento de aplicación de esta técnica, el manejo de la proxémica continúa siendo uno de los factores más conflictivos; el realizar movimientos más amplios, grandes saltos o la consciencia de tener las extremidades estiradas son eslabones que aún no se superan.

Al llevar el trabajo coreográfico a la presentación de julio del 2018, se ve superado el manejo de la proxémica en función de los factores antes mencionados. Este punto se relaciona con la superación de un rito de borramiento como el hecho de expedir sudor. Esta reacción natural del cuerpo ante el cansancio en un inicio fue motivo de vergüenza y al momento se comprende socialmente como una manifestación aceptada.

### 3.3.5. Artefactos

Se define como artefactos a “la manipulación de objetos con personas interactuantes que pueden actuar como estímulos no verbales. Estos artefactos comprenden el perfume, la ropa, el lápiz de labios, las gafas, la peluca” (Knapp, 1980, p. 25)

En el caso de la danza, el vestuario y el maquillaje son componentes dramáticos de relevancia para la performance artística. En el primer momento no se observó inconvenientes sobre el vestuario que era holgado.

Mientras que durante el segundo momento se observó un componente relativo a los constructos de género que influyó de forma imperante, sobre todo, a las mujeres cuyo vestuario generó cierto grado de incomodidad, el vestuario era: de color blanco, ceñido al cuerpo; estas condiciones generaron encorvamiento para esconder el busto, que puede leerse como un “rito de borramiento” (Le Breton, 2002) en el marco de una sociedad que ha hipersexualizado el cuerpo femenino al servicio del mercado y que desde los estereotipos ha privilegiado un canon de belleza. Contrario a esta postura de “ocultamiento”, los hombres del grupo no presentaron problema alguno en una coreografía que demandó llevar el torso desnudo.

Dentro de este marco de análisis, es importante mencionar como los dos hombres que conformaron el grupo de estudio no manifestaron reparo alguno de utilizar maquillaje durante el segundo momento. El maquillaje consistió en la pintura de una de las banderas de los países latinoamericanos. Este elemento fue percibido de manera profesional sin manifestar ninguna incomodidad.

Ante estas lecturas y frente a las diferencias de vestuarios es relevante el cambio por parte de los sujetos de estudio frente al uso de estos “artefactos”. Las mujeres que

conforman el grupo evidenciaron una superación de la vergüenza sobre sus cuerpos al presentarse en un escenario con un vestuario ceñido; se vio superado aquel mecanismo de control social propuesto por Martha Nussbaum como se detallará a continuación.

Las sociedades están signadas por normatividades que establecen códigos, reglas y comportamientos y les atribuyen una carga de “apropiado” o “inapropiado”; de ahí, que, como lo señaló Erving Goffman (1963) en su texto “Estigma”: “Todas las sociedades señalan a algunas personas como normales, la totalidad de las desviaciones de lo normal son dedicadas como ocasiones para la vergüenza” (Nussbaum, 2006, p. 254) Es interesante que la vergüenza, además, aparezca signada por un componente de género en las mujeres sobre su cuerpo, quizá provocado por lo que Nussbaum (2006) denominó una “conciencia dolorosa de inadecuación” a los cánones de belleza estereotípicos frente al cuerpo femenino.

### **3.3.6. Factores del entorno**

Los factores del entorno son elementos que “interfieren en la relación humana pero que no son parte directa de ella (...) incluyen (...) el decorado de los interiores, las condiciones de luz, olores, colores, temperatura, ruidos adicionales o música...” (Knapp, 1980, p. 26)

En la danza, estos elementos se relacionan con la escenografía que se integra a la composición coreográfica. Es pertinente considerar que el público se convierte en un elemento crucial de las presentaciones que modifican y condicionan la performatividad de los bailarines; por ejemplo, los ensayos que normalmente carecen de público

Es importante mencionar que existe una diferencia muy clara durante el ensayo de ambos momentos en los que se prescinde del público. Sin embargo, durante el primer momento se denotó un alto grado de nerviosismo en la ejecución de la rutina aún en frente de sus mismos compañeros y la entrenadora, estos datos denotan la carencia en cuanto a una consciencia propioceptiva.

