



Desnudando diversidades a través del  
movimiento :

**El papel de la danza integrada en la  
resignificación de la discapacidad y  
potenciamiento del conocimiento incorporado.**

Tesis para optar por el título de  
Maestría en Estudios Culturales

**Claudia Angélica Gamba Pinzón**  
2016



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

---

SEDE BOGOTÁ  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
**MAESTRÍA EN ESTUDIOS CULTURALES**

Desnudando diversidades a través del movimiento: el papel de la danza integrada  
en la resignificación de la discapacidad y potenciamiento del conocimiento  
incorporado

Tesis de grado para optar por el título de Magíster en Estudios Culturales

**Claudia Angélica Gamba Pinzón**

Director de tesis:

María Teresa Buitago Echeverri

Codirector

Oscar Iván Salazar

2016

## **Agradecimientos**

Agradezco haberme encontrado con la danza en mi camino, por las posibilidades que me ha dado de sentir, percibir, conocer y entender el mundo de otra manera.

A mi familia por su apoyo a lo largo de este proceso.

A Paulina Avellaneda, por haberme abierto las puertas de su saber sobre esta modalidad que investigué y cambió mi trayectoria, por haberme invitado y convocado a conocer de ella, de sus espacios de práctica, de sus apuestas y desafíos en pro de una sociedad más equitativa frente a la discapacidad.

A María Teresa Buitrago por haber aceptado el reto de ser tutora de esta investigación.

A Sergio por todo su apoyo en la última etapa de este proceso de investigación y escritura, y por todas las conversaciones e intercambios que me permitieron enriquecer los análisis.

A todas las personas que me compartieron y me enseñaron su danza y con ella sus experiencias, reflexiones, logros, retos, dificultades, permitiéndome moverme a su lado y quedarme con un poco de cada una en un nuevo baile.

## **Resumen**

Esta tesis es producto de una investigación en torno a la práctica de danza integrada y sus procesos asociados, en las dos organizaciones en Bogotá, Colombia que la promueven, siendo esta, una modalidad que permite la práctica de la danza a personas con y sin discapacidad bajo un método de creación colectiva. Rastreando las implicaciones y potencialidades de esta práctica, en las resignificaciones en torno a la discapacidad, el cuestionamiento sobre el campo de la danza y los modelos de corporalidad promovidos culturalmente y la posibilidad de esta, para potenciar el reconocimiento y legitimación del conocimiento incorporado. Abordando una perspectiva metodológica de análisis y descripción densa de esta danza y un enfoque principalmente autoetnográfico a raíz de mi procesos de conocimiento y práctica de esta modalidad a lo largo de la investigación.

**Palabras claves:** movimiento, danza, discapacidad, interculturalidad, normalidad, incorporación.

## **Abstract**

This work is the result of researching around the practice of “Danza Integrada” and its associated processes in two organizations which promote them at Bogotá, Colombia. This sort of activity allows people with and without disabilities to participate of dancing under a collective creation method. Tracking the implications and potencial it has in order to redefine the concept of disability, the questioning about the dance itself and the cultural promoted concepts of corporality, it is evidenced that this kind of movements maximize the recognition and legitimation of embedded knowledge. In addition, a methodological perspective of analysis adheres an a "danza integrada" "thick description", within also allow me to analyze my own participation on this method along the investigation process through an autoethnographic approach.

**Key Words:** movement, dance, disability, interculturality, normality, embodiment.

# Contenido

INTRODUCCIÓN .....	7
Por qué investigar esta práctica.....	8
1. PRIMERA ESCENA: CONSTRUYENDO UN LUGAR .....	15
1.1 Referentes de la investigación.....	15
1.1.1 Indagaciones en el campo de la danza.....	15
1.1.2 Indagando sobre discapacidad.....	27
1.2 Conceptos en tensión: una apuesta investigativa .....	40
2. SEGUNDA ESCENA: DE LA INTEGRACIÓN A LA NO EXCLUSIÓN..	46
2.1 Abriendo las puertas de la danza integrada.....	46
2.2 Liderando la práctica.....	66
2.2.1 ¿Quiénes? – ¿Qué organizaciones? .....	66
2.3 Multiplicando experiencias .....	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>
2.3.1 Espacios en relación con la política pública.....	69
2.3.2 Espacios de réplica: formación a formadores.....	76
2.3.3 Espacios de práctica, lazos entre cultura y subjetividad.....	83
3. TERCERA ESCENA: LA CONSTRUCCIÓN DE CONOCIMIENTO INCORPORADO.....	95
3.1 Corporalidad colonial: ¿Cuerpos aptos para la danza? .....	98
3.1.1 Miradas e historias preconcebidas .....	104
3.2 Interpelando la “Normalidad” .....	114
3.4 Danzando el pensamiento incorporado, una propuesta teórico - empírica	121
3.4.1 Archivo encarnado y agencia corporal .....	127
3.4.2 El método de la improvisación .....	133
4. REFLEXIONES FINALES Y RECOMENDACIONES .....	141
Referencias Bibliograficas .....	147

## Lista de ilustraciones

<b>Ilustración de portada.</b> Fotografía del taller permanente de ConCuerpos. Mayo 2015. Tomada de: <a href="http://concierpos.com/sitio/fotos-de-clases/">http://concierpos.com/sitio/fotos-de-clases/</a>	
<b>Ilustración 1.</b> Fotografía de Inclusive Movimiento. Certificación docente 2012. De: <a href="https://www.facebook.com/inclusive.movimiento/photos">https://www.facebook.com/inclusive.movimiento/photos</a> .....	52
<b>Ilustración 2.</b> Fotografía del taller permanente de ConCuerpos. Julio 2014. De: <a href="http://ConCuerpos.com/sitio/fotos-de-clases/">http://ConCuerpos.com/sitio/fotos-de-clases/</a> .....	58
<b>Ilustración 3.</b> Ilustración que refleja la descripción del ejercicio, expuesto en la cartilla. (ConCuerpos, 2011, pág. 61).....	60
<b>Ilustración 4.</b> Logo de la organización ConCuerpos. ....	66
<b>Ilustración 5.</b> Logo de la Organización Inclusive Movimiento. ....	67
<b>Ilustración 6.</b> Foto de la certificación docente realizada en 2012. Inclusive Movimiento, tomada de: <a href="https://www.facebook.com/inclusive.movimiento/photos">https://www.facebook.com/inclusive.movimiento/photos</a> . ....	68
<b>Ilustración 7.</b> Flyer del segundo encuentro cuerpo arte e inclusión producto del trabajo de la mesa sectorial. 2014. ....	73
<b>Ilustración 8.</b> Flyer de publicidad de la primera certificación docente en Danceability realizada en Colombia.....	77
<b>Ilustración 9.</b> Primer encuentro Cuerpo Arte e Inclusión. 2012 .....	78
<b>Ilustración 10.</b> Taller de cierre. Encuentro Cuerpo Arte e Inclusión. 2012. ....	79
<b>Ilustración 11.</b> Imagen de la cartilla Incluyendo al cuerpo. 2011 ConCuerpos. ....	81
<b>Ilustración 12.</b> Foto del taller permanente de ConCuerpos. Agosto 2014. Tomada de: <a href="http://ConCuerpos.com/sitio/fotos-de-clases/">http://ConCuerpos.com/sitio/fotos-de-clases/</a> .....	85
<b>Ilustración 13.</b> Margarita Gómez Jaimes. Clase permanente, octubre 2014. Tomada de: <a href="https://www.flickr.com/photos/margaritasdelmantel/15765774960/in/set-72157649224795469">https://www.flickr.com/photos/margaritasdelmantel/15765774960/in/set-72157649224795469</a> . Fecha de actualización: 15 febrero de 2015. ....	86
<b>Ilustración 14.</b> Foto de taller permanente de ConCuerpos. 2014. Tomada de: <a href="http://ConCuerpos.com/sitio/fotos-de-clases/">http://ConCuerpos.com/sitio/fotos-de-clases/</a> .....	88
<b>Ilustración 15.</b> Foto de taller permanente de ConCuerpos. 2015. Tomada de: <a href="http://ConCuerpos.com/sitio/fotos-de-clases/">http://ConCuerpos.com/sitio/fotos-de-clases/</a> .....	91
<b>Ilustración 16.</b> Margarita Gómez Jaimes. Encuentro más capacidades en escena, noviembre 2014. Tomada de: <a href="https://www.flickr.com/photos/margaritasdelmantel/15766436660/in/album72157649224795469/">https://www.flickr.com/photos/margaritasdelmantel/15766436660/in/album72157649224795469/</a> Fecha de actualización: 20 febrero de 2015.....	109
<b>Ilustración 17.</b> Programa de mano de la obra Singular. ConCuerpos 2014. ....	117

## INTRODUCCIÓN

"Nuestra propia experiencia inmediata de la danza puede ser recordada y transformada en las observaciones pertinentes de nuestra comprensión de la sociedad y de la cultura"<sup>1</sup> (Desmond, 1997, pág. 270)

Esta investigación que transformó mis prácticas y me abrió la perspectiva a nuevos horizontes, es la consolidación de un proceso en el que incursione desde el año 2012, que inició con el objetivo de realizar una investigación sobre el lenguaje corporal desde la perspectiva de la danza, pero que, en el proceso de indagación y exploración se transformó, dado que tuve un encuentro con la modalidad de danza integrada que promueve en su práctica, el encuentro de personas con y sin ninguna situación de discapacidad ni experiencia necesaria en danza. A raíz de conocer esta práctica, orienté mi investigación a rastrear y analizar este fenómeno en Bogotá.

Esta modalidad de danza me permitió ante todo cuestionarme como persona, mi condición como ciudadana e investigadora, ofreciéndome un panorama amplio y en gran parte desconocido, para analizar esta práctica a la luz de los Estudios Culturales, me ha interrogado sobre mis conocimientos, mis supuestos y ha transformado muchas de mis prácticas y abordajes teóricos. Dicho fenómeno ha sido enriquecedor y a su vez muy complejo de abordar, no solo por todos los lugares y temas por los que transita sino por su carácter liminal dentro de varios campos del conocimiento (lo que expondré más adelante), que le da a esta práctica una cualidad expansiva en diferentes capas.

En esta investigación, la experiencia personal es el principal insumo metodológico desde una perspectiva autoetnográfica y en las transformaciones propias a las que dio lugar la misma investigación en sí. Así, la pretensión de no involucrarse y mantener una distancia objetiva con el “objeto de estudio” no tuvo lugar en este camino recorrido, pues entre más involucraba mi propio sentir y vivir en esta práctica en la que indagaba, más comprendía muchos factores que buscaba

---

<sup>1</sup> Traducción propia.

investigar y más transformaciones sucedían en mí, por ello considero que los procesos de investigación son aquellos que remueven las propias estructuras y el lugar de comodidad de aquellos que exploran.

## Por qué investigar esta práctica

Colombia es un país con un panorama de danza muy diverso: existen todo tipo de tradiciones y variedades de prácticas dancísticas y se podría decir que en cada rincón de su territorio se baila. Sin embargo, resulta paradójico que a pesar de reconocer la danza como una práctica generalizada en el país, esta carece aun en muchos espacios, de legitimidad como oficio profesional, por eso en términos generales es difícil que se reconozca socialmente también como una práctica académica, profesional, un posible lugar de interacción con otros campos y mucho menos como un campo de investigación, más allá de un pasatiempo o una forma de divertirse. También es importante señalar que, a pesar de esfuerzos recientes en el campo de las artes escénicas en el país, aun se carece de un corpus relevante de legislación al respecto, y además, existen muy pocos centros de formación superior universitaria donde se dan procesos de profesionalización en el oficio de bailarín como tal. En un campo menos formal, hay una gran proliferación de escuelas de formación y academias con orientaciones hacia todas las técnicas y modalidades posibles, algunas muy reconocidas internacionalmente, pero aun con pocos procesos de articulación alianza e intercambio entre estas organizaciones.

En este contexto, me interesé en investigar la modalidad de *danza integrada* porque me permitió posicionarme en un lugar liminal entre dos campos de conocimiento que en ella convergen: por un lado el de la discapacidad y por el otro la danza, siendo atravesados transversalmente por el análisis cultural crítico, en los que además, están implícitos imaginarios de cuerpo y representaciones sociales construidas culturalmente, que tienen implicaciones y efectos en las personas y la forma de ejercer sus subjetividades.

En ese sentido quisiera exponer los planteamientos principales sobre esta forma de expresión dentro de la danza y por los cuales ahonde en el estudio e investigación de esta modalidad de danza integrada; En primer lugar, esta es una práctica reciente en el país, (su desarrollo no excede los diez años) y no es una modalidad

institucionalizada o generalizada, es más bien dentro de la danza una práctica alternativa, su enseñanza y práctica no es impartida oficialmente por ninguna escuela formal, aun no es muy conocida en el campo de la danza ni de práctica común por parte de bailarines y no necesariamente está en función de las puestas en escena. Esta modalidad es de práctica libre para cualquier persona aun sin experiencia previa ni necesaria en danza, lo que la hace muy particular porque en sus espacios de práctica no se busca necesariamente la ejecución de coreografías y por ello su objetivo no es el entrenamiento y/o la perfección de una técnica lo que la diferencia de la mayoría de formas de danza.

En segundo lugar, es un espacio de encuentro para todo tipo de personas y que como parte de su propuesta vincula a la práctica a personas en situación de discapacidad, sea cual sea ésta, lo que la hace única dentro del panorama de técnicas de danza que se puedan encontrar, pues reúne no sólo personas con o sin experiencia en danza sino también con y sin cualquier condición de discapacidad promoviendo abiertamente una postura frente a la concepción tradicional de la discapacidad, pues desarrolla su método con base a la capacidad y la diversidad de todas las personas sea cual sea su condición y no desde el impedimento, la funcionalidad o un enfoque terapéutico.

En tercer lugar, esta práctica y las propuestas innovadoras a las que invita en el ámbito de la danza, al explorar el movimiento en las corporalidades diversas, me ofrecía un escenario propicio para indagar en una propuesta teórica en torno a la construcción de conocimiento incorporado, que deviene del mismo hacer del cuerpo en movimiento y en relación con el otro en su diferencia.

Por ello me aventure e involucre cada vez más, en conocer esta modalidad, sistematizar factores relevantes de la experiencia de su práctica y así desarrollar a través de ella la investigación, principalmente porque me invitó a cuestionarme sobre la representación social de la discapacidad en nuestra sociedad y la importancia de las artes del cuerpo en movimiento asumidas de manera crítica, en la transformación de los imaginarios naturalizados y con ello reconocer los aportes a la construcción de conocimiento a los que da pie.

Como investigadora, pero también como bailarina, encontraba en esta modalidad una posibilidad descentrada de acercarme al estudio del movimiento y las

implicaciones de la danza como práctica social y cultural, pues como intérprete de danza constantemente me interrogaba el hecho, que gran parte de las prácticas de danza no tuvieran procesos de reflexión o escritura asociados, sobre su incidencia dentro de la cultura y como práctica social, y no solo, como el desarrollo de destrezas artísticas destinadas al escenario.

En esta vía, me concentré en investigar los espacios de práctica propiciados por las dos compañías que impulsan esta modalidad en Bogotá y que son pioneras de este método en el país. Por un lado ConCuerpos, que hacia 2007 fue la primera organización y compañía de danza que empezó a trabajar danza contemporánea con personas en situación de discapacidad en Colombia, con un método renovador que luego denominaron danza contemporánea integrada y luego hacia 2010 nació *Inclusive Movimiento* que también promueve la danza integrada, funcionando como filial de la organización *Danceability Internacional*. Estas dos compañías bogotanas y algunos de los espacios permanentes por ellas propiciados, fueron mis terrenos de indagación, junto con la práctica de la danza integrada desde los inicios de la investigación, durante aproximadamente un año y medio. Lo que me llevo a indagar sobre este método en otras latitudes y tuve la oportunidad de practicar algunas clases de danza integrada en Buenos Aires - Argentina y Montevideo - Uruguay donde me entrevisté con el líder del club de *Danceability* en esta ciudad.

Así, me propuse desarrollar la investigación en dos vías en el aspecto metodológico, por un lado, en un proceso de autoetnografía y de análisis de mi propia experiencia y proceso a raíz de la práctica de esta forma de danza. Y por el otro, en el análisis de algunos de los espacios de práctica propiciados por las compañías que impulsan esta modalidad en Bogotá y de los encuentros con diversas personas participantes de estos, acudiendo a los espacios de práctica y conversaciones grupales, participando en creaciones e intervenciones y en diversos espacios de intercambio con las personas que lideraron la práctica durante el tiempo de la investigación. Esto último, principalmente con la organización *Inclusive Movimiento*, en la que, su directora ~~me abrió~~ los espacios de práctica y formación, invitándome a participar activamente en ocasiones específicas en la construcción de espacios en alianza con la organización. Así, la indagación tiene lugar principalmente, en espacios de práctica de formación y reflexión permanente, como de talleres específicos, y ocasionalmente en funciones y encuentros concretos con los participantes, de

manera diferencial en ConCuerpos e Inclusive Movimiento, de manera espaciada entre el año 2012 a mediados del año 2014. [redacción](#)

Desarrollar una metodología asertiva para estos procesos de investigación, plantea una enorme dificultad pues en algunas ocasiones pareciera que es un objeto de estudio inatrapable; el cuerpo en movimiento y su incidencia en la subjetividad, los imaginarios de las personas y las representaciones sociales en torno a este. Sin embargo, solo a lo largo del proceso, se revelaba que no era inefable, ni inalcanzable, pues no se trata de que el movimiento o la danza desaparece luego de ser ejecutado, sino que a lo largo de un proceso va dejando huellas incorporadas en sí mismo y en las relaciones con los otros, que promueven transformaciones en las personas en su cotidianidad y su entorno. No obstante, la investigación también evidenció la falta de herramientas para comprender otras formas de producir conocimiento que no se dan necesariamente de manera escrita o verbal.

Me propuse entonces, como método, seguir indagar y analizar el rastro. Una clase, un taller, percepciones, sensaciones, actitudes y comentarios en los procesos y entrenamientos, sistematizar impresiones de los procesos a lo largo de la práctica tanto de mi parte como de los otros, analizar y realizar vídeos de estos encuentros, notas personales, ver funciones, observar los cambios corporales en los asistentes, asistir y colaborar activamente en algunos procesos desarrollados por la compañías y un poco menos, realizar diversas entrevistas. Dado que si bien, para muchas investigaciones, es la vía privilegiada y tal vez la más adecuada. Con el tiempo empecé a comprender que en algunos intentos de entrevista era muy poca la información que fluía y más la distancia que se establecía para hablar de ciertas interacciones corporales o momentos significativos que habían sucedido durante la danza, mientras que en los círculos de conversación que se realizan por lo general, al finalizar la práctica, para socializar las impresiones; con la conciencia perceptiva abierta aun y reciente la memoria corporal de lo sucedido (al punto que incluso, en ocasiones se trae a colación el proceso entero de formación), encontré un vínculo más enriquecedor. Incluso también, frente a la prevención legítima que tienen muchas personas en situación de discapacidad de ser entrevistados para evitar ser vistos de forma infantilizada o lastimera, estos diálogos permiten un escenario de interlocución horizontal y tranquilo en un espacio compartido por todos. Considerando también, como apuesta dentro de esta investigación los productos

generados por la misma actividad dancística como fuentes válidas e insumos fundamentales para la investigación, como programas de mano de funciones, reels de obras, notas o fotografías de clase.