Al comparar con el segundo momento se vislumbra un cambio que infiere en la seguridad al ejecutar la rutina; los bailarines muestran una disminución en la tensión que reflejan, los movimientos se vuelven más naturales e incluso los jóvenes empiezan a centrar su atención en otros elementos como las expresiones faciales y las direcciones, una vez que fue superado el nerviosismo provocado por la influencia de este factor del entorno: el público.

Estos cambios inciden también en este último elemento, la audiencia o quien es perceptor del espectáculo dancístico; a través de la superación de este elemento se generó una mejor comprensión del mensaje transmitido por los bailarines y codificado a través de los movimientos.

### **3.3.7. Paralenguaje**

El paralenguaje “se refiere a cómo se dice algo y no a qué se dice. Tiene que ver con el espectro de señales vocales no verbales establecidas alrededor del comportamiento común del habla.” (Knapp, 1980, p. 24). Este elemento se ve manifestado en “la velocidad en el habla, entonación, inflexiones, volumen” (Muñoz, 2013, p. 1).

Esta categoría de la comunicación no verbal es un elemento que normalmente no se ve involucrado en la danza que privilegia la expresividad desde lo corporal; en algunas ocasiones las coreografías introducen dimensiones del paralenguaje, por ejemplo, a

través del uso de gritos que complementan la performatividad artística, este elemento se utiliza como forma de derroche de energía y manifestación de sentimientos.

Durante el primer momento no se requirió de este elemento, sin embargo, al iniciar el montaje para la presentación del segundo momento; esta coreografía requería de emplear gritos como símbolo de lucha y protesta.

En un inicio, los estudiantes no empleaban el recurso, pero progresivamente empezaron a aflorar este componente verbal que dota de fuerza a la interpretación coreográfica. Esto también causó confusiones durante la rutina pues los bailarines debían emplear su voz sin descuidar los movimientos. Al finalizar el segundo momento se observó el empleo de este elemento, alcanzándose el objetivo de dotar de fuerza al mensaje que se transmitió.

### **3.4. Bailo, luego existo**

La danza académica racionalista supone una caracterización en la que la performatividad está sujeta a la representación, donde el cuerpo cumple una función mecanicista derivada del planteamiento de Descartes: “pienso, luego existo”. En esta visión prima el saber técnico como insumo básico de la danza. Sin embargo, como lo señala Susana Tambutti (s.f.), la danza libre se configura como un nuevo ideario estético donde la expresividad se escapa al ámbito de la razón:

La palabra expresión, en toda su extensión y potencia, empezó a jugar un rol desconocido combinándose con las revolucionarias actitudes hacia el cuerpo impulsadas por el proyecto cultural moderno. El deseo de descubrir aquello inasible que se escondía bajo las facetas de lo real vinculaba las nuevas tendencias con el rechazo a todo racionalismo y al mecanicismo cartesiano, lo

cual devino en una adhesión incondicional a una expresividad que, además de rechazar toda técnica opresiva, entendía el cuerpo como un alfabeto enciclopédico que nos permitía ascender de nuestro mundo fenoménico al conjunto de las armonías creadas. (Tambutti, s.f, p. 3).

Desde estas premisas se tiene que el cuerpo se convierte en el fin mismo de la danza, a través de la expresión, y en tanto se establece una comunicación no verbal. Este último apartado, explora sobre la danza como espacio de redención del cuerpo y su función catárquica más allá del dualismo cartesiano. Se presentan una sistematización de varias entrevistas no estructuradas que se aplicaron a los sujetos de estudio, con el fin de poner en evidencia esta dimensión integradora del ser a partir de la danza. Se procedió a la siguiente sistematización:

Tabla 9 Sistematización de los sujetos de estudio sobre la experiencia en danza y edad

GRUPO A	8 meses o menos	Entre 16 y 17 años (diez personas)
GRUPO B	9 meses o más	Entre 11 y 15 años (seis personas)

Fuente: elaboración propia (2018)

Es importante comprender que a través de la entrevista se realiza un abordaje más profundo al tema; en este caso las preguntas tuvieron la intención de explorar las aportaciones de la danza más allá de la destreza y las competencias físicas adquiridas; de ahí, que se aborda lo emocional, lo mental y lo espiritual para entender al ser humano íntegramente. Como parte de esta fase de orden cualitativo, también se dialoga con los títulos que otorgaron a las fotografías de autorretrato y las frases de canción en las que se identificaron los sujetos de estudio.