Así, a la par del análisis teórico, me embarqué en los terrenos de la práctica como tal, desde el año 2012, y durante un semestre estuve como invitada por parte de la docente Paulina Avellaneda a la electiva de danza integrada, de la Academia Superior de Artes de Bogotá – ASAB, y por su misma invitación, participé en talleres permanentes que se hicieron en la Academia de Artes Guerrero con alumnos del programa de Arte y Talentos especiales y otros asistentes. Igualmente, estuve en diversos talleres realizados por Alito Alessi en Colombia, siendo él uno de los más importantes referentes del método integrado y fundador del método *Danceability Internacional*.

Producto de esta primera etapa de la investigación, ~~a la par de la práctica de esta danza, realizaba el trabajo de campo,~~ participando como colaboradora invitada en la organización del primer encuentro: *Cuerpo, Arte e Inclusión*, promovido por *Inclusive movimiento*, llevado a cabo durante el año 2012, en el marco del Festival Universitario de Danza Contemporánea. Un esfuerzo realmente importante para el conocimiento de propuestas artísticas integradas en el país. Gracias a este encuentro conocí más experiencias relacionadas con danza integrada o con propósitos similares, así como sus metodologías, angustias, preocupaciones, logros compartidos y formas de participación de las personas en situación de discapacidad en ellas. Se propiciaron algunas conversaciones en torno a las variadas definiciones de las artes integradas y se buscó socializar algunos métodos de creación en este ámbito, para reflexionar en torno a sus impresiones y retos.

Así, tuve la oportunidad de conocer diferentes posturas y más personas interesadas en el tema, desde diferentes campos, áreas de la salud, profesionales que trabajan con personas en situación de discapacidad, cuidadores, trabajadores sociales y jóvenes de distintos pregrados y organizaciones sociales, que desconocían totalmente estos grupos, estas propuestas, estos enfoques, y quienes en mesas de discusión, resaltaban la importancia de visibilizar estos trabajos. Realicé entonces,

una recopilación y análisis de todas estas discusiones, en una especie de memorias de las jornadas, que me motivó a seguir indagando en el tema.

En el año 2013 y 2014 indagué en torno a la comprensión de aspectos teóricos y estudios sobre discapacidad, conocí la maestría en Discapacidad en Inclusión Social de la Universidad Nacional participando en algunos espacios de [discusión](#) propiciados desde allí y otros como el Segundo Coloquio Colombiano de Investigaciones en Discapacidad. Así mismo, como una tercera etapa, en el año 2014 participé en el salón de entrenamiento en danza integrada realizado por ConCuerpos y promovido por IDARTES, y realicé algunas indagaciones al público asistente a sus puestas en escena durante este año.

Por otro lado, esta tesis se inscribe dentro de los estudios culturales, principalmente desde tres perspectivas. Por un lado, como parte de uno de los principios fundacionales, es su propuesta de imbricación entre acción política y teoría, pues a lo largo de la investigación no solo empecé a practicar la danza integrada y aprender de su método sino también me impliqué en el proceso de emprender acciones que permitan transformar los imaginarios nocivos en torno a la discapacidad y la diferencia, reconociendo en la cultura y en el arte una herramienta fundamental para ello. En segundo lugar, desarrollando una investigación de carácter interdisciplinar, que no se adscribe del todo a ningún campo investigado sino que se sitúa entre ellos, buscando poner en diálogo a autores de diversas tradiciones y campos conocimiento con el fin de establecer entradas incluso transdisciplinares desde la danza integrada. Y como tercer aspecto, a través de la indagación de prácticas culturales como esta investigada, buscando comprender las operaciones del poder en la forma en que ha regulado la relación con la corporalidad y la discapacidad, pero también con el conocimiento, jerarquizando y validando las condiciones hegemónicas de su producción.

Por último, es importante resaltar que el estudio y análisis de un fenómeno cultural como lo es la danza integrada, implicó a lo largo de la investigación, la incursión e imbricación entre diferentes campos de estudio que tradicionalmente no han establecido relaciones evidentes y la puesta en diálogo de diversas fuentes de conocimiento sobre estos temas, que van desde la experiencia y sensaciones corporales hasta los desarrollos teóricos de las distintas disciplinas.

Teniendo en cuenta que como señala Silvia Citro (2012), el conocimiento desde una perspectiva corporizada ha sido invisibilizado en gran medida por la falta de legitimidad académica, que se acompaña de manera correlativa con el hecho de que históricamente las personas que han buscado interesarse en el tema del estudio del movimiento y de la experiencia corporal, estableciendo una relación entre teoría y práctica, han sido principalmente mujeres, así como también han sido estas, las que han liderado las apuestas en torno al cuidado y aproximaciones desde la exploración corporal para las personas en situación de discapacidad; y quienes lideran las compañías y método estudiado en Bogotá.

Igualmente, es importante destacar que dada en las dinámicas del campo académico, la visibilidad de los desarrollos teóricos es principalmente el de otras latitudes distintas a las nuestras más inmediatas, resaltando por ejemplo, la dificultad de acceder a los aportes de pares, en relación con el desconocimiento de las producciones latinoamericanas entre sí, que también menciona Citro (2012). Este aspecto fue determinante en mi investigación, dado que, el acceso a la bibliografía sobre estos temas específicos, fue arduo, pues varios textos de los consultados no se encuentran en el país y por lo general la mayoría está en otros idiomas. Frente a lo cual, es fundamental promover un mayor intercambio entre este tipo de aproximaciones latinoamericanas, entre otras razones, porque el posicionamiento geopolítico desde nuestras realidades, permite enriquecer la construcción de conocimiento sobre la experiencia corpórea desde la danza que por lo general, si bien desde visiones no hegemónicas, ha estado liderada por parte de autoras norteamericanas.

Así, la presente investigación, está distribuida en tres escenas, pensadas como tres momentos de un proceso de creación : mi indagación sobre la danza integrada, con una escenografía transversal, que son todos los aportes teóricos que me permitieron comprender y analizar este proceso y configurar un lugar, los relatos entre líneas y las experiencias de todos los personajes que hacemos parte, mis compañeros con los que bailé y compartí movimientos, mi propio proceso, y las personas que lideran y hacen posible estas iniciativas. Tres escenas que constituyen el libreto final de este guion- ejercicio de investigación que viaja entre el movimiento, la diversidad, la experiencia y el conocimiento.

# 1. PRIMERA ESCENA: CONSTRUYENDO UN LUGAR

## 1.1 Referentes de la investigación

### 1.1.1 Indagaciones en el campo de la danza

Es importante resaltar que investigar sobre un fenómeno dancístico de entrada plantea varias dificultades o posibilidades diferentes a las que hemos sido enseñados convencionalmente en investigación social. Como bien lo expone la investigadora de la danza Hilda Islas, para quien la misma naturaleza de la danza dificulta el acceso del investigador:

...una danza no se muestra con facilidad al investigador. Interpretarla, esto es definir su acción concreta, establecer su genealogía, percibir influencias, semejanzas con otras, predecir su trascendencia es labor ardua. Una danza deja apenas algunos vestigios en el recuerdo de sus espectadores y en los esquemas interpretativos particulares del investigador. (Islas 1995: 10)

Por ello, metodológicamente me planteaba varios retos indagar y analizar la misma corporalidad en movimiento inmersa en la práctica investigativa, la experiencia de las personas que practican la danza integrada y por otro lado, analizar un proceso que se comprende en su profundidad en el hacer y en el intercambio corporal con los otros y sus diversas habilidades.

Así, realicé el proceso de rastrear investigaciones sobre danza en el país, principalmente en la ciudad, que me propiciaran un marco de referencia, con el fin de reconocer aportes teóricos realizados desde el mismo campo y conocer qué avances y desarrollos había al respecto. Sin embargo, en esta búsqueda se evidenció, que la circulación del conocimiento en términos de las publicaciones sobre danza en el país, por lo general son de carácter oficial y en su mayoría son promovidas por convocatorias, premios, becas, promocionados por los estímulos de entes gubernamentales como Secretaría de Cultura, Ministerio de Cultura entre otros. Teniendo presente que dichas convocatorias en su mayoría, tienen tiempos de ejecución que por lo general, no exceden un año y que muchos de los textos producto de estas convocatorias son poco socializados. Destacando no obstante, que en los últimos años se ha venido impulsando una política de visibilización y varios de los textos producto de las convocatorias de investigación han sido publicados.

En esa vía, son pocos los textos promovidos por parte instituciones educativas, grupos de investigación o afines, sobre el tema de la danza, la circulación de tesis sobre estos temas, por lo general es limitada al programa específico y también es poca la existencia de publicaciones y/o investigaciones en o sobre danza que entren en relación con otros campos del conocimiento.

En este sentido, el libro *Estado del arte del área de danza en Bogotá*, de Ángela Beltrán y Jorge Enrique Salcedo, promovido por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y por el Observatorio de Cultura Urbana, en 2006, es el único texto que hasta el momento, realiza un intento de diagnóstico general del campo, con el propósito de marcar los lineamientos de una política pública en danza. Se trata del primer intento de realizar un estado del arte y se enfoca en brindar información en tres ejes: creación, formación e investigación. Este texto, señala la posibilidad de suscitar la discusión, promoviendo el sentido reflexivo sobre la práctica de la danza, sus condiciones y su representación en la ciudad. Hace una presentación y recopilación de las políticas públicas y de fomento a la danza desde 1994 hasta 2004, sin embargo, muchos de sus alcances son limitados y se presentan a modo de inventario en algunos casos, poco crítico.

Con respecto a este estudio, me interesa principalmente destacar algunos aspectos del estado del área investigativa, donde se señala que la producción de conocimiento en torno a tal dimensión es mínima: “Los documentos estudiados, correspondientes a los realizados por los actores del área específica, evidencian la falta de formación en investigación, el desconocimiento de metodologías e instrumentos para el planteamiento de los proyectos” (Beltrán, 2006; 48). Señalan los autores además, que hasta el año en el que finaliza la investigación, no se promovían actividades de investigación en términos de la divulgación o socialización, como foros, simposios o crítica especializada, que permitieran discutir, reevaluar o destacar procesos investigativos.

Esta aproximación permite en un primer momento tener un panorama de lo que se caracterizaba desde el mismo sector de la danza como actividad investigativa y cómo se plantea la metodología de investigación; cuestionándome además por la razón de algunos vacíos historiográficos y por ello evidentes escisiones tradicionales y a mi modo de ver nocivas para la promoción de la investigación en

estos campos, entre el hacer-danzar-moverse y el reflexionar-pensar-escribir. Revisando en detalle bibliografía desde el área de danza, se evidencia que ha existido una división histórica entre las actividades investigativa y creativa, como si no abordaran problemas similares o casi no tuvieran conexiones entre sí. Y a pesar de que esta cuestión se ha intentado afrontar en los últimos años, se han atomizado un poco las discusiones con cambios nominales, renombrando las convocatorias públicas para creaciones escénicas, como de: investigación-creación, pero ciertamente en campos como la danza, en la ciudad, existe aun poca elaboración y discusión frente a esta noción, enfocando siempre los resultados y propósitos de estas becas y convocatorias en danza, a puestas en escena y/o construcción de obra escénica.

En este panorama es fundamental mencionar que en el año 2012, en un esfuerzo común entre el Ministerio de Cultura y la Universidad Jorge Tadeo Lozano y su grupo de investigación *hacia una cartografía del cuerpo en el arte contemporáneo*, se realizó en Colombia el *Primer Congreso Nacional de Investigación en Danza*, el cual es un precedente muy importante en el reconocimiento de la labor de la danza y su aporte a la construcción de conocimiento, pero también en la necesidad de abordar los fenómenos dancísticos más allá de la escena. En palabras de sus gestores, por parte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, se resalta el hecho de que existía una prevención a realizar una convocatoria a un evento sobre investigación en danza que es un tema en debate y en construcción permanente y con contados esfuerzos al respecto. Sin embargo, el gran interés generado en muchas personas tanto para asistir como también para querer exponer sus indagaciones, es un antecedente importante para el campo y revela la falta de espacios de visibilización y circulación de estas inquietudes investigativas y de lo que de allí se ha seguido fortaleciendo en esta área. Producto de esta alianza, al año 2015 ya se han realizado tres versiones de este congreso, contando con la presencia de investigadores internacionales, muchos interesados en la promoción del cruce interdisciplinar con otros campos, realizando la publicación del segundo congreso, en una compilación de las ponencias presentadas con el fin de socializar el conocimiento.

En la misma línea de publicaciones locales, las series: *La danza se lee*, *La danza se piensa* y *pensar la danza*, a mi modo de ver, plantean la necesidad de reiterar ciertos

procesos casi abandonados en la práctica de la danza. Estas son publicaciones de textos ganadores en crónica y ensayo de convocatorias distritales realizadas por diferentes entes oficiales, comprendidas en los años 2004 a 2007 (desde entonces no se volvieron a realizar), que buscaban fomentar la reflexión y escritura en torno a la danza.

En el compilado de estas publicaciones, está también *Cuerpo entre líneas* (2010), promovido por la Orquesta Filarmónica y Alcaldía Mayor de Bogotá, que es una reimpresión de textos en su mayoría publicados en las series ya mencionadas, y de algunos artículos seleccionados de revistas de danza. En este texto se encuentra el artículo “*el movimiento diverso de los cuerpos*” un texto breve de Carolina Caballero codirectora de ConCuerpos, una de las compañías analizadas en esta investigación, que reflexiona en torno a la experiencia de esta organización desde sus inicios en el año 2007, relatando las primeras percepciones y experiencias compartidas.

En este sentido, en la revisión de los textos producidos sobre danza en el distrito, más que investigaciones como tal o referentes metodológicos concretos, halle textos de reflexión sobre la práctica de la danza en diversos contextos, que nutrían la investigación. Así, otro de los textos analizado fue *Tránsitos de la Investigación en Danzas - Encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación, la tradición y la memoria*, uno de los primeros esfuerzos por poner en la agenda del campo, la cuestión de la investigación y la memoria de los procesos en danza. En dicha publicación se encuentra otro escrito de reflexión que habla sobre la experiencia de la danza integrada por parte de sus promotoras, lo que a su vez me daba un contexto de esta modalidad mientras yo indagaba también en la práctica. Este se titula: “*Espacios vacíos, espacios llenos. De la integración a la no exclusión en danza contemporánea*” en el que se realiza una reflexión en torno a la inclusión y la integración en esta práctica,

En la compañía que estamos profesionalizando, bailamos con Luisa que usa silla de ruedas y exploramos tod@s en la misma medida las posibilidades de la danza contacto, aprovechando tanto el suelo como los niveles medios y altos. Bailamos con Christian y Aldona, son sordos, una obra sincronizada (...) Dictamos talleres con participación de personas ciegas y amputadas en donde todos los y las participantes se vieron igualmente retados a crear movimientos únicos que se

componen en conjunto. Asimismo nos encontramos en muchas ocasiones con personas con autismo, síndrome de down y otras discapacidades cognitivas que de entrada generaban cuestionamientos y prevenciones, pero que en la práctica disfrutaban de los talleres en la misma medida. (Ochoa, 2010, pág. 34)

Sin embargo, quisiera llamar la atención sobre una de las publicaciones analizadas a lo largo de la investigación, se trata de la cartilla, *Incluyendo al cuerpo. Cartilla para el trabajo con niños y niñas diversos a través de la danza contemporánea integrada* (ConCuerpos, 2011). Este trabajo recoge y enriquece la experiencia de un proceso piloto realizado en Villavicencio durante el año 2010, con niños víctimas de minas antipersonales y víctimas de conflicto en ésta región, utilizando entre otros, la danza contemporánea integrada como herramienta de atención psicosocial. Esta publicación, desde mi perspectiva es un aporte muy valioso y significativo en materia de pedagogía y como experiencia de sistematización, no sólo para la danza en general en el país, sino concretamente para el método estudiado pues configura una guía para entender de qué se trata la danza integrada y cómo poderla practicar, de forma didáctica y sencilla de comprender, pues cuenta con ilustraciones a lo largo de toda la sistematización de los ejercicios que se practican en esta modalidad, antecedido de una presentación sobre la perspectiva que se propone para abordar esta expresión dancística como una herramienta de atención psicosocial. Fue uno de los pocos textos que hallé sobre la sistematización, reflexión y/o exposición de esta modalidad investigada.

Así, en términos generales, se puede observar respecto al área de investigación con perspectivas dancísticas, los esfuerzos por configurar un campo y fortalecer estas prácticas recientes en el país, que aunque se trata de propuestas de gran importancia, aún falta promoción de planes y sobre todo, generar interés no sólo en instituciones académicas, sino también en los hacedores de la danza que no forman parte necesariamente de estos cuerpos colegiados, quienes experimentan en carne propia los aprendizajes y las metodologías del movimiento danzado. De otro lado, surge la necesidad de crear nexos entre las instituciones académicas, sus investigaciones y el desarrollo de las prácticas artísticas en el país, pues resulta muy paradójico que líneas de investigación como el estudio de las corporalidades y algunos enfoques teóricos en torno al cuerpo y sus conceptualizaciones, no sólo tengan una trayectoria mucho más sólida en el país, que aspectos como la

investigación en danza, sino que en gran parte el estudio de los cuerpos en movimiento y en general el estudio crítico sobre las corporalidades estén en buena medida ausentes y disociados de los espacios de práctica.

Así, estas indagaciones me permitieron reflexionar que la producción escrita de críticas, reflexiones, abordajes teóricos en el país y en el distrito sobre el tema en específico de la investigación desde la perspectiva dancística, era más bien escasa. Teniendo en cuenta que no se trata de privilegiar la comunicación escrita como única forma de conocimiento válida, sino reconocer dentro del paneo general, que en el campo de la danza, aún es poca la promoción que se realiza de procesos de documentación estructurados y/o sistematización de experiencias y de procesos de investigación que promuevan la reflexión crítica en danza o la socialización de procesos más allá de las puestas en escena. Actualmente se han generado muchas más iniciativas al respecto, sin embargo, se evidencia aun, que en muchos casos la memoria de los procesos en danza queda en manos de los actores culturales de cada región, en los coreógrafos o en los bailarines de tal o cual repertorio.

Pues en últimas, la danza ha sido históricamente una práctica social por excelencia, pus antes de su instauración moderna al rango de práctica artística, como señala Carlos Pérez Soto, “La danza sirvió como medio educativo y congregador, sirvió para formar y reforzar lazos sociales, para invocar el favor de los dioses o, al revés, para mantener las disciplinas laborales que requiere la esclavitud y la servidumbre invocando ante ellas la autoridad de los dioses, cuyos deseos suelen ser curiosamente similares a los de las clases dominantes” (Pérez. 2008: 30).