### **3.4.1. Del encubrimiento del cuerpo al redescubrimiento del ser**

Esta investigación develó que los estudiantes generaron mayoritariamente una reintegración de los elementos divididos por el dualismo cartesiano, a través de una

exploración de sus cuerpos más allá de saber técnico mecanizado. Al contrario, en sintonía con la dimensión expresiva de sus seres, encuentran en la danza una función catárquica y redentora que se refleja en los títulos de sus canciones: “Let it be”, “Let her go”, “Me toca a mí”, “Nothing else matters”, “El mar”. Desde el punto de vista de la connotación, estos son semas de sentido que evocan la libertad que les procura la danza. Así mismo, títulos como “Yo soy”, “Mi yo” y “Best of me” evocan connotativamente que a través de la danza se han configurado procesos identitarios donde la conciencia propioceptiva no sólo está relacionada a la puesta en escena en el escenario, sino que trasciende los elementos de la comunicación no verbal (movimientos cinésicos, proxémica, artefactos, factores del entorno).

La teoría dramaturgica propuesta por Erving Goffman (1956) establece, metafóricamente, que la vida social es un escenario donde existen “actores” que representan frente a un “público” a través de una fachada que sostiene la interacción a través de lo socialmente aceptable; dicha fachada se construye, en buena medida, desde dimensiones de la comunicación no verbal: características físicas como el sexo, la edad, la etnia; los gestos corporales y la expresión facial. (Rizo, 2011, p. 6). Es interesante que, a través de la danza, ocurra un proceso que al contrario de sostener dicha “fachada”; se rebasan ciertas normatividades sociales; cabe traer a colación la entrevista Pazmiño, que tituló su fotografía “Abierto hacia el mundo”:

“La danza me ha permitido ser completamente real y mostrarme al mundo sin máscaras, con mis defectos y virtudes (...) es como que cada vez que caigo bailando representan los errores que he cometido en mi vida y ahora, así como en la coreografía sé cómo enfrentarlos” (...) “Mi papi se puso en contra de que practicara danza sobre todo cuando le dije que nos daban clase de ballet, él dijo que solo era para mujeres; peleamos un montón al inicio, pero después ya creo

que entendió que la danza se volvió mi vida y que a través de eso podía ser auténtico” (Pazmiño, 2018).

A través de las connotaciones de este fragmento de entrevista, se concluye que la danza ha generado un proceso de empoderamiento y de seguridad que rebasa aquellas normatividades socialmente establecidas. Es necesario advertir, como los sostiene Flora Davis (2010), que las “señales genéricas” en relación a la dicotomía entre lo femenino y lo masculino son cultural y socialmente construidas, de modo, que, existe una normatividad desde la dimensión de lo no verbal para las mujeres como para los hombres; por ejemplo, las mujeres se sientan con las piernas cruzadas mientras que los hombres se sientan con las piernas abiertas.

La danza muestra el escenario para que se manifiesten diversos estereotipos asociados al género, así socialmente se piensa que este arte es terreno femenino exclusivamente. Si bien, los bailarines han logrado tener consciencia de que esto es erróneo, trabajar con su círculo de relación más cercano es un reto. En contraste, Flora Davis (2004) menciona que: “Algunas feministas insisten en que las diferencias de comportamiento son exclusivamente aprendidas y que, dejando de lado las particularidades físicas, mujeres y los hombres son iguales.” (Davis, 2010, p. 15).

Los sujetos de estudio coinciden en haber manifestado un cambio en la forma de ser y en su relación con su cuerpo a partir de la práctica de la danza. Existe un redescubrimiento de sí mismos, sobre todo, los jóvenes que corresponden al grupo A manifiestan mayor confianza sobre sus cuerpos que los jóvenes del grupo B, que atraviesan la pubertad; esto se evidenció, por ejemplo, en que este último grupo generó mecanismos adaptativos de “ocultamiento” de sus cuerpos: ocultar el busto a través

del encorvamiento de la espalda (mujeres), vestidura de prendas como: sacos, sudaderas y buzos sobre el vestuario en los momentos previos y post presentación.

Si bien, el campo de la danza se sitúa sobre el campo de la emocional, este arte al generar procesos de construcción de contenidos, aleja a los sujetos de aquella visión logocéntrica que gira en torno a la razón; para dar un espacio para lo que María Moraer (s.f.) nombraría “Sentipensar” y así “abrir una nueva vía de reflexión y comprensión del proceso formativo en consonancia con una sociedad en cambio permanente y con las pujantes concepciones ecosistémicas.” (Moraes & De la Torre, s.f, p. 1)

Así, la danza ha permitido que aquellos individuos, ocultos tras la sola presencia de cuerpos que se mueven, han trascendido para constituirse como seres que danzan y comunican.

## Conclusiones

Al concluir esta investigación se manifiesta evidente la construcción de procesos de empoderamiento del cuerpo a través de la comunicación no verbal. La danza se basa de elementos que prescindan de la palabra y mediante ellos es posible transmitir ideas, sentimientos y pensamientos que se ven en ciertas ocasiones privados por la convivencia social. Los individuos que poseen cuerpos empoderados, son aquellos capaces de mostrarse auténticamente en la sociedad, el que manifiesta seguridad durante las relaciones sociales, pero sobre todo es capaz de hacer eco de su existencia como parte de un todo. Los sujetos de estudio, posterior a la investigación han manifestado diversos indicadores que denotaron empoderamiento; uno de los principales se evidenció a través de la técnica de análisis de las fotografías durante dos momentos; antes y después del proceso. El mostrar de mayor forma su corporeidad a través de la imagen es un símbolo de seguridad sobre el mismo.

Por otra parte, varias actitudes y acciones provenientes del lenguaje no verbal manifestaban, previo al proceso de la danza, encubrimiento del cuerpo; al cursar este proceso los individuos se han visto en la necesidad de dar voz propia a sus cuerpos y nuevas significaciones.

El cuerpo empoderado es aquel que tiene la facultad de ser consciente de su propia existencia en la sociedad, así, la práctica de la danza al generar movimiento ratifica esta condición de existir, ejercer acciones y transmitir mensajes. Durante los ensamblajes, ensayos y presentaciones; los sujetos de estudio se han visto en la necesidad de mejorar varias actitudes y condiciones físicas como: la consciencia corporal, nociones espaciales y postura para bailar. Estos elementos no son solamente

condiciones para que un trabajo dancístico esté bien realizado, pues trascienden para ser indicadores de consciencia propioceptiva.

El arte dancístico requiere de una inminente relación entre el cuerpo y el poder; a través de la danza se posibilita un espacio para ejercer soberanía sobre los cuerpos; erradicando la posibilidad de que estos sean espacios para que un poder ajeno se manifieste. La danza implica cambiar varios aspectos de la cotidianidad de quienes la practican; alimentación, horas de descanso, entrenamientos y preparación física y psicológica, son algunos de los factores que intervienen. Los bailarines deberán realizar esas actividades generando una disciplina que muchas veces choca con el desarrollo juvenil convencional. Esta relación entre cuerpo y poder da voz a los cuerpos para que no sean meros repetidores de movimientos y estructuras “finas y perfectas”; por el contrario, presenta la oportunidad a los individuos para que su existencia tenga como finalidad la construcción de sentidos.

A lo largo de esta investigación los sujetos de la misma han concebido a la danza como un sinónimo de libertad y felicidad; al verse aplacados a tantas ataduras que atraviesan lo social, económico, político y religioso, la danza aparece como un espacio para ser. Una existencia integral que elimina aquel dualismo cartesiano que plantea la división de cuerpo-mente y que paralelamente convierte a la materia corporal en “cuerpos productivos o cuerpos útiles”. Por el contrario, le dota de libertad para hacer eco de su existir y sentir a través del movimiento.