Por ello, dado que en términos generales podemos decir que poca es la tradición investigativa que existe, en vía de procesos interdisciplinarios o que busquen ir más allá de los aspectos que han dominado hegemónicamente las indagaciones; esta investigación busca también poder contribuir en las posibilidades de avanzar en agendas de investigación y posturas críticas dentro de este panorama, que como bien lo señala Jaime Conde Salazar, (para el caso español, que no difiere mucho del nuestro en este sentido) en el prólogo para la serie Agotar la danza:

No olvidemos que los desiertos (también los bibliográficos) son lugares especialmente propicios para poner en cuestión los límites de nuestra conciencia, para hacer temblar aquello que creíamos sólido como una roca. (...) ya que

llegamos tan tarde al debate sobre la danza, por lo menos, que nuestro punto de partida esté limpio de pesadas herencias estériles. (Lepecki, 2009, pág. 11)

Considerando que uno de los intereses fundamentales en esta investigación es rescatar y visibilizar las metodologías del propio quehacer dancístico, entendidas como una fuente de construcción de conocimiento incorporado, que no se deben entender subsumidas bajo los modelos de conocimiento legitimado de las estructuras de culturas escritas; en este proceso de búsqueda de referentes, fue fundamental hallar posturas teóricas enmarcadas en ciertos procesos históricos, que buscaban generar nuevas propuestas investigativas con horizontes renovados y distintos puntos de referencia a los que han dominado el campo tradicionalmente. Cobraron vital importancia entonces, para fines de esta indagación y como marcos de referencia por sus enfoques renovados, los estudios de lo que se ha nombrado por algunos investigadores como una “nueva ola” de estudios en, que inició a mediados de los años 80 en Estados Unidos, y la tendencia de antropología del cuerpo y posteriormente antropología de la danza gestada principalmente en Argentina. Teniendo presente que los procesos culturales que se desarrollan a partir de los años 60 y 70 en diferentes latitudes, dan origen, no sólo a técnicas distintas y nuevas búsquedas en danza, sino que agudizan debates epistemológicos en las ciencias humanas, sociales y en las prácticas artísticas.

Como de nuevo lo señala Salazar, frente a la necesidad de nuevas posturas y enfoques, “Todos estos movimientos “teóricos y políticos” quizás hagan posible que nos liberemos de la pesada losa formalista que hoy reina en los *Dance Studies* y que nos obliga a repetir una y otra vez los mismos argumentos establecidos por el “proyecto moderno” (Lepecki, 2009, pág. 11).

Es importante mencionar, que estas nuevas orientaciones denominadas posteriormente como *Dance Studies* en Estados Unidos, empiezan a consolidarse realmente hacia inicio de los noventa, y se proponen como una alternativa al convencional acercamiento teórico que se hacía de la danza, principalmente desde la historia de la danza. Este giro, se da precisamente por involucrar toda la perspectiva de los estudios culturales al campo de la danza. Así, los primeros estudios producto de estas nuevas inquietudes resaltan como factor fundamental la posibilidad de repensar las categorías de representación en y a través de la danza, y rescatar el lugar de ésta como práctica social. Algunos de ellos, me permitieron

tener un primer marco interpretativo desde el campo dancístico con este enfoque renovado y en anclaje con los estudios culturales, entre los que se encuentran: *Dance Studies - Cultural Studies*, de Gay Morris (2009); *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*, de Ann Cooper Albright (1997), y *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, editado por Jane C. Desmond. (1997); unos de muy difícil consecución en su mayoría sin traducción al español y muchos, aun no se comercializan ni encuentran en Colombia. Estas investigaciones, entre otras que buscaron renovar las preguntas sobre la danza, reclamar otro tipo de enfoque para este campo y fundamental para mi investigación: incluir la danza dentro de la agenda de los Estudios Culturales.

Jane Desmond en *Meaning in Motion*, destaca como aspecto importante para el análisis cultural, considerar que la danza como una forma de arte, es producto o se da en procesos que se inscriben dentro de la práctica social, lo cual no se había hecho muy visible en las investigaciones hasta el momento. Ella plantea cómo hasta mediados de la década de los 80, los trabajos sobre danza consistían en descripciones, narrativas, evaluaciones puramente estéticas sobre técnicas o puestas en escena, estudios de autor sobre coreógrafos, bailarines o coreografías concretas, en los que no se buscaba la investigación social a través de la danza ni para la danza misma, y sobre todo el objetivo no era investigar las operaciones del poder social dentro de la danza; por ello señala que los trabajos de esta nueva corriente, van en la dirección de discutir categorías predominantes, entre otros factores, porque existía un malestar con la forma en que los campos de las áreas de conocimiento han excluido a determinados tipos de preguntas o planteamientos. Lo cual fue una mirada muy enriquecedora para empezar a abordar la práctica que me propuse analizar, no sólo por poner en el centro de atención las operaciones de poder en la danza, sino este interés en discutir las categorías sobre lo válido en la danza, porque estos enfoques que Desmond menciona, en los que se daban los acercamientos en este campo principalmente hasta los años ochenta en ciertos sectores, a mi modo de ver son las formas que aun persisten y son predominantes en el país de acercarse a estas artes del estudio del movimiento.

Es pues en esta perspectiva, que incluso se hace necesario como lo señala Desmond, reclamar el “sustento ideológico de las prácticas estéticas”<sup>2</sup> (Desmond, 1997), para poder comprender cómo son esas operaciones del poder social en la danza. Sin embargo, sería ingenuo señalar que este afán es una tendencia dominante o generalizada, pues bien sabemos, que el arte en muchas ocasiones es y ha sido usado instrumentalmente como una forma de ejercer o reiterar procesos hegemónicos.

Naomi Jackson, en su reseña que titula: *Recent Trends in Dance and Cultural Studies (2001)*, expone que luego de realizar un examen de algunas de estas publicaciones mencionadas y algunas relacionadas, esta “nueva ola”, es un pequeño foco gestado en el mundo de la danza o, mejor, promovida por algunos investigadores de otras disciplinas que han tenido alguna injerencia en este campo y han buscado una apertura crítica de carácter investigativo. Señalando que, “esos estudios apasionados y analíticos desde la danza no solo retoman elementos del feminismo, los estudios culturales, los estudios visuales y la antropología, sino que también hacen énfasis en la posibilidad de que esos campos del saber puedan aprender o retomar las importantes lecciones que la danza les puede ofrecer en sí misma”<sup>3</sup> (Jackson, 2001: 243). Es decir, que sugieren un carácter retroalimentativo en lo teórico, y también a mi modo de ver en lo práctico en cuanto a sus metodologías de producción del conocimiento.

Gay Morris (2009) por su parte, señala que esta tendencia no es generalizada y es más bien marginal en el campo investigativo, y se expresa en realidad hacia la década de 1990. Para él, ciertamente los Estudios Culturales han proporcionado un enfoque teórico para reorientar la crítica en danza y la apertura del campo, Morris destaca que los primeros estudios culturales, enfocándose en análisis y categorías propuestas por Richard Hoggart, Raymond Williams y Stuart Hall, proporcionaron el marco para teorizar y reflexionar sobre los roles que debía asumir la danza más allá de lo técnico. Pero considera que esta es una relación biunívoca, pues las metodologías que la danza tiene como campo de estudio son un elemento clave para compensar o ayudar en la reorientación, de lo que él considera es la crisis o el

---

<sup>2</sup> Traducción propia

<sup>3</sup> Traducción propia

momento de reexamen, dentro de los Estudios Culturales, en especial la escuela norteamericana.

Así, estos abordajes me proporcionaron un marco de referencia y relación directa con los estudios culturales a la par de la práctica de la modalidad de danza explorada, y sus nuevos horizontes, en cuanto a la apertura temática me proporcionaron un referente importante en el desarrollo de esta investigación. Pues, precisamente en estas inquietudes teóricas encontraba asidero, mi interés en esta modalidad de danza, que está en la perspectiva de contemplar la danza como un escenario para repensar e interpretar mediante el movimiento, la forma convencional de entender los lugares de producción, enunciación, identidad y representación tanto de las personas en situación de discapacidad como de los cuerpos “convocados” a la danza.

En esta vía el texto *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*, (1997) de Ann Cooper Albright, busca dar respuesta precisamente a la necesidad de presentar el “cuerpo que danza”, no de la forma “ultraestética” convencional, sino en una relación constante con diversas representaciones estéticas con los desafíos del género, la raza, la sexualidad, la capacidad física; y cómo, este tipo de ideologías no se debaten sólo en lo teórico sino que también influyen en la experiencia cotidiana de las personas, punto central en el estudio de esta modalidad de danza integrada. Cooper Albright, propone incluso hablar de una coreografía de la diferencia, que personalmente relaciono con el planteamiento de los conceptos de políticas culturales de la diferencia de Cornel West, considerando que la danza precisamente sería uno de los medios ideales de indagar y preguntarse en torno a los efectos ideológicos de las categorías representativas e impresas a través del cuerpo en movimiento.

Ann Cooper, explora concretamente el campo de la danza contemporánea y dedica uno de sus capítulos a analizar diversas propuestas que incluyen en su práctica personas en situación de discapacidad, lo que fue un importante referente para el análisis de esta modalidad, realizando un análisis crítico de este tipo de propuestas y de su lugar dentro de la danza contemporánea, "Mirando una variedad de formas

en que la danza contemporánea negocia la pendiente resbaladiza entre la experiencia somática y la representación cultural" (Jackson, 2001: 246).<sup>4</sup>

### *Latitudes latinoamericanas*

Igualmente, como parte de mi búsqueda teórica, tuve encuentros muy significativos con abordajes y propuestas teóricas a nivel latinoamericano, teniendo como común con las propuestas presentadas, el giro en el enfoque para hablar de la danza, y que estos trabajos no corresponden a una corriente hegemónica de narrar y escudriñar este campo. En una entrevista que tuvo lugar durante el segundo semestre de 2011, tuve la oportunidad conversar con la mexicana Hilda Islas una de las primeras precursoras de la investigación en danza en Latinoamérica y de confirmar que su texto, *Tecnologías corporales* de 1995. Fue un primer intento por romper ese silencio en el que ella percibía residía la danza, Islas señalaba así mismo, la hostilidad con la que al principio fue recibida en el medio de la danza, en esta idea de escribir y cuestionar ciertos paradigmas, y que habrían de pasar varios años, para que se tomaran como una referencia sus aportes principalmente en México. Sin embargo, este texto es ahora muy significativo porque es uno de los primeros intentos latinoamericanos, por reflexionar de manera amplia sobre la concepción del cuerpo en la danza, más allá de una noción técnica y coreográfica, buscando trastocar “una experiencia corporal muda” y un discurso sobre el cuerpo, alejado de la realidad del movimiento.

En cuanto a los estudios sobre antropología del cuerpo y entre ellos su relación con la danza, si bien comienzan a tomar fuerza hacia los años 70, como lo señala Silvia Citro (2010). En algunos países de Latinoamérica recién en la década de los años 90, comienzan realmente a verse trabajos en esta vía, los cuales han permitido e incidido en la importancia de considerar y ocuparse de la construcción cultural de las corporalidades y su valoración en la vida sociocultural. Si bien en Argentina, estos procesos de reflexión desde la antropología se han instalado desde hace varios años, en el año 2012, se realizó la publicación, de una compilación concreta, de investigación sobre temas en relación con la danza y como su nombre lo indica con los *Cuerpos en movimiento* (2012), coordinado por las investigadoras Silvia Citro y Patricia Aschieri, destacando en este caso la propuesta de realizar una

---

<sup>4</sup> Traducción propia.

aproximación intercultural al estudio del movimiento corporal y la danza como producto de las investigaciones que vienen desarrollando desde hace varios años su grupo de antropología del cuerpo y performance, en el cual han buscado rescatar la importancia de indagar como tal en las diferentes manifestaciones de la danza y el movimiento corporal.

Al igual que los estudios ya mencionados, estos enfoques teóricos me permitieron encontrar formas para analizar la danza integrada a la luz de la experiencia y descentrando la mirada sobre formas de danza hegemónicas. *Cuerpos en movimiento* señala que en las últimas décadas se ha generado una difusión de técnicas corporales y danzas provenientes de otras tradiciones culturales en los países latinoamericanos, lo que en perspectiva para mi caso de estudio no sería una técnica de otra tradición cultural sino una especie de práctica alternativa, que surge de una corriente que hoy en día se puede considerar predominante en el mundo de la danza: la danza contemporánea,

la difusión de estas técnicas en sectores sociales cada vez más amplios nos interpela a reflexionar sobre el movimiento y la danza más allá del ámbito específico de la producción artística y de los análisis centrados sólo en la estética de las obras, pues los sistemas de movimiento también pueden ser entendidos como practicas generadoras de *habitus* (Bourdieu, 1991) o de procesos de subjetivación (Focault, 1996<sup>a</sup>, 1996b) que poseen importantes consecuencias en las posiciones identitarias y las prácticas de reflexividad de diferentes actores sociales. (Citra Silvia, 2012)

Visión en la que halle correspondencia analizando el fenómeno de esta modalidad como una forma generadora no sólo de procesos de subjetivación sino de resignificación de lugares comunes en danza así como de concepciones sobre discapacidad y capacidad corporal. Destacando también, que esta investigación, en lo que respecta a su indagación desde el campo de la danza, se adhiere a una perspectiva integradora más que de escisión de las disciplinas corporales y en general, a la perspectiva interdisciplinar que proponen los estudios culturales, como bien lo expone Silvia Citro (2012), señalando como a partir de los noventa, muchos investigaciones del tema de la danza o de la antropología del cuerpo en la región latinoamericana, han sido influidas por una tendencia integradora entre cuerpo, movimiento y performance para abordar la danza y que estos abordajes

interdisciplinarios o integradores permiten contribuir a superar las visiones universalizantes y divisorias de las artes occidentales.

### **1.1.2 Indagando sobre discapacidad**

En el camino de la investigación sobre esta modalidad de danza, de cómo interfiere en la subjetividad de las personas que la practican, en las visiones naturalizadas que existen sobre la discapacidad en general y en el rastreo de cómo mediante esta práctica se da lugar desplazamientos, resignificaciones y transformaciones importantes en las personas que participan de ella; indiscutiblemente tuve que acudir a indagar en posturas y planteamientos teóricos totalmente desconocidos. Poco a poco estas indagaciones me fueron abriendo el panorama interpretativo para comprender también este fenómeno a la luz de los estudios en discapacidad, de las configuraciones históricas y vigentes sobre esta categoría, que como muchas que representan minorías históricas, opera también en el marco de sistemas hegemónicos de dominación.

En la esfera personal, la práctica de esta modalidad me hizo querer comprender qué es esto a lo que llamamos discapacidad, y buscando referentes de investigación para la investigación, conocí la Maestría en Inclusión Social y Discapacidad de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá, a la cual acudí para cursar y ver contenidos a propósito del escenario teórico desconocido. A lo largo de un semestre asistí en varias ocasiones como invitada a la electiva de contextos de discapacidad en Colombia, vinculándome también a las sesiones del grupo de investigación de la misma, en un proceso de comprensión de la complejidad del fenómeno de la discapacidad y de las múltiples maneras de abordarlo, pero también en el proceso de comprender cómo era posible asir esta intersección entre la danza, el movimiento y la discapacidad a la luz de los estudios culturales.

Me hallé entonces en un mar de perspectivas, enfoques, modelos para abordar la discapacidad, legislación, referentes fundamentales para comprender los cambios que se han promovido con respecto a la garantía de los derechos de las personas en situación de discapacidad, entre otros; lo que a su vez me permitió reconocer y ahondar en aspectos fundamentales para esta investigación. En primer lugar,

reconocer que a pesar de la existencia y la evolución de los modelos para abordar la discapacidad a nivel internacional, en Colombia aun rige en muchos aspectos y sectores el modelo médico (que expondré más adelante), y que esto tiene implicaciones directas en la representación social de la discapacidad en nuestra sociedad, reconociendo más claramente, su anclaje directo en los planteamientos binarios de normalidad – anormalidad de Occidente, pero también, que el manejo legítimo de la discapacidad sea desde el campo de la medicina y poco más desde otras esferas de conocimiento. En segundo lugar, que a pesar de existir un avance en política pública en los últimos años, en pro de poner este asunto en la agenda política del país, no se ha dado a la par con procesos de reeducación que permitan generar una cultura de cambio de cómo la sociedad asume y entiende la discapacidad.

Al pensar en la discapacidad y la rehabilitación es importante recordar que las formas en que percibimos la discapacidad están cambiando paulatinamente. Por lo menos desde el decenio de 1960, a través del mundo se ha estado desarrollando de manera gradual, aunque creciente, en el campo de la política, de la elaboración de programas públicos, y de las ciencias sociales, el convencimiento de que ya no es posible considerar en términos exclusivamente médicos el problema de la discapacidad. (C. Barnes y G. Mercer 2003, Citado por Barnes, 2009 pág 101).

Parto entonces de un panorama de los modelos bajo los cuales se ha buscado entender y manejar la discapacidad. Teniendo presente que en las últimas décadas se ha insistido en la necesidad de desanclar el análisis en el aspecto biológico, precisamente por la hegemonía del modelo médico y lo que ello implica en la vida de las personas.

Históricamente, desde mediados de siglo XIX como un parte del proceso de instauración de la modernidad en occidente, ha operado de manera dominante, lo que se considera el modelo médico para analizar la discapacidad, que señala que es el individuo el que porta una enfermedad o una condición que lo enferma. Por lo tanto las acciones a realizar se deben centrar en la persona, para que este supere en la medida de lo posible esa condición y pueda adaptarse a la sociedad; por ello, este modelo se fundamenta en herramientas como la rehabilitación o terapia principalmente, consideradas históricamente como las vías válidas para “tratar” la discapacidad. Una de las características más importantes de este modelo, es la

generación de múltiples formas de clasificar y categorizar las enfermedades y las deficiencias. Unido al hecho de que en esta forma de concebir la discapacidad, es la ciencia médica quien tiene el manejo y administración legítima sobre los cuerpos de las personas que portan dichas enfermedades o “portan” estas condiciones.

En respuesta a las crecientes exigencias en el nivel internacional de una clarificación de la terminología específica, así como a las crecientes críticas de las personas con discapacidad y sus aliados, que alegan que la discapacidad implica cuestiones que trascienden el aspecto médico, la Organización Mundial de la Salud comisionó a un equipo de científicos sociales la modificación de la vigente Clasificación Internacional de Enfermedades [International Classification of Diseases], a fin de incluir las enfermedades crónicas o de largo plazo. (Barnes, 2009 , pág. 103).