La danza se convierte en un espacio ideal para construir una personalidad libre, que sea también transmisora de conocimientos que ya existen y de la constitución de nuevas ideas y formas de concebir al mundo en sus diferentes instancias. El arte, sin importar cuál sea, tiene la capacidad de sensibilizar, de hacer del movimiento un

lenguaje con contenido. La investigación por otra parte, arrojó resultados sobre diferentes aspectos que generan nuevos horizontes de investigación.

## Referencias

- Aguilera, P. (2010). *Comunicación no verbal*. Obtenido de <http://comunicatesinpalabras.blogspot.com/2010/12/comportamiento-tactil.html>
- Bentivoglio, L. (1985). *La danza contemporánea*. I Manual Longanesi & C. Milano.
- Castañer, M. (2000). *Expresión Corporal y danza*. Barcelona: INDE.
- Davis, F. (2010). *La comunicación no verbal*. Madrid: FGS.
- Díaz, J., Navas, M., Escalona, R., & De Jesús, C. (2008). *Postura corporal, una problemática que requiere mayor atención y educación. Segunda parte*. Universidad Nacional de la Plata.
- Escudero, J. A. (2007). *El cuerpo y sus representaciones*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Editores Argentina .
- Gil, T. (2014). *Reconociendo las emociones : ¿Qué son y para qu'e sirven?* UNED Illes Balears.
- Knapp, M. (1980). *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- López, P. (1985). *Postura corporal y cargas raquídeas*. Universidad de Murcia.

- Moraes, M., & De la Torre, S. (s.f). *Sentipensar bajo la mirada autopoietica o cómo reencantar creativamente la educación*. Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo.
- Morales, I. (2015). *La Creatividad a través del movimiento y la danza en 4º curso de primaria*. Universidad Internacional de La Rioja.
- Muñoz, V. (2013). *Comunicación no verbal*.
- Navarrete, M. (12 de noviembre de 2011). *Lograr una emoción neutral es increíblemente poderoso*. Obtenido de <http://martin-navarrete.blogspot.com/2011/11/lograr-una-emocion-neutral-es.html>
- Nussbaum, M. (2006). *El ocultamiento de lo humano: repugnancia, vergüenza y ley*. Buenos Aires: Katz.
- Palmero, F., & Martínez, F. (2002). *Motivación y emoción* (1 ed.). McGraw-Hill.
- Rizo, M. (2011). *De personas, rituales y máscaras. Erving Goffman y sus aportes a la comunicación interpersonal*. Venezuela: Universidad de Zulia.
- Rodríguez, M. (2012). *La rueda de las emociones de R. Plutchik*. FUNDACIÓN SOBERANAMENTE: investigación, docencia y promoción de la salud mental.
- Schulman, A., & Penman, R. (1992). *Comunicación no verbal*. Universidad de Washington, St Louis.
- Sierra, F. (2018). *Comunicación no verbal*. Universidad de Sevilla.

Tambutti, S. (2007). *Danza o el imperio sobre el cuerpo*. Argentina: Red

Sudamericana de Danza. Obtenido de

<http://movimiento.org/profiles/blogs/2358986:BlogPost:3762>

Tambutti, S. (20 de febrero de 2008). Obtenido de Itinerarios teóricos de la danza:

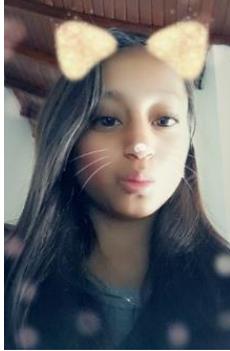
<http://alecosinopinando.blogspot.com/2013/02/un-texto-indispensable-el-estudio.html>

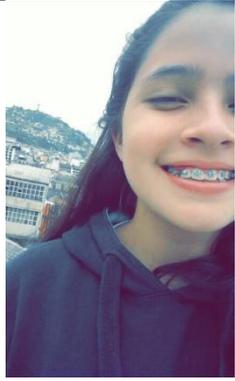
Tambutti, S. (s.f). *El cuerpo como un medio de redención*. IUNA-UBA.

Williams, R. (1992). *Historia de la Comunicación*. Bosch.

## Anexos

### Anexo 1. Recolección de la información (fotografías)

Datos	Foto antes	Foro después	Título	Canción
<b>Nombre:</b> Natalia Fabara <b>Edad:</b> 11 años <b>Experiencia en danza:</b> 9 meses	 FECHA: octubre 2017	 FECHA: abril 2018	“MI YO”	“Let it be”- The Beatles  <i>Déjalo ser</i>
<b>Nombre:</b> Sofía Hinojoza <b>Edad:</b> 13 años <b>Experiencia en danza:</b> 9 meses	 fecha: diciembre 2017	 fecha: mayo 2018	“SI PUEDES SOÑARLO, PUEDES HACERLO”	“Star shopping”- Lil peep  <i>Esa música es la única que me mantiene en paz cuando me estoy derrumbando en pedazos.</i>
<b>Nombre:</b> Sarahí Mena <b>Edad:</b> 13 Años <b>Experiencia en danza:</b> 9 meses	 fecha: noviembre 2017	 fecha: junio 2018	“AÑO NUEVO”	“Sólo yo”- CNCO  <i>Quien te cuida, sólo yo</i>
<b>Nombre:</b> Malena Molina <b>Edad:</b> 16 años <b>Experiencia en danza:</b> 6 meses	 fecha: 2016	 fecha: junio 2018	“SANGRE JOVEN, SANGRE LIBRE”	“Best of me”- BTS  <i>Así que toma mi mano ahora mismo, a pesar de que sea difícil creer en esto</i>

<p><b>Nombre:</b> Rodríguez Peña María Azul <b>Edad:</b> 13 años <b>Experiencia en danza:</b> 9 meses</p>	 <p>fecha: 2017</p>	 <p>fecha: mayo 2018</p>	<p>“AHORA”</p>	<p>“Ganas”- Maikel de la Calle</p> <p><i>Ella tiene los ojos castaños depende del día y del año, es sencilla y si se maquilla no pasa dos horas en el baño</i></p>
<p><b>Nombre:</b> Torres Ruíz Emily Saleth <b>Edad:</b> 13 años <b>Experiencia en danza:</b> 9 meses</p>	 <p>fecha: enero 2018</p>	 <p>fecha: mayo 2018</p>	<p>“YO SOY”</p>	<p>“Let her go”- Passenger</p> <p><i>Porque solo necesitas la luz cuando se está consumien- do</i></p>
<p><b>Nombre:</b> Jordan Mateo Pazmiño <b>Edad:</b> 16 años <b>Experiencia en danza:</b> 5 meses</p>	 <p>fecha:2017</p>	 <p>fecha: abril 2018</p>	<p>“ABIERTO HACIA EL MUNDO”</p>	<p>“Cambia”- Ancloud</p> <p><i>Cambia, si te hace gracia, cambia otra vez, cambia si no eres suficiente, otra vez</i></p>
<p><b>Nombre:</b> Ana Gabriela Ramírez Tituaña <b>Edad:</b> 16 años <b>Experiencia en danza:</b> 13 años</p>	 <p>fecha: 2006</p>	 <p>fecha: mayo 2018</p>	<p>“BAILAR CON EL CORAZÓN”</p>	<p>“Moments ”- One Direction</p> <p><i>Cierra la puerta, apaga la luz quiero estar alado tuyo</i></p>