Así, el modelo social surgió en gran parte en contrapartida al modelo médico y a la idea de que es el individuo quien tiene que adaptarse a la sociedad, criticando el hecho de que en este, el sujeto no se ve como un todo sino que se toman de manera aislada las deficiencias, funciones y características en los órganos o miembros que generan la discapacidad. Así, este modelo social busca señalar que la discapacidad la generan las barreras a las que se encuentran sometidas las personas y que además esta depende también del contexto socioeconómico, político y cultural de cada individuo. En este modelo, “Se entiende que la revisión semántica de los términos usados, bajo la óptica de la justicia social y de los derechos humanos, separa las discusiones sobre la salud –bajo la mirada de la medicina- de las discusiones sobre los sistemas sobre sociales excluyentes.” (Edler, 2009, pág. 149)

Es así como en 1980, surge la Clasificación Internacional de Deficiencias, Discapacidades y Minusvalías (CIDDDM) usada ampliamente en ese entonces para orientar no sólo el manejo médico sino la formulación de políticas en torno a la discapacidad. La CIDDDM plantea una triplete de situaciones diferenciadas entre sí pero con una transversalidad y causalidad entre ellas: deficiencia-discapacidad-minusvalía. Basándose en un canon de normalidad y salud para el individuo, considerando que la discapacidad es causada por una deficiencia en este, sugiriendo además que estos son estados estáticos para la persona, y como advierten varios investigadores, esta clasificación dejaba su utilización sujeta a diversas interpretaciones. “En otras palabras, las personas con discapacidad se ven

convertidas en objetos que hay que curar, tratar, entrenar, cambiar y "normalizar" de acuerdo con una serie particular de valores culturales.” (Barnes, 2009 , pág. 104)

Es importante además señalar que el modelo social es producto en parte de una lucha constante de las mismas organizaciones de personas en situación de discapacidad que han planteado que la discapacidad es en parte una forma de opresión social, y que este modelo, como lo expone Agustina Palacios (2008) en su libro sobre el modelo social, se sustenta sobre principios como: vida independiente, no discriminación, accesibilidad universal, normalización del entorno, diálogo civil, entre otros. Generando una renovación en cómo se ha abordado la discapacidad históricamente.

Diferentes debates se han suscitado en torno si el modelo social le da o no la suficiente importancia a la experiencia personal de las personas y a la influencia de la cultura frente a la valoración de la discapacidad. Sin embargo, es indudable que propone un giro para el desplazar el análisis del individuo a la sociedad y al hecho de plantear críticamente que la rehabilitación o la terapia no garantizan el mejoramiento de la calidad de vida de las personas, si las barreras de la sociedad siguen intactas.

En este sentido, Colin Barnes, uno de los exponentes pioneros del modelo social anglosajón advierte que la renuncia y la despolitización de las cuestiones en torno a la discapacidad es un factor característico de los “estudios de discapacidad”. Sin embargo, en las últimas décadas también se puede hablar de una creciente promoción de acciones, asociaciones y redes para trabajar en pro de la construcción de un campo investigativo sólido, que contribuya a generar análisis críticos, estudiando la discapacidad desde otras perspectivas y a suplir estos vacíos que están tan presentes en la región Latinoamericana.

En décadas recientes, historiadores y otros estudiosos de las ciencias humanísticas han analizado intensamente las inequidades basadas en la identidad, el género, el origen nacional, la migración; sin embargo, la discapacidad, que tiene una de las prevalencias más altas de inequidad, rara vez ha sido sujeta a investigación, a pesar de que se ha documentado el incremento en el número de personas con alguna discapacidad. (Gamio, 2009, pág. 431).

Así, un antecedente fundamental para el análisis, que busca integrar el enfoque del modelo social en la ratificación de derechos sobre discapacidad, según varios expertos, lo constituye la *Convención Internacional sobre los Derechos de las*

*Personas con Discapacidad (2006)*, siendo también uno de los logros a los que ha contribuido la lucha de los “militantes” de la discapacidad. Esta convención se enmarca en un proceso histórico que se viene gestando desde finales de 1980, en el que diversos países exponían la necesidad de celebrar una convención a propósito, sin embargo, estas propuestas tuvieron diversos obstáculos considerando que la legislación existente proveía una legislación adecuada y que en muchos países no se abordaba la discapacidad como una cuestión de discriminación, “la ambivalencia que se argumentaba internacionalmente no resulta sorprendente, sobre todo en el ámbito de la discapacidad mental, dada la historia de graves abusos y violaciones de derechos humanos vivida por este colectivo particularmente.” (Dhir Aaron, 2005, citado por Palacios, 2008 pág 237), Sin embargo como lo expone Agustina Palacios (2008), con el tiempo se convirtió en una cuestión de necesidad pues en el análisis internacional de derechos humanos muchas carencias existían en torno a la protección de los derechos de las personas en situación de discapacidad y frente a la inexistencia de un instrumento realmente vinculante de protección.

La Convención busca principalmente, “promover, proteger y asegurar el goce pleno y en condiciones de igualdad de todos los derechos humanos y libertades fundamentales por todas las personas con discapacidad, y promover el respeto de su dignidad inherente” (ONU, 2007), es un precedente reciente muy importante tanto en el tema de discapacidad como de derechos humanos que proporcionó un marco internacional sin precedentes, con perspectiva de desarrollo social y una fuerte participación de las personas en situación de discapacidad,

La participación plena de las personas con discapacidad fue un elemento fundamental que quedó plasmado, sin duda, en el texto del articulado. Pero asimismo, el mismo proceso de elaboración de la Convención resultó muy enriquecedor para todos los actores intervinientes. Entre otras razones, porque incrementó la conciencia pública respecto del enfoque de derechos en el ámbito de la discapacidad, trayendo a la superficie violaciones de derechos humanos ignoradas, desarrollando fundamentos y apoyo mutuo por parte de las organizaciones no gubernamentales y los gobiernos, catalizando desarrollos programáticos, y facilitando el costo efectivo de la colección de datos. (Palacios, 2008 , pág. 559).

Igualmente a raíz de esta Convención, se han incrementado los estudios y el interés no solo en ratificar la protección y garantía de derechos sino en generar más análisis de la discapacidad centrados en la dignidad humana. Muestra de ello es la creación

de la Red Iberoamericana de Expertos en la Convención de los Derechos de las Personas con Discapacidad (Red CDPD)<sup>5</sup>, que busca tender e implementar canales de comunicación entre los diversos actores para la aplicación de los principios de dicha convención, así como constituir un espacio permanente de difusión de la información y debate. De las acciones y proyectos que desarrolla esta Red, quisiera resaltar y señalar la de realización de un repositorio temático en discapacidad y derechos humanos, que busca generar acceso total a personas con discapacidad visual a la información que allí reposa y que es un espacio de acceso abierto y difusión de la información, fundamental para el desarrollo de investigaciones y socialización del conocimiento.

Igualmente, para hacer frente a las críticas que recibió el modelo médico y por una renovación de este, surge un enfoque relacional, “intermedio” que mantiene un anclaje en la visión de enfermedad del sujeto, pero esta vez reconociendo la influencia e importancia del medio social y físico, siendo su mayor exponente la Clasificación Internacional del Funcionamiento de la Discapacidad y de la Salud (CIF)<sup>6</sup> esta clasificación mantiene una idea de que es al individuo a quien hay que tratar como punto de partida, aunque reconoce que el medio influye en cómo se vive la discapacidad, “en contraste con la CIDDM, la nueva enunciación se presenta como la "clasificación universal" del funcionamiento humano. Sus partidarios afirman que ofrece una visión completa de los "aspectos funcionales de la salud". Sin embargo, en este marco, “la discapacidad sigue siendo, más que un asunto político, un asunto de salud.” (Barnes, 2009 , pág. 106 ).

Este modelo denominado biopsicosocial del cual es producto la CIF, surge también intentando reconciliar o incluir algunos aspectos del modelo social,

La Clasificación Internacional del Funcionamiento, de la Discapacidad y de la Salud (CIF), aprobada en mayo de 2001 por la Organización Mundial de la Salud (OMS), representa un esfuerzo de conjugación de ambos modelos, mediante un planteamiento biopsicosocial que resalta los factores sociales y ambientales que son responsables de la funcionalidad de los individuos”. (Edler, 2009, pág. 137).

---

<sup>5</sup> Para conocer más acerca de esta Red: <http://redcdpd.net/acerca-de-nosotros/mision-y-valores/>.

<sup>6</sup> OMS, International Classification of Functioning and Disability, versión abreviada, Organización Mundial de la Salud, Ginebra, 2001 (disponible en <http://www3.who.int/icf/icftentplate.cfm?myurl=inytroduction.html> )

Por otro lado, por algunos considerado otro modelo para estudiar la discapacidad, quisiera mencionar el enfoque de las capacidades, pues entre otros asuntos presenta una forma diferente a la tradicional de cómo se ha visto y valorado la discapacidad, teniendo como sus expositores principales a Amartya Sen y Martha Nussbaum. El enfoque de las capacidades, se podría decir que es más una nueva perspectiva de justicia social, que plantea una mirada descentrada de la perspectiva del desarrollo económico. Amartya Sen, su precursor, en diversas obras (1983, 1985) desarrolló la exposición de este enfoque que mide la calidad de vida con base en la libertad humana, poniendo las capacidades humanas en el centro del análisis y como una visión más amplia de desarrollo frente a la convencional del capital. Es decir, Sen compara dos áreas diferentes pero que se encuentran relacionadas para medir la calidad de vida, por un lado la acumulación de capital humano, y por el otro la expansión de la capacidad humana,

El primer concepto se concentra en el carácter de agentes [*agency*] de los seres humanos, que por medio de sus habilidades, conocimientos y esfuerzos, aumentan las posibilidades de producción y el segundo se centra en su habilidad para llevar el tipo de vida que consideran valiosa e incrementar sus posibilidades reales de elección. (Sen, 1998 , pág. 69).

Sin embargo, aunque estén relacionadas las dos concepciones, para Sen el enfoque de las capacidades es una ampliación del primero, porque se trata de entender las habilidades y libertades del ser humano más allá de la producción de bienes, entendiéndose además estas, no como un medio para un fin económico o productivo, sino como un fin en sí mismo. Así, la persona no se ve como un mero instrumento de producción de capital, y el denominado capital humano, se considera restringido para valorar las capacidades, desarrollos y habilidades de los individuos.

Por otra Parte Martha Nussbaum que también es una exponente de este enfoque, comparte muchos planteamientos de Sen, pero a diferencia de este, desarrolla una lista de capacidades básicas, señalando que estas se deben leer en clave de derechos básicos para la vida digna de los seres humanos. Ella recalca el hecho de la necesidad de realizar unos mínimos de capacidades, pues históricamente las diversas tradiciones constitucionales en distintas latitudes, no elaboran una idea de dignidad humana y por ello tampoco un mínimo de justicia social.

Así, una sociedad que promueva en general las capacidades humanas más allá de la capacidad productiva – que generan más lazos que los del beneficio propio – habla del papel social y político del ser humano, que comparte fines con otras personas en distintos niveles además del económico.

En este sentido este enfoque tiene una repercusión directa en cómo se valora y asume la discapacidad, pues la idea normativa de ser humano y de que es la capacidad productiva la que da valor a una persona, se discuten y cuestionan. Encontramos entonces en este enfoque, una opción de análisis desde la justicia social, poniendo en el centro del análisis la dignidad y libertad humanas. Así, se desarrolla el planteamiento de que en el ser humano la racionalidad no es lo único, ni lo que define la idea del funcionamiento auténticamente humano, y que a su vez el razonamiento práctico es solo uno de los posibles; “Y las necesidades corporales, incluida la de asistencia, forman parte tanto de nuestra racionalidad como de nuestra sociabilidad; es un aspecto de nuestra dignidad, no algo que deba contrastarse con ella” (Nussbaum, 2007 , pág. 167).

Este enfoque proporciona aportes interesantes para esta investigación, pues no se trata ahora solamente de cuestionar al modelo médico y sus implicaciones en el ser humano, sino precisamente, poner en el centro de análisis cómo la sociedad garantiza que los seres humanos con y sin discapacidades puedan ejercer y tener derecho a desarrollar habilidades básicas, con base en un enfoque sobre la dignidad humana que pone su mirada en cuestionar las estructuras y mecanismos del sistema social, y que a mi modo de ver, tiene también una relación directa en la revisión de los sistemas culturales que se configuran, comparten y se imparten.

Sen (1980) exponía como parte de esta teoría que se debía cambiar el hecho de que la tenencia de bienes expresados como riqueza e ingresos, fueran los índices de bienestar de los individuos y se debían reemplazar por el análisis más que del capital, de las capacidades que pueden desarrollar y ejercer las personas midiendo estas la calidad de vida. “Uno de sus argumentos primarios para este cambio era la inadecuación de los ingresos y la riqueza como índices del bienestar de las personas con discapacidades: una persona que va en silla de ruedas puede tener los mismos ingresos y riqueza que una persona de movilidad <normal>, y sin embargo, poseer una capacidad desigual de moverse de una lado a otro” (Sen, Amartya 1980 citado

en Nussbaum 2007 pág 171). Sen señala además a lo largo de su obra, la constante variabilidad de la necesidad de recursos de los individuos a lo largo de su vida, como un rasgo omnipresente en la vida humana, así como la variabilidad de la capacidad para convertir esos recursos en funcionamientos. Y en esta misma vía, Nussbaum resalta el hecho de que en la concepción política de la persona se deben tener presente un reconocimiento a que somos animales “temporales y necesitados”, esto es que en ciertas etapas de nuestra vida tenemos formas de dependencia, por ello se debe insistir en que la racionalidad y la sociabilidad son en sí mismas temporales y viven un proceso, que ella menciona de crecimiento, maduración y decadencia, esto es, que no son condición natural y constante en el ser humano.

Así, Nussbaum elabora una lista de capacidades humanas centrales (Nussbaum, 2007) que en su óptica se deberían constituir en derechos básicos, en función de los cuales se defina la justicia social y que establezcan unas condiciones básicas de una vida humana digna. En este sentido uno de los aspectos en los que quisiera llamar la atención, es que precisamente estas capacidades no están solo en función de la vida productiva del ser humano o su naturaleza civil, sino como seres en el mundo. Entonces, capacidades como sentir, imaginar, razonar, están presentes en esta lista, al igual que las que tienen que ver con las emociones, como la capacidad de amar a otro, de estar agradecido, de jugar y reír, lo cual es muy relevante para mi investigación, pues se hace un reconocimiento a esa faceta sensible del ser humano, que no solo se desdeña tanto en distintos escenarios, sino que se pone como aspecto fundamental en su desarrollo como persona y en su vida digna.

“los asistentes<sup>7</sup> sufren muchas veces todo tipo de desventajas por culpa de una mala ordenación social. Su salud se resiente, su equilibrio emocional se ve muy comprometido, pierden muchas otras capacidades que de otro modo habrían disfrutado. Una sociedad justa no puede garantizar que todos sus asistentes lleven vidas totalmente felices, pero puede proporcionarles un nivel mínimo en cada una de las capacidades clave.” (Nussbaum, 2007 , pág. 177).

Es entonces este enfoque de las capacidades una mirada clave para esta investigación en medida que plantea centrales miradas que desde otras perspectivas

---

<sup>7</sup> Marta Nussbaum se refiere acá como asistentes a los que requieren de asistencia por alguna condición de discapacidad u otras razones.

has sido marginales o no relevantes y aunque no se trata de la adscripción a esta corriente, si es un referente importante en el desarrollo del tema.

Igualmente, en la revisión de textos de referencia para el desarrollo de esta investigación y su análisis a la luz de los estudios culturales, quisiera exponer también, dos textos de referencia y análisis en este proceso de investigación, dado que proponen una renovación en la mirada y en los cruces con otros campos, entre otras apuestas, para entender la discapacidad. Se trata de dos compilaciones de existencia posterior a la Convención, (lo cual es representativo en términos del análisis), productos de procesos significativos en el campo.

Por un lado el texto *Visiones y Revisiones de la discapacidad* del año 2009, que compila Patricia Brogna, pertenece a la serie de Educación y pedagogía del Fondo de Cultura económica, constituye la primera compilación con una perspectiva social de la discapacidad editada en América Latina, y cuenta con el aporte de importantes referentes en el tema a nivel internacional así como de académicos especializados en discapacidad en Iberoamérica (Ferrante, 2009). Por el otro lado, el texto *Debates y perspectivas en torno a la discapacidad en América Latina*, del año 2012, con María Eugenia Almeida y María Alfonsina Angelino como compiladoras, es el producto del esfuerzo y alianza entre “la Universidad Nacional de Entre Ríos, Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional del Comahue, Universidad Nacional de Córdoba y dos universidades externas: Universidad de la República (Uruguay) y la Red Colombiana de Universidades por la Discapacidad (Colombia)” (Pérez, 2012, pág. 7), y del encuentro de dos eventos significativos a nivel Latinoamericano; por una parte el seminario latinoamericano —Debates y perspectivas en torno a la discapacidad desarrollado en el año 2011 y el Primer Encuentro Latinoamericano de Investigadores en Discapacidad, reuniendo así, docentes e investigadores de Argentina, Colombia, Uruguay entre otros.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Mediante estas alianzas también se fortaleció el Proyecto de Fortalecimiento de la Red Interuniversitaria Latinoamericana y del Caribe sobre Discapacidad y Derechos Humanos”: <http://prensa.uncoma.edu.ar/index.php/es/novedades/4555-red-de-investigadores-e-investigaciones-sobre-la-discapacidad-cartografiando-conocimientos-latinoamericanos-para-una-praxis-en-reciprocidad>

Estos textos son un referente tanto reciente como significativo en el desarrollo de análisis críticos en torno a estudios sobre discapacidad o de fenómenos que tengan que ver con ella, pues como lo expone Patricia Brogna, el giro social gestado hacia la década de 1970 en la academia anglosajona, que busca la comprensión ampliada del fenómeno de la discapacidad, no se dio así en Latinoamérica, pues de manera dominante han prevalecido otro tipo de perspectivas sin un análisis detallado de los procesos sociales que configuran a este fenómeno. Y por ello, señala que la necesidad de estudiar histórica y teóricamente estos aspectos, constituye una tarea ineludible a la hora de investigar la discapacidad o diseñar estrategias de inclusión.

En estos textos, sobre todo en el de *Debates y perspectivas en torno a la discapacidad en América Latina*, se busca una relación interdisciplinaria y transdisciplinaria con otros campos de conocimiento de tal forma que su encuentro no sea solo en el terreno discursivo, sino que lleve aplicaciones prácticas tanto en las investigaciones como en la formulación de política,

Los aportes provenientes de distintas áreas de conocimiento y producción posibilitaron abrir nuevos interrogantes, categorías y nudos analíticos a éste campo –la discapacidad- ciertamente hegemonizado aún por perspectivas biologicistas y medicalizadas. En este sentido la necesidad de dialogar con las teorías y estudios de género, de etnicidad, con estudios culturales y de minorías, hunde sus raíces en la convicción de que los intercambios potencian el debate y las preguntas que no preconiben las repuestas. (Pérez, 2012, pág. 10)

Por último, con respecto a los referentes a nivel nacional, me parece fundamental citar los esfuerzos aunados para llevar a cabo el primer y segundo, Coloquio Colombiano de investigación en Discapacidad, tanto desde su concepción como en su propósito y desarrollo, un evento sin precedentes en el país, que tuvo su primera versión en el año 2005, buscando reunir tanto investigadores como organizaciones sociales y entes gubernamentales en pro de la generación de conocimiento, contribuir a la calidad de vida de las personas con discapacidad y a crear una agenda de investigación en discapacidad en Colombia.

El primer coloquio fue realizado por la Universidad del Rosario, y en el discurso de apertura, se señalaba claramente que si bien la universidad colombiana se había interesado en el tema de la discapacidad de manera temprana en el siglo XX, apenas hacia una década se mencionaba que esta era una condición humana causada por situaciones sociales estructurales, en contraste con el análisis biomédico.

(Universidad del Rosario, 2005). Manifestando también, la necesidad de que la universidad contribuya a tender puentes, que más allá de las reflexiones, se manifiesten en acciones concretas en pro de los derechos y la calidad de vida de las personas.

En una de las conferencias magistrales de este primer coloquio, María del Rosario Guerra, directora de Colciencias en ese entonces, hizo una presentación denominada, la investigación en Discapacidad en Colombia, que si bien mantenía ciertos anclajes en una visión tradicional de la investigación, teniendo en cuenta que no estaba a nombre propio sino como representante de esta entidad, presentó datos importantes para la comprensión general de estas investigaciones en el país. En primer lugar señalaba un problema de origen estadístico para la época, que implica el no conocer a totalidad las dimensiones del fenómeno, “En Colombia no contamos con un registro sistemático de la condición de discapacidad. En el CENSO del 93 se reportaron 590 mil personas con discapacidad esto es 1.85% de la población” (Universidad del Rosario, 2005, pág. 7), aunque es importante recordar que ya para 2005 el censo señalaba un aproximado de 6,4 de la población, “El 6,3% de las mujeres y el 6,6% de los hombres presenta alguna limitación permanente”. (DANE, 2006).

Por otra parte, exponía a lo largo de su presentación, la existencia de grupos de investigaciones con alta concentración en temas médicos, siendo estos no solo los de mayor apoyo económico para el desarrollo de sus actividades, sino los que más tenían visibilización y socialización del conocimiento, señalando la casi inexistencia de investigaciones de corte social avaladas por esta institución, como los pocos avances en el tema de investigación en tecnología para inclusión en el país. Lo que permite tener un panorama desde cierta perspectiva, evaluando la hegemonía que aun tienen enfoques médicos para estudiar la discapacidad en el país.

La segunda versión del coloquio se realizó en el año 2012 y esta vez contó con la socialización de la sistematización de investigaciones en discapacidad y de la estrategia de Rehabilitación basada en la comunidad (RBC). Esta sistematización comprendió el análisis de investigaciones realizadas entre el año 2005 hasta el año 2010, localizando un total 30 investigaciones, de las cuales a solo 19 se les realizó

análisis de contenido por diversas razones (Cruz, Duarte, Fernández, & García, 2011, pág. 19). En dicho informe se señala la preponderancia de la mirada de ciertas profesiones como enfermería, fonoaudiología y fisioterapia entre otras, así como también la emergencia de investigaciones que invitan a realizar trabajos interdisciplinarios. Por otra parte, se destaca que la investigación en discapacidad puede contribuir a generar cambios y acciones sociales significativas, como en algunos casos de estas investigaciones, lo que invita a revisar las aplicaciones de estos trabajos en la toma de decisiones de política pública e inversión de recursos entre otros factores. Y por último uno de los factores principales en el informe es el llamado a una mayor visibilización e intercambio pues, “en esta sistematización, el análisis de la situación global determinó que los procesos de *transferencia y aplicación del conocimiento* están debilitados por la falta de divulgación de los resultados de los investigadores, tanto vía publicaciones, ponencias y otros mecanismos de socialización” (Cruz, Duarte, Fernández, & García, 2011, pág. 34).

Este análisis de los esfuerzos y avances locales, también fueron muy importantes pues permiten generar un reconocimiento de los fenómenos desde nuestra perspectiva local y nuestro lugar en el mundo tanto en términos geopolíticos como en los desarrollos en materia de investigación desde nuestra latitud y realidad.

## 1.2 Conceptos en tensión: una apuesta investigativa

Así, el proceso de reconocimiento de referentes y orientaciones preponderantes en los fenómenos abordados, me permitió tener un panorama contextual y teórico para profundizar en la comprensión del por qué la hegemonía y permanencia de ciertas perspectivas, articulando el estudio de las relaciones de poder que se tejen en medio de estos campos.

En términos generales, me parece importante destacar que considero que esta investigación se encuentra en un lugar liminal entre los dos campos de estudio expuestos, como son la danza, la investigación sobre esta y sobre corporalidades en movimiento por un lado, y la discapacidad y los estudios sobre este tema por el otro, siendo la práctica de la danza integrada tanto un punto de encuentro como de tensión entre ambos. Teniendo presente que, si bien en los últimos años han emergido una serie de prácticas culturales orientadas a vincular a las personas en situación de discapacidad y propiciar tanto la participación como el ejercicio de sus derechos culturales, en las indagaciones realizadas y en términos históricos son muy pocos y casi inexistentes los estudios e investigaciones sobre los efectos e impacto del desarrollo de estas propuestas. En este sentido, se identifican algunos estudios de seguimiento y/o evaluación de diversas estrategias de política pública como programas de rehabilitación pero no se identificaron iniciativas locales similares, relacionadas con las prácticas artísticas y culturales que, de diversas formas vinculan a las personas en situación de discapacidad. Teniendo en cuenta que existen tendencias generalizadas de estos estudios en los que no se abordan o se omiten ciertas perspectivas analíticas, “En América Latina, los escasos estudios que realizan un abordaje sociológico de la discapacidad se concentran en dos temas: por un lado, el análisis de las variables “macro” (...), y por el otro, el estudio del contexto normativo y de políticas públicas, especialmente de los marcos regulatorios” (Brognna, 2009 , pág. 158), lo que permite evidenciar que sobre el tema de la incidencia y los planteamientos que generan las prácticas culturales y/o artísticas en la población en situación de discapacidad son insuficientes.

En este sentido, poca es la exploración e investigación que se le da tanto al impacto de las prácticas artísticas en relación con el fenómeno de la discapacidad, al estudio de las prácticas corporales y su relación en la construcción de subjetividades dentro de los análisis en discapacidad, así como de sociocultural de prácticas dancísticas. Además, como lo destaca Colin Barnes de manera generalizada “la definición interrelacional de la discapacidad y la subsecuente despolitización de las cuestiones de la discapacidad son características de gran parte de los "estudios de la discapacidad" realizados por los estudiosos e investigadores académicos en la segunda mitad del siglo XX.” (Barnes, 2009 , pág. 107).

Así, entonces se hicieron fundamentales, las confluencias encontradas de algunos de estudios usados como referencia. Pues en ambos campos (danza y discapacidad) encontré corrientes que se originan más o menos en el mismo periodo histórico, siendo este entre 1970 y finales de 1980, con aspectos en común y relevantes para la investigación. Por un lado, se reclama la comprensión de los fenómenos dancísticos como prácticas socioculturales y también como expresión de relaciones de poder desanclando la visión dominante de estudios sobre técnicas y coreografías entre otros, desprovistos de su entramado social. Y por el otro lado, un reclamo y una propuesta para comprender la discapacidad de manera interdisciplinaria, como una suma de muchos factores, pero sobre todo, no como un aspecto único de la salud de los individuos sino como una construcción social, “este giro social posee como fundamento las conceptualizaciones originadas a partir del área de la militancia y academia anglosajona en los años 70, a partir del surgimiento de los *Disability Studies* y su propuesta teórico-política” (Ferrante, 2014, pág. 243).

En ambos casos, se destaca la importancia de propiciar no solo nuevas miradas que renueven los análisis y en gran medida develen factores que han sido excluidos de los estudios por privilegiar otras perspectivas, sino generar análisis de corte interdisciplinar cruzando estos con elementos teóricos y desarrollos propuestos de otras escuelas, para ampliar los marcos de referencia y de comprensión, mencionando concretamente allí, la importancia de los estudios culturales en la renovación de panoramas tradicionales de corte hegemónico. Por ejemplo en Colombia mediante los esfuerzos propiciados por la Maestría en Discapacidad e Inclusión Social de la Universidad Nacional se propone un Modelo conceptual colombiano de discapacidad e inclusión social que contempla cuatro perspectivas

para comprender la discapacidad, destacando que una de ellas es desde los estudios culturales,

Los estudios culturales se interesan por las formas en que una sociedad en particular ve (percibe) a los individuos y a las familias en situación de discapacidad. Tienen que ver con las maneras en que las personas con y sin discapacidad conciben la discapacidad, cómo las diferentes culturas la conceptualizan o representan a través de los diferentes modos de expresión disponibles en una cultura o grupo. (Pérez, 2012, pág. 158).

Proponiendo no sólo una nueva forma de asumir el fenómeno de la discapacidad en Colombia sino su relación con el contexto político y socioeconómico y con una concepción dinámica de la discapacidad bajo el efecto de dos tensiones constantes que a mi modo de ver son claves para analizar la práctica de la danza integrada: “(a) la relación o interactividad entre un individuo, con o sin limitaciones corporales, y su entorno y (b) el dilema de la diferencia” (Pérez, 2012, pág. 157).

Estas miradas fueron fundamentales para situar el análisis y la investigación, sobre la propuesta de este método de danza que se sitúa entre los dos campos de conocimiento expuestos, y para la indagación sobre el impacto que genera la práctica de este. A la vez que me permitía situarme frente al hecho si es posible considerar esta apuesta cómo una forma de conocimiento y si es así, cómo se construye, pues esta investigación como ya se mencionó, no es concretamente sobre un tema en específico sino se enfoca más en comprender las relaciones de poder que se han tejido al interior de estos campos desde la liminalidad del análisis de la práctica de la danza integrada. Es desde este lugar que a lo largo de la investigación me pregunté e indagué, por un lado, por desmantelar y comprender mejor, la naturaleza de muchas prácticas culturales discapacitadoras que reafirman el estereotipo sobre las deficiencias, limitaciones y discapacidades y que operan consiente e inconscientemente tanto en personas sin ninguna condición de discapacidad como en población en situación de discapacidad. Por otro lado, indagar en el impacto de la danza integrada respecto a estas prácticas naturalizadas y hasta dónde permite crear otras preguntas, sensibilidades y otra forma de <conocer>, en la medida que ello tiene efectos sobre la representación social de la discapacidad y la subjetividad de los participantes. Reconociendo la necesidad de

visibilizar estas prácticas artísticas que se plantean desde la interacción y construcción en común desde la diversidad.

Es por ello que más que la adhesión a una escuela o corriente teórica, se propició tensionar los conceptos abarcadores o totalizadores y generar entre ellos relaciones de interpelación, destacando la importancia de poner en cuestión las mismas conceptualizaciones porque son también producto de las construcciones sociales.

Y es que es importante reconocer que vivimos en un sistema productor de clasificaciones, de valores modernos de normalidad para los individuos y con ello, todo tipo de control y parámetros para sus cuerpos, por lo cual para este trabajo de investigación se estableció una relación de tensión y relación entre ciertas conceptualizaciones en torno a **-discapacidad - danza- normalidad y corporalidad** - teniendo presente que las concepciones que giran en torno a estas no son estáticas, sino que responden a prácticas social y culturalmente construidas y que en esta investigación se encuentran relacionadas y son afectados entre sí los imaginarios y prácticas que de ellas se desprenden, pues, “Las disciplinas, los discursos y las prácticas corporales surgen con la cultura, se institucionalizan y se van constituyendo en parte de los micropoderes que materializan los cuerpos en diferentes modos y momentos de la historia y a partir de los cuales los sujetos toman conciencia de su propia corporalidad.”. (Muñiz, 2010, pág. 7). Develando que además dichos imaginarios corresponden a las formas en las que la modernidad y las estructuras estatales han creado y definido las diferencias entre las personas que ha implicado la marginación de grupos humanos de lo definido como la norma.

Teniendo presente que dentro de los campos estudiados existen nociones e ideas naturalizadas, como la de los cuerpos aptos para la danza, de quienes son normales y quienes no, del miedo que producen los “anormales” la importancia de los “tratamientos” para “discapacitados” y muchos otros preceptos, considerando además, que muchas formas culturales bajo las cuales se ha entendido la discapacidad operan conjuntamente (Palacios, 2008 ) (Broyna, 2009), llegando a naturalizar muchas de estas representaciones ancladas en la tradición cultural de la actual sociedad, se hace necesario desentrañar estas relaciones y sus implicaciones, como lo expone Alfonsina Angelino para dar un marco analítico que permita identificar estos aspectos,

Se retoma aquí la perspectiva analítica de Hall en torno al concepto de “racismo inferencial”. El ‘racismo inferencial’ opera desde la naturalización de representaciones de eventos y situaciones relacionadas con la raza o con la diferenciación cultural en las cuales las premisas racistas se muestran como supuestos incuestionables que no aparecen como tales en la medida que constituyen los términos mismos de lo pensable (Hall, 1981:36). En este sentido, se trata de poder pensar a propósito de lo que este autor trabaja en torno a etnicidad y específicamente racismo para llevar este análisis hacia un concepto como el de discapacidad. (Angelino, 2009, Citado por: Díaz, 2012, pág. 40).

En Colombia, en la última década, se ha avanzado bastante en términos de políticas públicas en torno a la discapacidad, y en acciones que son fundamentales para el desarrollo de los derechos de las personas en situación de discapacidad, y su reconocimiento como sujetos políticos. En algunos contextos, como el de la educación pública colombiana, por citar un ejemplo, desde hace más de una década, el término “inclusión”, comenzaba a hacer parte de la cotidianidad, gracias, a ciertas políticas públicas que empezaron a dictar obligatoriedad, y que han buscado generar acciones, propiciando el acceso a la educación, a población en situación de discapacidad.

Sin embargo, es importante tener presente que casi de manera generalizada estos dictámenes no han estado del todo acompañados de procesos de reflexión, socialización y reeducación, que garanticen una participación efectiva y que en general, den pie a toda la población a desarrollar nuevas prácticas culturales desde el reconocimiento de la diversidad y la diferencia. Y es que, como lo señala Skliar (2009) en su análisis sobre la “inclusión”, en gran medida los discursos sobre discapacidad en general, continúan representando un fuerte movimiento excluyente y negador de la diferencia con modelos de normalidad imperantes.

En el año 2013, entró en vigencia en Colombia, la ley 1618, con el objeto de “garantizar y asegurar el ejercicio efectivo de los derechos de las personas con discapacidad, mediante la adopción de medidas de inclusión, acción afirmativa y de ajustes razonables y eliminando toda forma de discriminación por razón de discapacidad, en concordancia con la Ley 1346 de 2009.” (República, 2014, pág. 2). Pero, la eliminación de todas estas formas de discriminación, precisamente, no se garantizan si no se promueve también, la generación de procesos sólidos de formación y educación ciudadana para asimilar estos “nuevos conceptos” y enfoques políticos, no sólo, en el ámbito de la población con discapacidad y las

organizaciones y profesionales que trabajan en ésta área, sino también en la población en general. Siendo conscientes de cómo y dónde se ubican los privilegios de un grupo humano sobre otro y en qué medida se puede contribuir a transformarlos.

Por ello, este trabajo es un esfuerzo para entender una práctica más que artística en el concepto moderno del término, una práctica del cuerpo en movimiento y su performatividad, lo que se expondrá más adelante, desde este lugar de la danza integrada que permite acercarse a un fenómeno tan complejo como la discapacidad, propendiendo por la desnaturalización de visiones dominantes, el desmantelamiento de relaciones de poder implícitas y reproducidas constantemente en los campos relacionados, la visibilización de las prácticas que se desarrollan desde la diferencia y la diversidad otorgando legitimidad, las múltiples posibilidades de construcción de conocimiento incorporado y su contribución a la comprensión y cambio de posiciones hegemónicas a la luz de nuestras realidades y posibilidades situadas geopolíticamente

(...) creemos que es necesario pensar la discapacidad desde nuestro contexto geopolítico y desde la investigación empírica. Desde nuestra posición latinoamericana podemos desarrollar una mirada propia sobre la discapacidad, *oblicua y lateral* (Grosso, 2005), no se puede meramente importar modelos explicativos pensados para otras realidades, o en todo caso tiene que ser analizados a la luz de nuestra posición marginal en el mundo (Ferrante, 2009 Citado en: Díaz Raúl, 2012, pág. 46).

Finalmente, mi geoposición y lugar de enunciación como lo expone Silvia sobre las mujeres investigadoras norteamericanas y argentinas que han bailado y escrito sobre estos fenómenos, sobre su genealogía “considero que estas coincidencias en el género sexual y en la vocación por unir teoría y praxis no son casuales; por ello, esta genealogía también propone reflexionar sobre ellas: por qué han sido especialmente mujeres las antropólogas que investigaron sobre danzas; por qué ellas a contrapelo de la hegemonía académica de las ciencias sociales, han insistido en escribir y bailar y qué consecuencias ha tenido que estas escrituras y danzas se hayan efectuado desde lenguajes y, a su vez, posiciones geopolíticas muy distintas. (...) un cuerpo que para nosotras, no sólo ha sido fenomenológicamente “vivido” explorando sus múltiples posibilidades de movimiento, sino también social y geopolíticamente situado y teóricamente reflexionado a través de las escrituras.”

## 2. SEGUNDA ESCENA: DE LA INTEGRACIÓN A LA NO EXCLUSIÓN

Una invitación a:

“repensar los movimientos” ampliando las perspectivas de los estudiosos de la danza y de los mismos bailarines y bailarinas y que también ayude a “remover los pensamientos” de aquellos estudiosos de la cultura que, muchas veces, olvidan reflexionar sobre los movimientos corporales que están en el origen de nuestras palabras y nuestra existencia cultural. (Citro Silvia, 2012, pág. 13)

En este apartado, me propongo realizar un viaje en torno a la danza integrada, sus orígenes y desarrollos, identificados a lo largo de esta investigación, así como, una breve exposición de las dos compañías representantes de este método en Bogotá, que han llevado su formación a otras regiones del país. En una especie de rastreo que dio origen a este mapa de aproximación de esta modalidad, se entretajan también los relatos personales, producto de mi propio descubrimiento de esta modalidad y de mi incursión su práctica, pero también mi posicionamiento analítico para comprender las apuestas concretas y potenciales que radican en la práctica de danza integrada. Por último realizó una propuesta de clasificación de los espacios en los cuales este método ha sido multiplicador, considerando tres escenarios: el institucional, el de formación y el de práctica personal, para promover una forma de aproximación a la comprensión de la incidencia cultural y social de esta práctica.