<p><b>Nombre:</b> Daniela González <b>Edad:</b> 16 años <b>Experiencia en danza:</b> 6 meses</p>	 <p>fecha: 2017</p>	 <p>fecha: junio 2018</p>	<p>“TEJIDOS”</p>	<p>Zaz- Trop sensible</p> <p><i>Solitario en tu mundo, le canta a las estrellas y te abrazas a la tierra</i></p>
<p><b>Nombre:</b> Brigitte Pérez <b>Edad:</b> 17 años <b>Experiencia en danza:</b> 6 meses</p>	 <p>fecha: febrero 2018</p>	 <p>fecha: junio 2018</p>	<p>“ARMONIA EN LA PAZ”</p>	<p>Nothing else matters- Metallica</p> <p><i>Eterna- mente confiando en quienes somos y nada más importa</i></p>
<p><b>Nombre:</b> Sabine Ortega <b>Edad:</b> 16 años <b>Experiencia en danza:</b> 6 meses</p>	 <p>fecha: 2017</p>	 <p>fecha: mayo 2018</p>	<p>“DIRIGEN- TES STELLA”</p>	<p>Códice- Beret</p> <p><i>El conformis- mo nunca me hizo ser, siempre aspiré a ser un gigante desde chico para ver, aquellas nubes en el cielo</i></p>
<p><b>Nombre:</b> Livio Alexander Rodríguez Quezada <b>Edad:</b> 17 años <b>Experiencia en danza:</b> 3 meses</p>	 <p>fecha: 2015</p>	 <p>fecha: junio 2018</p>	<p>“ATÍPICO”</p>	<p>“Discurso a los jóvenes” - Pepe Mujica</p> <p><i>Si quieren vivir felices levanten una idea en la que creer y</i></p>

				<i>vivan para servir a esa idea.</i>
<b>Nombre:</b> Camila Chasipanta <b>Edad:</b> 16 años <b>Experiencia en danza:</b> 6 meses	 fecha: año 2017	 fecha: junio 2018	<b>“LA VIDA ES UN BAILE”</b>	<b>“Te amaré ´por mil años más”</b>  <i>Podría morir y esperarte una vida, no tengas miedo a sentir</i>
<b>Nombre:</b> Belén Jiménez <b>Edad:</b> 16 años <b>Experiencia en danza:</b> 6 meses	 fecha: 2016	 fecha: junio 2018	<b>“RENACER DEL SOL”</b>	<b>“La Bocina”- La Toquilla</b>  <i>Porque para el indio basta su bocina</i>
<b>Nombre:</b> Romina del Pozo <b>Edad:</b> 16 años <b>Experiencia en danza:</b> 6 meses	 fecha año 2017	 fecha: junio 2018	<b>“ALL THAT”</b>	<b>“El mar”- Paola Navarrete</b>  <i>“Y aquí en la profundida d donde todo es y no sucederá”</i>
<b>Nombre:</b> Kriscel Vargas <b>Edad:</b> 16 años <b>Experiencia en danza:</b> 6 meses	 fecha: 2017	 fecha: junio 2018	<b>“FELICIDAD”</b>	<b>Me toca a mí”- Any Puello</b>  <i>Puedo ver que los tropiezos definen mi destino pues son parte de un propósito divino</i>

Fuente: Elaboración propia

Anexo 2. Análisis de las fotografías en base a las emociones

	<b>BAILARINES</b>	<b>EMOCIONES DETECTADAS EN FOTOGRAFÍAS</b>	
1	Natalia Fabara	neutral	Neutral
2	Sofía Hinojoza	Miedo	Neutral
3	Sarahí Mena	alegría	Alegría
4	Malena Molina	alegría	Aversión
5	María Azul Rodríguez	alegría	Alegría
6	Emily Torres	alegría	Alegría
7	Jordan Pazmiño	Miedo/asco	Alegría
8	Gabriela Ramírez	alegría	Alegría
9	Daniela González	Miedo/ tristeza	Alegría
10	Brigitte Pérez	miedo/ tristeza	Alegría
11	Sabine Ortega	miedo	Asco
12	Alexander Rodríguez	asco	Alegría
13	Camila Chasipanta	alegría	Alegría
14	Belén Jiménez	alegría	Alegría
15	Romina del Pozo	alegría	Alegría
16	Kriscel Vargas	alegría	Alegría

Fuente: (Palmero & Martínez, 2002)

Anexo 3. Análisis de las fotografías en base a la codificación del rostro

	<b>BAILARINES</b>	<b>CODIFICACIÓN DEL ROSTRO</b>	
1	Natalia Fabara	Puchero	Sonrisa forzada
2	Sofía Hinojoza	Sonrisa forzada	Sonrisa forzada
3	Sarahí Mena	Puchero	Sonrisa forzada
4	Malena Molina	Sonrisa relajada	Sonrisa forzada
5	María Azul Rodríguez	Sonrisa abierta	Lengua
6	Emily Torres	Lengua	Sonrisa forzada
7	Jordan Pazmiño	Mirada lateral	Sonrisa forzada
8	Gabriela Ramírez	Sonrisa relajada	Sonrisa relajada
9	Daniela González	Sonrisa forzada	Boca de pato
10	Brigitte Pérez	Mirada de soslayo	Sonrisa relajada
11	Sabine Ortega	Dientes apretados	Ojos rasgados
12	Alexander Rodríguez	Boca en reposo	Sonrisa forzada
13	Camila Chasipanta	sonrisa relajada	sonrisa forzada
14	Belén Jiménez	sonrisa forzada	sonrisa abierta
15	Romina del Pozo	sonrisa forzada	sonrisa relajada
16	Kriscel Vargas	sonrisa abierta	sonrisa relajada

Fuente: (Schulman & Penman, Comunicación no verbal, 1992, p. 114)

Anexo 4. Análisis de las fotografías en base a la cromática

	<b>BAILARINES</b>	<b>RETOQUES</b>	
1	Natalia Fabara	Filtro cromático Filtro artefactos	Sin filtro
2	Sofía Hinojoza	Sin filtro	Sin filtro
3	Sarahí Mena	Filtro cromático Filtro artefactos	Filtro artefactos
4	Malena Molina	Sin filtro	Sin filtro
5	María Azul Rodríguez	Sin filtro	Sin filtro
6	Emily Torres	Sin filtro	Sin filtro
7	Jordan Pazmiño	Filtro cromático	Sin filtro
8	Gabriela Ramírez	Sin filtro	Sin filtro
9	Daniela González	Sin filtro	Sin filtro
10	Brigitte Pérez	Sin filtro	Sin filtro
11	Sabine Ortega	Sin filtro	Filtro cromático
12	Alexander Rodríguez	Filtro cromático	Sin filtro
13	Camila Chasipanta	Sin filtro	Sin filtro
14	Belén Jiménez	Filtro cromático	Sin filtro
15	Romina del Pozo	Sin filtro	Sin filtro
16	Kriscel Vargas	Filtro cromático	Sin filtro

Fuente: Análisis tutora/autora

Anexo 5. Análisis de las fotografías en base al encuadre

	<b>BAILARINES</b>	<b>ENCUADRE</b>	
1	Natalia Fabara	Rostro cortado	Rostro cortado
2	Sofía Hinojoza	Rostro cortado	Rostro cortado
3	Sarahí Mena	Rostro completo	Rostro completo
4	Malena Molina	Rostro completo	Rostro cortado
5	María Azul Rodríguez	Rostro cortado	Rostro cortado
6	Emily Torres	Rostro cortado	Rostro cortado
7	Jordan Pazmiño	Rostro completo	Rostro completo
8	Gabriela Ramírez	Rostro completo	Cuerpo completo
9	Daniela González	Cuerpo medio	Cuerpo medio
10	Brigitte Pérez	Rostro cortado	Rostro cortado
11	Sabine Ortega	Rostro cortado	Rostro cortado
12	Alexander Rodríguez	Cuerpo medio	Cuerpo entero
13	Camila Chasipanta	Cuerpo entero	Cuerpo entero
14	Belén Jiménez	Cuerpo medio	Cuerpo medio
15	Romina del Pozo	Rostro cortado	Rostro completo
16	Kriscel Vargas	Cuerpo medio	Cuerpo entero

Fuente: Análisis tutora/autora

Anexo 6. Registro audiovisual utilizado para el análisis (imagen del ensayo inicio del proceso)



Anexo 7. Registro audiovisual utilizado para el análisis (imagen de la presentación inicio del proceso)



Anexo 9. Registro audiovisual utilizado para el análisis (imagen del ensayo fin del proceso)



Anexo 8. Registro audiovisual utilizado para el análisis (imagen de la presentación fin del proceso)