### 2.1 Abriendo las puertas de la danza integrada

*Uno de mis primeros encuentros en danza integrada fue una sesión de práctica masiva con integrantes de la fundación CIREC<sup>9</sup> y otros asistentes. La docente y orientadora de la clase era Paulina Avellaneda directora de Inclusive Movimiento, quien nos confesó que no había hecho algo así con tantas personas, por esa razón estábamos un grupo de personas que conocíamos del método o de danza para ser algo así como facilitadores y realizar una especie de monitoria distribuyéndonos entre todos los asistentes.*

*En el sitio de encuentro cálculo que había alrededor de 100 personas para la sesión, la cual sin embargo, se desarrolló con mucho éxito y calurosidad entre todos, a pesar de que para muchos era la primera vez que la practicaban. El grupo*

---

<sup>9</sup> CIREC es una fundación colombiana sin ánimo de lucro con que trabaja para atender personas con limitaciones, físicas y neurológicas. Entre sus acciones misionales, hacen reinversión de los excedentes en favor de la población que tratan sin acceso al sistema de salud. Para mayor información: <http://www.cirec.org/>

*era muy diverso, los jóvenes asistentes del CIREC tenían diferentes edades incluso había algunos adultos, muchos de ellos con diversas condiciones físicas y cognitivas. Recuerdo estar en la clase con dos o tres grupos desarrollando los ejercicios y moviéndonos juntos y también recuerdo haber pasado por diversos estados: con quienes estuve nos divertimos y reímos mucho, en otros ejercicios me logré concentrar bastante, dado que sentía que mi atención debía estar más presente porque los estaba desarrollando en grupo y no en pareja.*

*En especial, disfrute mucho, uno de los ejercicios tradicionales en esta práctica que consiste en que una de las personas del grupo o de la pareja, según sea el caso, lideré el movimiento del otro o de los otros; esto a veces se hace con las manos directamente sobre el cuerpo del otro o en otras ocasiones desde la distancia, dirigiendo el movimiento con los ojos o con los brazos. En el grupo en el que estábamos un muchacho pasó adelante, no dijo nada, casi no hablaba, (en estas clases poco se habla de hecho) y el empezó a dirigir de forma muy espontánea, fue muy hermoso verlo y muy agradable dejarse guiar por sus impulsos de movimiento, caóticos y vividos, nos hizo mover mucho a los que nos estábamos dejando dirigir. Con el tiempo de investigación he visto y experimentado que este ejercicio siempre es muy enriquecedor y agradable porque le permite a todas las personas ejercer el liderazgo independientemente de su condición y combinar ello con la capacidad creativa de cada cual, pero no recuerdo haber disfrutado tanto del liderazgo de otro como en esta ocasión, él pintaba con nosotros, con nuestros cuerpos, con mucha propiedad y deleite y nosotros nos dejábamos guiar. Cuando mostramos a los demás de nuevo aquel ejercicio y la docente que conocía de antes a este muchacho, me señalaba que él se dejaba llevar mucho por este tipo de ejercicios que le permitían estar como libre.*

Para efectos de la presente investigación y de los matices con los que se puede abordar la práctica de la danza integrada, a lo largo de esta investigación se entenderá por ella, una modalidad de danza donde confluyen personas con y sin discapacidad en diversos procesos de intercambio y encuentro corporal, mediante el movimiento y la improvisación en danza, donde prima la no imposición de ninguna técnica ni una forma única de moverse. En la palabras de la compañía Rueda pies,

La Danza Integrada es aquella danza donde los procesos de aprendizaje y de creación se dan siempre en grupos mixtos de personas con y sin discapacidad. En esta forma de concebir la danza las diferencias no se ocultan sino que aumentan el juego de la diversidad como materia de expresión. Esta es una danza donde no sólo se aceptan todos los cuerpos, todas las mentes con sus diferencias, sino que esa diferencia es lo que la hace genuina. (Ruedapiés, s.f)

En los últimos años han surgido diversas propuestas para abrir el acceso de la danza a las personas en situación de discapacidad. Sin embargo, algunas de ellas mantienen un modelo convencional, en el sentido que son prácticas exclusivas para las personas en situación de discapacidad, como por ejemplo algunos grupos de danza deportiva o los grupos de danza para aprender alguna técnica concreta y ejecutar coreografías de ella. En ese panorama podemos encontrar diversos grupos de folclor, salsa y ritmos populares entre otros, algunos de estos, están constituidos solo por personas en situación de discapacidad y otros son grupos mixtos de personas con y sin ninguna condición de discapacidad, los cuales en este aspecto tienen similitud en los espacios de danza integrada. Algunos de estos últimos, sostienen que sus propuestas son integradas por el hecho de convocar personas con y sin discapacidad en el mismo espacio. Frente a lo cual, es importante señalar que se puede hablar de “integración” en muchos sentidos y en muchas prácticas artísticas y que sin duda este término aun se encuentra en debate por todo lo que implica en términos de la discusión en torno al acceso en condiciones de equidad y participación ciudadana, y discutible desde varias perspectivas. Precisamente en este sentido, la práctica analizada presenta unas diferencias importantes. Más que hacer una apología a la integración, la denominación “danza integrada” es el nombre que actualmente se le da a una práctica específica, que se da en Bogotá pero que tiene redes en el resto del país y tiene su símil en otros lugares del mundo, en donde ha adoptado diferentes denominaciones como, danza de habilidades mixtas, danza diversa, integrativa, Danceability, etc.

La danza contemporánea integrada o inclusiva, o simplemente danza integrada, como se le viene llamando en los últimos años en algunos escenarios, es una práctica que tiene origen en gran medida de la danza contemporánea, nutriéndose principalmente de los principios del Contact–Improvisation y que en los últimos años, en algunos contextos en los que se practica, se ha venido enriqueciendo con elementos de técnicas somáticas.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Las técnicas somáticas de danza o movimiento son actualmente muy variadas y diversas. Sin embargo todas se orientan a contribuir al bienestar mediante el movimiento, la danza y la conciencia corporal. Se enfoca en crear conciencia desde la experiencia interna corporal. despertar la sabiduría del cuerpo viviente para recuperar el balance. Su aprendizaje está basado en la experiencia directa del cuerpo desde adentro.

El Contact - Improvisation CI o danza contacto surge hacia la década 1970 y sus propuestas no son ajenas al movimiento social y cultural gestado en este momento histórico. En el campo de la danza, se concreta en la generación de nuevas posibilidades, que implican desprenderse de la técnica, involucrar la espontaneidad del movimiento y sobre todo, generar procesos de ruptura con la norma y con la uniformidad de los bailarines y sus movimientos. En este campo se cuenta con diversos antecedentes en materia de exploración coreográfica, entre los que se encuentran coreógrafos como Trisha Brown y sus trabajos en torno a la relación con el peso; Anne Halprin y su exploración sobre la experiencia del movimiento por encima de la apariencia, y los múltiples aportes del gran coreógrafo Merce Cunningham.

El CI es una técnica actualmente muy diversa en la cual se podrían diferenciar distintos enfoques, entre ellos, toda la exploración acrobática que se ha desarrollado en los últimos años. Empero, sus bases llaman a una conciencia perceptiva en general, que pone la atención como su nombre lo indica en el contacto corporal como una vía clave para comunicar información sobre el estado del cuerpo; además, aboga por una relajación que es tanto muscular como mental.

Desde 1970, los planteamientos pedagógicos del Contact-Improvisation - CI, asumen las perspectivas creativas y cooperativas de interacción corporal, cuya estructura se basa en la improvisación colectiva y la práctica no dirigida. El bailarín y coreógrafo estadounidense Steve Paxton es considerado el creador de este sistema de improvisación en danza, que se estima se expuso oficialmente alrededor del 1972.

En uno de los primeros textos en los que describía en qué consistía este método en 1975, escribía que, “Incidentes personales ocurren ahora en el contexto de un sistema dúo que ha sido llamado Contact Improvisación. Cada parte del dúo improvisa libremente con el objetivo de trabajar a lo largo de las vías más fáciles a disposición de sus masas mutuamente móviles.”<sup>11</sup> (Paxton, 1975, pág. 40). En este texto Paxton hace un detallado examen de esta modalidad que estaba empezando a desarrollar, concentrando su análisis inicialmente en la relación de contacto e improvisación que establecen dos personas, exponiendo que en parte dicha relación

---

<sup>11</sup> Traducción propia

esta mediada por lo que definan y orienten en cuanto a la forma, velocidad y otras propiedades, los bailarines implicados y señalando que uno de los factores principales para esta relación es la calidad del uso de energía. (Paxton, 1975).

Así, la danza integrada desarrolla y ahonda en diversos elementos que surgen de la danza contemporánea, pero sobre todo de estos principios básicos del CI, que en esta modalidad se llevan a lugares mucho más profundos en los que no se busca apenas la comunicación del estado corporal, o del uso de la energía y la conciencia del peso, sino la generación en común de un nuevo movimiento y una sensibilidad compartida, creados desde las posibilidades y diferencias de sus ejecutantes.

Este aspecto de la creación “en común” por parte de todos los participantes, es fundamental porque no solo es uno de los pilares de la práctica sino que constituye un elemento diferenciador de esta danza y de cómo se asume aquí, la corporalidad en discapacidad frente a otros contextos, pues como lo señala Colin Barnes al respecto, “las prácticas filosóficas y políticas siguen encerradas en enfoques que se centran en la individualidad.” (Barnes, 2009, pág. 120), pero en este método se asume en función de la relación con otro y de la posibilidad nueva de movimiento como producto común.

Y es que, como ya se señaló, desde el enfoque médico, frente al cuerpo con discapacidad, se trabaja principalmente el método de la rehabilitación o terapias, que se aplican sobre el individuo que no implican necesariamente acciones en su entorno, mientras que en este caso particular, la creación de movimiento se da partiendo del hecho de que la persona en situación de discapacidad como cualquier otra, es portadora de un saber corpóreo y posee una exploración de movimiento única para esa corporalidad que posee, que enriquece las posibilidades del grupo con el que se comparte la práctica, o las personas con las cuales entra en relación mediante la danza. Por ello, esta forma de interacción de la danza integrada permite descentrar la atención en la individualidad que debe ser mejorada o adaptada y resignifica esta relación, pues es importante la exploración individual pero no desde la superación de una condición, sino desde el conocimiento y la exploración de sus posibilidades y habilidades de movimiento y con ellas su relación con el entorno de movimiento de los demás.

Este aspecto tiene una importancia vital pues incide directamente en las percepciones de las personas que la practican en cómo se asume la relación con los otros como en su propia corporalidad y subjetividad. Así, a mi modo de ver, un factor fundamental de esta forma de danza está en la exploración corporal y la apertura sensible para la construcción de movimiento en común. En este sentido, esta práctica se entiende y aborda en un contexto en el que la danza no es una actividad de simple divertimento o solo de uso del tiempo de ocio sino también, un espacio de encuentro con otros que no es propiciado, “permitido” o posible en otros escenarios sociales, sobre todo por brindar la posibilidad de poner en relación personas con y sin discapacidad para que exploren los cuerpos propios y el de los otros, que puedan tener contacto corporal mutuo, intercambio de ideas y posibilidades creativas o según su capacidad de involucramiento que simplemente puedan observar las interacciones de movimiento grupal, (aunque por lo general la mayoría de personas que acuden a los talleres realizan procesos prácticos más que de observación), dado que precisamente las posibilidades de permitirse estos intercambios son muy limitadas o inexistentes en otros contextos.

Así, en este método, las diferencias corporales y la diversidad de personas que la practican, enriquecen los encuentros. No se promueve el aprendizaje homogéneo de una técnica específica o series de movimiento previamente establecidas o necesariamente coreografiadas, en un entrenamiento para perfeccionar como tal, sino, lo que se busca es poder reconocer las raíces del movimiento en el cuerpo, a través de explorar esa experiencia sensible. Lo que implica que esta práctica descentra su mirada de una tradición en danza de bailarín-virtuoso a un bailarín que puede ser cualquier persona y que más que una estética preconcebida busca que



*Ilustración 1. Fotografía de Inclusive Movimiento. Certificación docente 2012. De: <https://www.facebook.com/inclusive.movimiento/photos>*

prime una sensación y exploración de su propio movimiento. A través de la improvisación en danza (método en el que profundizaré de manera detallada en la tercera escena) pero que básicamente, parte del movimiento espontáneo, para la creación, basado en los estímulos del entorno o de pautas generales, la escucha y la posibilidad de jugar y fluir con el cuerpo. Cada encuentro se plantea con la idea de que es una experiencia única cada

vez, debido a la diversidad de las personas que la integran y acuden al espacio pero que también es un proceso duradero de constante exploración. Cómo bien lo señala una de las directoras de la organización ConCuerpos, “Es importante señalar que no se busca una homogenización, ni una absorción de un grupo por otro, sino la creación de un nuevo resultado producto del encuentro de la diversidad.” (Ochoa, 2010, pág. 36).

Otro factor que distingue este tipo de práctica, es que se vincula personas con todo tipo de discapacidades para su práctica, pero no se tiene un enfoque terapéutico como lo proponen otras modalidades como por ejemplo la danzaterapia, ni busca “curar” necesariamente ninguna condición.

Nuestro empeño en mantener un enfoque hacia la discapacidad física o sensorial estaba también muy relacionado a la idea, que aún conservamos de no hacer terapia. Terapia tal y como se describe en el diccionario: “conjunto de medios que se emplean para curar o aliviar una enfermedad”. Pues nuestra perspectiva visibiliza a las personas en situación de discapacidad con muchas capacidades, no como enfermas. (Ochoa, 2010, pág. 34)

Teniendo presente que este rasgo diferenciador, que como ya se señaló, cambia el foco de centrarse en el individuo y en las medidas reparadoras para este, a propiciar un trabajo de movimiento basado en las diferentes y no las deficientes, posibilidades de movimiento. Promoviendo así, la posibilidad de un enfoque renovador dentro de los campos y/o organizaciones que trabajan con personas en situación de discapacidad, permitiendo establecer otro tipo de relaciones frente a la discapacidad desde otras esferas distintas a la de la salud,

Esto se debe principalmente a la actual tendencia entre los políticos, los creadores de programas públicos y los académicos universitarios a vincular la discapacidad con la salud, propagando así, intencionalmente o no, la ilusión equivocada de que la "pobre salud" y las desventajas que padecen las personas con deficiencias reconocidas pueden superarse con soluciones médicas más que políticas. (Barnes, 2009 , pág. 120).

De igual forma, esta modalidad de danza se ha expandido en las últimas décadas por diferentes partes del mundo y distintos países de Latinoamérica, incluso, en algunos casos, modalidades de danzaterapia que se basan en este método. Estas diversas adaptaciones, son producto de exploraciones, que en muchos casos, de manera intuitiva tanto coreógrafos, como bailarines, personas en situación de discapacidad y cuidadores entre otros, han realizado sobre el movimiento corporal, la danza contemporánea, la actividad física y los procesos de inclusión para población en situación de discapacidad.

En Colombia, además de este tipo de exploraciones mencionadas, podemos hablar de dos antecedentes importantes para la creación de estas compañías pioneras en Bogotá. Por un lado una residencia artística liderada por la bailarina y coreógrafa británica Meghan Flaningan quien en su paso por Colombia, fue una de las precursoras de la compañía ConCuerpos y contribuyó con su método y sus indagaciones, a plantear la reflexión en torno a estas alternativas de danza a través de la danza contemporánea.

La residencia de estas dos bailarinas reunió personas de diversas regiones del país y con diferentes habilidades, enseñándonos que era posible ampliar nuestras posibilidades de movimiento, explorando nuestros cuerpos y creando relaciones entre nosotros y el espacio que habitamos por tres semanas consecutivas. (Caballero, 2010, pág. 207)

Por otro lado, en Colombia como en muchas otras partes, una de las fuentes principales de la danza integrada es la corriente *Danceability*, creada por el coreógrafo y bailarín Alito Alessi a finales de los setenta, quien junto a Emery Black un bailarín en condición de discapacidad, presidente por varios años de la organización de ciudadanos de Oregon por la vida independiente, fundó una compañía, que realizaba exploraciones en torno a la danza, en condiciones distintas a la de cualquier técnica específica buscando explorar otros lugares desde la sensación de movimiento, lo que después denominarían *Danceability*. Lo que permitió entre otras cosas, que se pusiera en el escenario, el debate sobre qué se consideraba como danza y que tipo de personas eran las merecedoras del título de bailarín. En palabras de Cesar Martínez fundador del club de *Danceability* en Montevideo, quien recibió formación de Alessi, menciona que, “Alito estaba enojado porque había una revolución en ese entonces donde se decía que todo el mundo podía bailar, que la danza era para todos, pero decía que él iba y veía los mismos cuerpos, las mismas clases sociales, las mismas razas, arriba del escenario”. (Martínez C. , 2013).

Igualmente, Alessi trabajó durante algún tiempo con Steve Paxton considerado el creador del CI y ha seguido su proceso de indagación y consolidación de esta técnica durante más de veinte años. Ya a finales de la década de los noventa, como lo expone Ann Cooper (1997), sus talleres en torno a la exploración con personas con diferentes capacidades y habilidades eran muy conocidos y se realizaban en diversos lugares del mundo.

*Danceability* como tal, es un método y a la vez una organización internacional de danza, que se ha implementado y socializado durante las últimas dos décadas en diferentes países del mundo por parte de su fundador Alito Alessi quien representa la organización<sup>12</sup>. Parte del principio de las **habilidades mixtas para danzar** y también surge de exploraciones en torno al Contact-Improvisation. En algunos lugares de Latinoamérica y Centroamérica la práctica de la modalidad de danza integrada se sigue denominando *Danceability* como tal pues sus principios básicos son los mismos y en Colombia una de las compañías promotoras de la danza integrada representa la filial de *Danceability Colombia*. Es importante señalar

---

<sup>12</sup> Para conocer más acerca de esta organización y método que se ha difundido por varias partes del mundo, y sus actividades, visitar: <http://www.Danceability.com/>

también que, uno de los factores relevantes para la difusión de este método en Latinoamérica fue la donación que recibió *Danceability International* en el año 2007, de Marisa de León, fundadora en 1941 de la escuela Franklin Roosevelt en Montevideo (Uruguay), para niños en situación de discapacidad, quien vio en este método e institución una posibilidad para continuar el trabajo con las personas en situación de discapacidad en Latinoamérica.

El principio que esta metodología propone, es que las personas se muevan como deseen y con las posibilidades que les brinda su propio cuerpo; para ello plantea el estudio profundo desde la improvisación, basada en cuatro principios que son constantemente expuestos por Alessi en sus talleres:

1. **sensación:** como motor fundamental para experimentar el propio cuerpo en movimiento y poner atención en la propia experiencia corporal
2. **relación:** que evoca el lenguaje del cuerpo en la comunicación con el otro,
3. **tiempo:** considerado como el proceso durante el que se adquiere conciencia del espacio y se comprende e interioriza cómo se mueven los otros,
4. **diseño:** entendido como la creación de movimiento producto del encuentro, comunicación y adaptación entre las diferentes personas y sus corporalidades y como resultado si se dan los tres primeros principios.

Otro de los referentes importantes para esta práctica es la compañía británica de danza: *Candoco Dance Company*<sup>13</sup> fundada en 1991, la cual es una de las compañías pioneras en el mundo que involucra personas con y sin discapacidad para sus creaciones de danza contemporánea. Sin embargo, hay un distintivo importante con esta y otras compañías que promueven la danza contemporánea, con bailarines con y sin discapacidad, frente al método de *Danceability*, es el hecho de que estas siguen ancladas en criterios de virtuosidad de sus bailarines cualquiera que sea su condición. Como lo expone Ann Cooper (1997), Candoco, plantea una discusión interesante en términos del debate que generan los llamados a la integración en este tipo de prácticas, pues señala que no se trata solamente reunir personas con y sin discapacidad, sino los procesos a profundidad de reconocimiento

---

<sup>13</sup> Más sobre Candoco Dance Company, sus propuestas y trayectoria, ver: <http://www.candoco.co.uk/>.

del otro. Sin embargo, en esta compañía insisten en que la integración para ellos está representada principalmente en generar excelencia profesional para todos sus bailarines, en el sentido que todos puedan participar de un trabajo coreográfico interesante y estimulante. Y si bien, desde este lugar se plantean posiciones de carácter interrelativo para el análisis, su propuesta sigue anclada en la noción de bailarín virtuoso, que no es del propósito de esta investigación y que por el contrario buscamos contribuir a desentrañar.

Por ello, métodos como Danceability que se basan más en la espontaneidad del movimiento, ofrecen marcos de análisis más adecuados para esta investigación, “mientras Candoco y Luz en movimiento (otra compañía) redefinen la virtuosidad en la danza, el Contact Improvisation redefine el cuerpo en la danza, abriendo la posibilidad de que podamos ver el cuerpo que danza como un cuerpo en proceso, un cuerpo en devenir”<sup>14</sup> (Cooper, 1997, pág. 77). Y es por esta misma razón, los análisis de esta investigación provienen sobretodo de espacios de práctica, talleres y espacios de formación, más que de análisis de obras o trabajos escénicos como tal propuestos por las dos compañías en las que se realizó la indagación, pues si bien, realicé acercamientos a estas, el foco no se encuentra en las creaciones llevadas a la escena, con coreografías definidas para ello, sino sobre todo en los escenarios de práctica.

Así, en los talleres practicados de este método, una de las cosas que más me llamó la atención, en un principio, fue su denominación, en un juego de palabras que se antepone al *disability*, y pone en un primer lugar, la habilidad de bailar: Danceability, más que la incapacidad, discapacidad o imposibilidad. Lo que es de gran importancia, pues esta cuestión de los términos y conceptos, que nombran o enuncian las prácticas ha sido determinante en las formas en las que históricamente ha sido valorada la discapacidad. Ya que el uso que se le da al lenguaje incide directamente en la conformación de las representaciones sociales que han marcado y estigmatizado la diferencia y con ello la consecuente jerarquización que clasifica y califica a las personas.

La valoración social que se ha hecho a través del lenguaje en relación con la discapacidad, ha reproducido sistemáticamente visiones de las personas en

---

<sup>14</sup> Traducción propia. Paréntesis míos.

situación de discapacidad como objetos de lástima y no merecedores de derechos o ciudadanía, con el uso legítimo durante mucho tiempo de términos como minusválido, retardado, mongólico y parálítico entre otros, que las ha ubicado en un entorno cultural negativo otorgando un lugar peyorativo a la diferencia.

Así, cuando se dice que una persona es discapacitada, las dos cosas (persona y discapacidad) adquieren representaciones coexistentes, quedando ligada la persona a la discapacidad, que al entenderse como limitación, carencia e incapacidad permanentes reduce a la persona a su discapacidad. Aunque tales atributos no sean propios de esas personas, es así como se integran en el imaginario social. (Edler, 2009, pág. 150)

En esta perspectiva, durante algunos talleres y espacios de formación que Alito Alessi ha realizado en Colombia, pude observar que es recurrente en sus reflexiones previas a la práctica, que señale, que la condición física, la capacidad intelectual o la habilidad de pensar de una forma u otra, no son realmente los factores que separan a la gente, sino la falta de espacios para encontrarnos. Al respecto, es significativo considerar la importancia del encuentro que permite esta práctica, pues convencionalmente las personas en situación de discapacidad, por lo general, tienen pocas oportunidades sociales de encuentros corporales con otras personas, más allá de la que se da con los profesionales de la salud que les brindan terapia o hacen seguimiento médico o sus familiares más allegados y/o cuidadores. Y pocas oportunidades se ofrecen también, para que las personas sin ninguna condición de discapacidad puedan reconocer o establecer lazos con estos.



*Ilustración 2. Fotografía del taller permanente de ConCuerpos. Julio 2014. De: <http://ConCuerpos.com/sitio/fotos-de-clases/>.*

A mi modo de ver, esta posibilidad se potencia principalmente, a través del contacto, en los niveles de trabajo que se desarrollan en los ejercicios, que son el simple roce o caricia, la exploración con el volumen y contorno de las formas corporales y un nivel más profundo a modo de masaje y exploración osea, estas formas de contacto, son estudiadas de diversas formas entre todos los asistentes a través de esta práctica.

El contacto de los cuerpos, mediado por el movimiento, para reconocer e interactuar con el otro, desde sus particularidades, su peso, sus formas, sus ausencias, sus presencias, sus diferencias, su piel, y no para generar un examen o diagnóstico, permite establecer precisamente, un espacio que propicia la creación y el cuidado desde el cuerpo. A propósito de ello, si bien muchos de los ejercicios realizados en esta práctica promueven dicha exploración, uno de ellos, específicamente implica la exploración en el cuerpo del otro, como se ha señalado. Y a pesar de ser muy básico, (como la mayoría de ejercicios, pues la idea es la fácil ejecución y comprensión para todos los asistentes), promueve esa interacción profunda con el cuerpo del otro. En la práctica se le suele variar el nombre, dependiendo de cómo se oriente; la siguiente, es una descripción de dicho ejercicio hecha en la cartilla: *Incluyendo al cuerpo* que se escribió para el trabajo enfocado a realizarse con niños,

sin embargo los principios son los mismos para la práctica en personas de todas las edades:

**NOMBRE DEL EJERCICIO**<sup>15</sup>: Investigación

**OBJETIVO**: Reconocer el peso, volumen y movilidad del cuerpo y sus partes a través del contacto respetuoso.

**DESCRIPCIÓN**: Una de las personas será la científica que investiga el cuerpo de su compañera. Quien recibe, se acuesta boca arriba, cierra sus ojos y relaja completamente su peso:

*“Lleva toda tu atención a la respiración, mientras relajas y entregas tu peso suavemente al piso. Te van a mover y tú no haces nada, solo concentrarte en esa sensación”.*

El/la investigador/a se sienta al lado de su pareja y empieza cuidadosamente su investigación, alzando un brazo y meciéndolo suavemente para reconocer su peso. Después de un tiempo prudencial, hace lo mismo con las demás extremidades incluyendo la cabeza.

*“Vamos a imaginar que somos investigadores muy curiosos y que nunca hemos visto un cuerpo humano, así que tenemos mucho cuidado y curiosidad. Cuánto pesa la pierna de tu pareja?... Nota como es de pesada la cabeza”*

Posteriormente realizará el mismo recorrido pero ahora tocará cada parte cuidadosa pero profundamente, para sentir los músculos y huesos.

**NÚMERO DE PERSONAS QUE LA PRACTICAN**: En parejas

**RECOMENDACIONES**: Recordar constantemente el respeto por el cuerpo de la otra persona. Se puede usar música suave para generar un ambiente acogedor.

*“Nota que hay huesos largos como los de brazos y otros cortos como los de las manos”*

Luego se hace el mismo recorrido por todo el cuerpo pero revisando la movilidad de las articulaciones y teniendo especial cuidado con la articulación que une la columna vertebral con el cráneo.

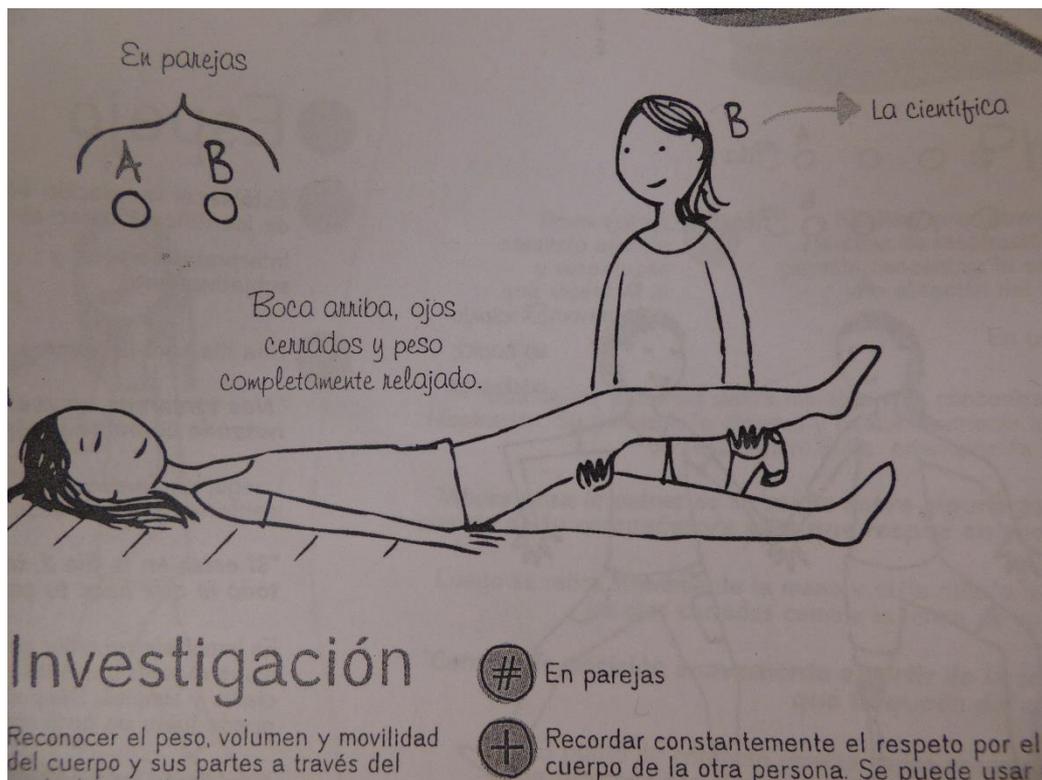
---

<sup>15</sup> Las denominaciones de cada paso del ejercicio en la cartilla están ilustrados por íconos. Sin embargo, para efectos de la comprensión del ejercicio acá se escribe el nombre completo de cada parte.

**“Como se mueve el cuello, los dedos de las manos, las muñecas, los codos, los hombros, las caderas, rodillas, tobillos y pies. Estás descubriéndolo e tu pareja pero también estás aprendiendo de ti”**

Al terminar la exploración damos un momento para que ésta persona pueda sentir su cuerpo y abrir lentamente sus ojos antes de cambiar de rol.

**Variación:** Al terminar el trabajo de investigación se le pide al explorador que se aleje para darle espacio al compañero/a y lo/a observe. La pareja poco a poco irá abriendo los ojos y empezará una improvisación buscando moverse muy sensiblemente a partir de la experiencia vivida en el contacto.



*Ilustración 3. Ilustración que refleja la descripción del ejercicio, expuesto en la cartilla. (ConCuerpos, 2011, pág. 61).*

Por esto mismo, el foco del método para enseñar Danceability es apoyar el desarrollo y la fluidez del movimiento espontáneo del cuerpo, destacando que la belleza y estética del movimiento es propia de cada cuerpo y que esta constituya el sentido artístico de la práctica y no una imposición externa ni irreflexiva desde la técnica a los cuerpos de las personas, que es lo que podemos encontrar que sucede convencionalmente en muchas modalidades de danza.

En síntesis, como bien lo presenta Ann Cooper, “de forma más sencilla, la cuestión aquí no es lo que los bailarines pueden hacer, sino cómo lo hacen.”<sup>16</sup> (Cooper, 1997, pág. 90) Y ese “cómo” hace referencia a la forma en que las condiciones corporales y las formas de moverse de las personas, integran de manera diferencial la danza.

Sin embargo, en esta misma línea, la denominación de esta danza plantea dilemas no sencillos de resolver, o mejor, que no es el propósito zanjar la discusión con esta investigación, aunque sí, plantear los matices para su análisis. Teniendo en cuenta que los términos integración o inclusión, cómo ya se mencionó, generan aún muchos debates y cuestionamientos, con respecto a que los procesos de inclusión no pueden existir sin su contraparte de exclusión, o que los llamados a integración no necesariamente tienen un planteamiento desde la diferencia cultural, y en esa medida se debería cambiar su denominación, con respecto a otras propuestas que se realizan al respecto. Por otro lado, hablar de procesos de inclusión, genera un gran debate, porque se puede evidenciar en muchos contextos, que se traducen en permitir el acceso a las personas en situación de discapacidad a ciertos espacios y prácticas, sin desmontar comportamientos segregadores por parte de gran parte de la población sin promover planes de pedagogía a la población en general que sirvan de soporte a estas políticas de inclusión. Es por ello que abordar el análisis desde la perspectiva intercultural cobra pertinencia y relevancia al respecto de este debate, pues se trata de atacar las condiciones que han generado históricamente inequidad y una participación en términos desiguales, más que “tolerar” la diferencia.

En este caso específico, estas denominaciones, no dan cuenta del todo de los procesos que se buscan en esta modalidad de danza, que se denomina integrada porque en gran medida se reconoce que, es una apelación o más bien un “apellido” aun necesario, no sólo para destacar la particularidad del método sino sobre todo para convocar a todo tipo de personas, específicamente a las personas en situación de discapacidad, dado que aun existe muy poca pedagogía y estos espacios casi que deben identificarse de tal forma para que sean reconocidos en el escenario de la diversidad de prácticas, puesto que también existe una oferta limitada de espacios para las personas en situación de discapacidad que no son del todo visibles o como estas compañías, son espacios emergentes en pro de una consolidación.

---

<sup>16</sup> Traducción propia.

Precisamente, se hacen necesarios estos términos no solo para visibilizar estos espacios, sino para viabilizar su existencia, pues aun no podemos hablar de que existe una cultura instalada que permita el acceso y la flexibilización de las prácticas artísticas y culturales a las personas en situación de discapacidad y que con ello no sería necesario portar estas “etiquetas” de términos que son problemáticos desde muchas perspectivas.

Sin embargo, las personas que promueven esta práctica, la denominan desde su planteamiento más bien un espacio de danza, en el que se propicia generar espacios de **no exclusión**.

El concepto integración sigue haciendo referencia a una diferencia entre grupos, así que la pregunta surge: ¿puede haber un estado posterior que supere esta escisión social? Esta situación ideal, que no sabría como llamarla, se trata de la no exclusión. Es el sueño que ConCuerpos alimenta de clases de danza abiertas a cualquier persona deseosa de moverse. Con maestros y maestras que hayan ampliado sus pedagogías para la diversidad de cuerpos, dispuestos a resolver los retos que un bailarín en situación de discapacidad les propone, y estudiantes empoderados que conozcan su situación única y sepan cómo adaptar los ejercicios particulares a sus posibilidades. Con eventos artísticos en donde la participación de personas en situación de discapacidad deje de ser una sorpresa o un choque.” (Ochoa, 2010, pág. 36).

Al respecto, al pensarse espacios de no exclusión más que de integración, es importante entender a profundidad el planteamiento al que pueden llegar a dar lugar. Pues como ya se ha mencionado, en efecto existen espacios para propiciar el acceso y la participación a espacios culturales y artísticos, a las personas en situación de discapacidad, pero la pregunta de fondo es qué tanto interpelan ese discurso normativo y de exclusión hegemónicos, pues si no se posicionan de manera crítica al promover prácticas separatistas que no democratizan del todo los espacios y en los que se tienen lugares diseñados exclusivamente para las personas en situación de discapacidad, pueden seguir reproduciendo modelos de exclusión.

A propósito de ello, en el segundo encuentro internacional de investigación y experiencias en discapacidad que se realizó en Bucaramanga, la Coordinadora de la Red Interuniversitaria y Latinoamericana y del Caribe sobre Discapacidad y Derechos Humanos, Sandra Katz, exponía en una de sus conferencias magistrales, los efectos de ciertas prácticas deportivas y recreativas exclusivas para las personas en situación de discapacidad, destacando en su examen, cómo ha existido una

proliferación de espacios hechos con exclusividad para personas con alguna discapacidad. Así, presentó, todo tipo de publicidad al respecto, que promovía el “deporte para discapacitados”, manteniendo este enfoque de prácticas especiales, como, “fútbol para discapacitados”, “natación para sordos” etc. Lo que llevaba a reflexionar no sólo sobre las implicaciones de la hiperclasificación de las discapacidades, sino también sobre la incidencia de estos sistemas de clasificación en la vida cotidiana de las personas, llevando a una división de espacios, de nuevo, para discapacitados y no discapacitados; y si bien, estos espacios en alguna medida garantizan el acceso a lugares de los cuales ha estado marginada durante décadas dicha población, permanecen las formas de segregación de otra forma, pues son espacios “especiales” diseñados para los diferentes y no para el encuentro desde la diferencia.

Y es allí, donde el espacio que propicia la danza integrada lo analizo y lo situó a lo largo de la investigación desde una perspectiva intercultural más que desde el multiculturalismo liberal o de un enfoque integracionista, pues no se trata simplemente de celebrar la suma de las diferencias y el reconocimiento de ellas sino la relación de creación e interlocución e interpelación que se establece entre estas. Porque el encuentro corporal, espacial y de subjetividades, tiene también la potencialidad de cuestionar el lugar de privilegio desde el cual nos posicionamos.

Más que hablar de procesos de inclusión o de integración, sería propicio y enriquecedor comprenderlos a la luz de procesos y de encuentros con un enfoque intercultural. Como lo ha desarrollado Carlos Skliar en varios de sus escritos, sobretodo en relación con el tema de la educación, los procesos de exclusión han tomado otras formas, otros nombres pero no por ello podemos hablar de que se han desarticulado o desaparecido en nuestra sociedad. En últimas porque los procesos de construcción de esos “otros” “diferentes” en muchas situaciones, son espejismos que diluyen un <nosotros mismos> marginados o excluidos de formas diferenciales de un sistema económico, político y social.

La alteridad del otro permanece reabsorbida en nuestra identidad y la refuerza todavía más; la hace posible, más arrogante, más segura y más satisfecha de sí misma. A partir de este punto de vista, el loco confirma y refuerza nuestra razón; el niño, nuestra madurez; el salvaje, nuestra civilización; el marginal, nuestra integración; el extranjero, nuestro país; y el deficiente, nuestra normalidad. (Larrosa y Pérez 1996 Citado por: Skliar, 2000. Pág 3).

Asimismo, entender esta práctica de la danza integrada, a la luz del análisis intercultural, permite sobre todo ubicar y comprender o revelar, los sedimentos de las relaciones de poder. Para ello, me acojo a la definición y a los desarrollos en torno a la interculturalidad que plantea Catherin Walsh (2009), quien plantea por un lado, que la interculturalidad al ser un término que empezó a ponerse de moda en algunos escenarios, la comprensión de esta perspectiva por lo general queda difusa en muchos contextos en los que se usa, por lo cual distingue varias formas en las que ha sido abordada, diferenciándolas entre sí, para exponer su posición y desarrollo de esta, que encuentro pertinente exponer.

En primer lugar, este enfoque se ha usado para promover el carácter relacional entre distintas culturas, esto es, que aquellas entren en contacto, pero no necesariamente en condiciones de equidad o igualdad, ni revelando las relaciones de dominación entre ellas. “De la misma forma, limita la interculturalidad al contacto y a la relación -muchas veces a nivel individual-, encubriendo o dejando de lado las estructuras de la sociedad -sociales, políticas, económicas y también epistémicas- que posicionan la diferencia cultural en términos de superioridad e inferioridad.” (Walsh, 2010, pág. 77). En segunda instancia, se encuentra un planteamiento que define la interculturalidad en términos de funcionalidad al sistema existente, esto es que se reconoce la diferencia y se le otorga lugar en la estructura social establecida, esto es, una forma de inclusión, en la que sin embargo, no se cuestionan ni transforman a profundidad las causas de la marginación o desigualdad, de aquellos grupos diversos que se reconocen ahora desde su diversidad, siendo esta la dinámica que varios autores denominan la lógica multicultural del capitalismo global en la que el respeto a la diversidad cultural se convierte en otra nueva estrategia de dominación, y hace referencia principalmente a la existencia de múltiples culturas dentro de un espacio, sin que necesariamente se relacionen, que según Walsh, se construye en dos contextos políticos distintos, por un lado, las demandas de estos grupos a la nación por sus derechos a causa de su exclusión, y la por otro en el marco del Estado liberal que presume que todos poseemos los mismos derechos y por ello el cambio debe darse en la esfera de las actitudes, como la tolerancia, sin embargo, “además de obviar la dimensión relacional, esta atención a la tolerancia como eje del problema multicultural, oculta la permanencia de las desigualdades e inequidades sociales que no permiten a todos los grupos relacionarse equitativamente y

participar activamente en la sociedad, dejando así intactas las estructuras e instituciones que privilegian a unos sobre otros”.

Por último, se encuentra la interculturalidad crítica, siendo la perspectiva que adopto para abordar la práctica de la danza integrada en términos analíticos. Porque al menos en algunos aspectos, nos permite transformar las formas de relacionarnos frente a la discapacidad discapacidad, creando un nuevo escenario a raíz del diálogo común que interpela a ambas partes en el encuentro corporal, y da la oportunidad de construir y legitimar diferentes formas de moverse, de construir conocimiento y percibir distintas y nuevas a las ya conocidas. Por ello también, la importancia de adoptar un enfoque que nos permita identificar y cuestionar de manera profunda los términos en los cuales se han construido las relaciones con la diferencia.

Bajo esta perspectiva, el problema no es como tal, otorgar un lugar a la diferencia, sino cuestionar quién y cómo se ha creado aquella diferencia, en el marco de una estructura colonial, que ha marginado las personas produciendo diferenciaciones jerarquizadas, de género, raza, clase, y en nuestro caso específico, en torno a la discapacidad, la corporalidad, el movimiento y la normatividad. Así, bajo esta mirada se, “Apuntala y requiere la transformación de las estructuras, instituciones y relaciones sociales, y la construcción de condiciones de estar, ser, pensar, conocer, aprender, sentir y vivir distintas” (Walsh, 2010, pág. 78).

## 2.2 Liderando la práctica

### 2.2.1 ¿Quiénes? – ¿Qué organizaciones?

Como ya mencioné, Actualmente en Colombia y más concretamente en Bogotá, existen dos compañías pioneras en el desarrollo de la danza integrada/inclusiva. Por un lado *ConCuerpos* que nace como proyecto hacia 2007 y se formaliza como Corporación en el año 2009 y luego surge, *Inclusive Movimiento* hacia 2010 funcionando como filial en Colombia de la organización *Danceability Internacional*.



*Ilustración 4. Logo de la organización ConCuerpos.*

La primera organización en Colombia que se propuso formalmente abrir el espacio de la danza contemporánea a esta propuesta integrada fue la corporación ConCuerpos, dirigida actualmente por Andrea Ochoa, con la iniciativa de la bailarina Meghan Flanigan de dar a conocer esta apuesta integrada/inclusiva en Colombia en el año 2007.

Luego con el apoyo del British Council, CIREC y Espacio Ambiental, realizaron una residencia

artística con las bailarinas Charlotte Darbyshire y Welly O'Brien del Reino Unido que ofrecieron el primer taller de danza contemporánea integrada en el país; la organización se ha diversificado a distintos enfoques, que cubren desde lo pedagógico hasta la investigación, y ha multiplicado sus aprendizajes en diversos lugares del territorio nacional.

(...) hemos crecido en un medio híbrido que permite cosas tan maravillosas como que a nuestros talleres no solo lleguen “personas en situación de discapacidad” y “bailarines”, sino, en general, personas que siempre han querido bailar y en nuestra alternativa encuentran un lugar cómodo para intentarlo. La propuesta de integración, entonces, no solo se ha limitado a incluir un grupo poblacional específico a la danza, sino que de un modo muy orgánico se ha extendido para mostrarnos la gran diversidad humana, para enseñarnos que en realidad hay muchas más opciones de las que conocemos o son visibles. (Ochoa 2012: 105)

La otra organización en Bogotá, es Inclusive Movimiento, dirigida por Paulina Avellaneda quien también fue fundadora y codirectora de ConCuerpos. Esta organización ha promovido desde el año 2012, los encuentros, Cuerpo Arte e Inclusión, para pensar una propuesta más transversal de las artes integradas en interacción con otros campos, ha realizado también formación en distintas regiones y universidades adelantando, las electivas de danza integrada en la Universidad Distrital – Facultad de Artes ASAB y de danza terapia en la Universidad del Rosario entre otras acciones emprendidas.



*Ilustración 5. Logo de la Organización Inclusive Movimiento.*

A través de Inclusive Movimiento, se organizó y se desarrolló la primera certificación docente en el método Danceability en Colombia en el año 2012.

En aquella ocasión, acogió personas de diversas nacionalidades y de diferentes regiones del país, en un encuentro para “construir juntos”, configurando así un gran antecedente para la formación de multiplicadores de este método; de personas interesadas en usarlo en su contexto cotidiano, y con ello dar vía para que esta metodología pueda extenderse y sobre todo adaptarse a las dinámicas y condiciones propias de cada región.



*Ilustración 6. Foto de la certificación docente realizada en 2012. Inclusive Movimiento, tomada de: <https://www.facebook.com/inclusive.movimiento/photos>.*

Sin embargo, a pesar de estas iniciativas, las prácticas y enfoques dancísticos con esta orientación aun no son muy conocidos, en gran medida por su existencia reciente pero también porque no se ha visibilizado ni socializado lo suficiente y todavía es una práctica marginal en el ámbito de escuelas de danza, dada la persistencia de muchos prejuicios en torno a las personas en situación de discapacidad. No obstante, su marginalización, invisibilización o exclusión, según sea el caso, del ámbito académico, mantiene vigente la pregunta si la escuela es el lugar idóneo de estos enfoques y exploraciones, pues la vinculación de personas de todos los contextos y con todo tipo de experiencias es lo que hace que esta sea una práctica única, diversa y en construcción permanente.

### 2.3 Espacios de réplica: establecer puentes comunicantes

En este apartado, el propósito es realizar una breve descripción y ofrecer una clasificación aproximada de los espacios identificados que permita para próximos acercamientos tener una comprensión diferenciada de los niveles en los que este método ha sido multiplicador de experiencias y en los que ha tenido incidencia a

pesar de su carácter informal y no institucionalizado bajo ninguna escuela de enseñanza. Proponiendo para el análisis, tres escenarios en los cuales identifiqué hasta el momento ha tenido incidencia tanto las organizaciones analizadas como la misma propuesta de danza integrada y danza con personas en situación de discapacidad.

### **2.3.1 En relación con la política pública**

Con respecto a la esfera institucional en relación con la política pública, es importante destacar algunos logros identificados de esta modalidad teniendo presente que no existe del todo una filiación permanente a ninguna institución pública o educativa formal. Y qué en términos institucionales es reciente el planteamiento sobre la apertura de espacios culturales para las personas en situación de discapacidad, que ha tenido emergencia sobre todo a la par de lo que se ha denominado como el enfoque diferencial, que busca generar estrategias de política pública para la atención de población que se considera posee necesidades o características diferenciales, en últimas orientadas a la garantía del ejercicio efectivo de los derechos. En el caso específico, la discapacidad, es una de esas condiciones o características que demandan especial protección constitucional y atención diferencial.

Sin embargo, es importante tener presentes tanto las ventajas de estas políticas como sus limitaciones, porque en algunos casos, esta política mantiene una postura desde el multiculturalismo o la interculturalidad relacional que cómo ya señalé no cuestiona necesariamente ni busca superar las condiciones de inequidad de estas poblaciones, y concretamente, para el caso de garantizar el acceso y participación de las personas en situación de discapacidad a las prácticas culturales en la ciudad, se identifica la falta de una agenda programática amplia, que reconozca sus derechos para el goce y el ejercicio del arte y la cultura, pues como bien lo reconoce el Ministerio de Cultura en su programa de incorporación del Enfoque Diferencial y la Acción sin Daño, el goce de derechos culturales es un problema vigente que incluso en muchos casos pone en riesgo la diversidad de las poblaciones,

En los últimos años se han evidenciado avances en la normatividad que busca el respeto y reconocimiento de múltiples poblaciones; (...) En las entidades y organizaciones se encuentran políticas, programas, prácticas que tienen por

objetivo materializar lo que la constitución y las demás normas plantean para el mejoramiento de condiciones de vida de estos grupos poblacionales. No obstante, en algunos casos no se ha dimensionado la importancia que estos temas tienen frente al desarrollo de nuestro país pues siguen siendo temas de segundo orden. (Cultura, 2013)

O como lo expone también el Ministerio de Salud con respecto al enfoque diferencial y discapacidad en Colombia, en términos de lo que se contempla por ley,

La Política Pública Nacional de Discapacidad e Inclusión Social, a partir del reconocimiento de la diversidad existente al interior de la población con discapacidad, ofrece respuestas concretas en materia de transformación de lo público, acceso a la justicia, participación en la vida política y pública, y desarrollo de la capacidad. (Salud, 2015).

Así, es indispensable sumar a estas acciones que ofrecen respuestas en torno a distintas demandas, el tema de la garantía al acceso y participación en las prácticas artísticas y culturales.

Por otro lado, diferenciar los efectos en lo que respecta a la esfera institucional, permite analizar hasta qué punto ello ha tenido impacto o ha permitido la visibilización de la apuesta programática de las organizaciones analizadas, pues todos los procesos identificados y el desarrollo de experiencias en torno a estos, es importante que estén acompañados de espacios para la difusión y socialización permanente; en pro de consolidarlos y generar retroalimentación entre diversos actores, teniendo presente que aún, son pocos los espacios de intercambio sobre estos temas, y no sólo en el contexto nacional sino también en el internacional. Mediante el análisis de estos espacios institucionales o la incidencia en ellos es importante indagar hasta qué punto son posibles potenciadores para generar procesos de reflexión crítica permanente sobre el tema, visibilizar enfoques y proyectar procesos de construcción colectiva en el campo de la danza en su lugar como práctica social o si por el contrario son espacios de retroceso en pro de romper con los estereotipos analizados.

En Colombia, las compañías líderes de esta práctica de danza y su filosofía han promovido replicarla en distintas regiones, lo cual ha tenido efectos multiplicadores que tal vez, incluso en comparación, no han logrado otras modalidades de danza. Lo que ha hecho que en algunos lugares se apropien metodologías de esta forma de trabajo para generar su propio método, o se apropie el nombre de esta modalidad

para realizar otro tipo de apuestas desde el entrenamiento y la ejecución de coreografías que demuestren habilidad<sup>17</sup>. Así como también se han establecido encuentros con organizaciones y grupos que ya venían trabajando en procesos similares pero sin una denominación explícita como tal. Sin embargo, este tipo de procesos no ha podido ser permanente por la falta de recursos constantes en las organizaciones, lo que permite ver la necesidad de generar un mayor fomento del diálogo entre prácticas alternativas en torno a la danza y el movimiento desde la diversidad de propuestas en todo el país.

El Plan Nacional de Danza 2010- 2020, viabilizado desde la dirección de danza del Ministerio de Cultura de Colombia, tiene en una de sus líneas de acción, una dedicada específicamente a la promoción y equiparación de oportunidades culturales para la población en situación de discapacidad, que “Comprende proyectos encaminados a fomentar el reconocimiento, la inclusión social y la participación de la población en situación con discapacidad a través de proyectos artísticos y culturales” (Ministerio de Cultura, 2010), Así, como contempla en su programa de formación a formadores, dar continuidad en diversos procesos a cultores y gestores de la danza, entre los cuales se incluye los procesos de formación en danza integrada, lo cual a nivel nacional representa un avance significativo en pro de reconocimiento de esta práctica y de la necesidad de ofrecer espacios de participación.

A nivel distrital, la gerencia de danza del IDARTES entidad adscrita a la Secretaría de Cultura Recreación y Deporte de Bogotá, dentro de sus programas, realiza mesas de trabajo sectorial para diversos géneros específicos, llegando a constituir más o menos ocho de estas a lo largo del establecimiento de esta política,

La Mesa Sectorial es un espacio de participación ciudadana en el cual los actores activos, participativos y representativos de un sector de la Danza de la ciudad de Bogotá, se encuentran para dialogar y construir conjuntamente con la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de las Artes – IDARTES, los planes de ruta del sector; a corto, mediano y largo plazo. Es en este espacio de participación donde la deliberación, la concertación y la identificación de necesidades, originan alianzas sectoriales, actividades y proyectos específicos que benefician al sector. Se espera

---

<sup>17</sup> Existen actualmente muchas apuestas que se denominan danza integrada pero que su método es distinto al que se investigó en los espacios de práctica de las organizaciones analizadas. Un ejemplo de ello, es la compañía Azoé que señala realiza danza integrada, funciona en Cali y por lo general trabaja la ejecución de coreografías que proyecten destreza, limpieza en la ejecución y entrenamiento virtuoso.

que estos espacios de encuentro aporten al crecimiento, al desarrollo y a la innovación de la Danza en la Capital.” (IDARTES, 2015.)

Dentro de estas, se diseñó una mesa denominada, de bailarines en condición de discapacidad, hacia el año 2013, en la que participaron de manera intermitente las compañías analizadas. Sin embargo, en el año 2014 la mesa sectorial se tuvo que suspender en el segundo semestre por falta de asistentes. Aspecto en el cual quisiera ahondar porque en una revisión atenta de todas las actas que se han producido en estas mesas sectoriales, se evidencia que son los líderes de las organizaciones los que más acuden y que eran casi ausentes las mismas personas en alguna situación de discapacidad, y por otro lado, gran parte de estos encuentros se destinaban a discusiones en el plano operativo, por lo cual el objetivo de identificar necesidades, y sobre todo ser un espacio de participación ciudadana no se cumplía del todo hasta la fecha en la que se investigó, (finales de 2014).

Lo que me interesa analizar al respecto, es que como ya se ha venido planteando, estas situaciones obedecen a factores implícitos en este formato de encuentro sectorizado o separatista, como bien reza en el acta 001 del año 2014 y lo señala Marlene Bejarano, representante de la Fundación Cero Limitaciones, (la cual realiza artes escénicas con personas en situación de discapacidad), única asistente a la primera mesa del año de 2013, quien,

Considera que el formato de Mesa sectorial es un retroceso para el caso específico de Bailarines en Condición de discapacidad, pues para ellos no es tan factible asistir a reuniones. Así mismo el hecho de tener que aplicar a convocatorias y pelear recursos, es un paso atrás en relación con espacios definidos presupuestalmente para esta comunidad. Así mismo, considera difícil trabajar en un solo acuerdo porque existen diferentes enfoques para abordar el trabajo con personas en y con condición de discapacidad. (IDARTES, 2014).

Que lleva a cuestionarse de nuevo los efectos de los espacios separatistas con tintes de integración, y por ello, si realmente la sectorización de la mesa para los bailarines en situación de discapacidad, es la mejor vía de crear garantías para el acceso a la danza a esta población, preguntándose, por qué se hace necesaria una esta mesa, si las otras son de géneros de la danza y no sobre grupos poblacionales, ¿Por qué en vez de plantear este espacio, no se proyecta que los géneros de la danza abran sus puertas a todo tipo de personas y habilidades?, y acá estamos de nuevo frente a una problemática ya enunciada, que revela un poco la lógica sistemática de un enfoque multicultural que no cuestiona los privilegios desde los cuales se posicionan las

personas que acceden o no a los espacios y que no interpela realmente las lógicas de construcción de un campo como la danza.

Este factor es fundamental porque ejemplariza la dicotomía en la que se hayan muchas organizaciones que promueven la integración de las personas en situación de discapacidad en diversos ámbitos y en prácticas como la danza integrada que busca sumar más personas con diversas condiciones en vez de orientarse a un solo grupo de personas. Dado que en muchos casos la posibilidad de acceder a recursos o vías de patrocinio son estos espacios creados desde la misma institucionalidad estatal y que si bien tienen un propósito incluyente, corren el peligro de convertirse en espacios de una segregación soterrada, por querer darle una expresión unificadora a un grupo diverso de personas que muy seguramente tienen gustos diferenciados y trayectorias distintas frente a la danza y sus distintos géneros.

Sin embargo, como señalaba, estos espacios deben ser analizados de manera compleja porque también generan posibilidades de incidencia aunque limitada, en este caso, gracias a esta mesa se hizo posible la realización de los encuentros de: *Más capacidades en escena* que si bien no vincula a la comunidad de danza en general, si es un espacio de encuentro y reflexión o intercambio de las dos organizaciones y otras que se suman al enfoque que propone la danza integrada, y precisamente es este el escenario que posibilita que iniciativas particulares tengan realización, concretamente por acceso a recursos para su financiación, lo cual es muy importante pues como colaboradora del primer encuentro *Cuerpo Arte e Inclusión*, presencie la dificultad de realizar estos esfuerzos sin ningún apoyo económico, y por ello, *Inclusive Movimiento* líder de esta iniciativa, encuentra en

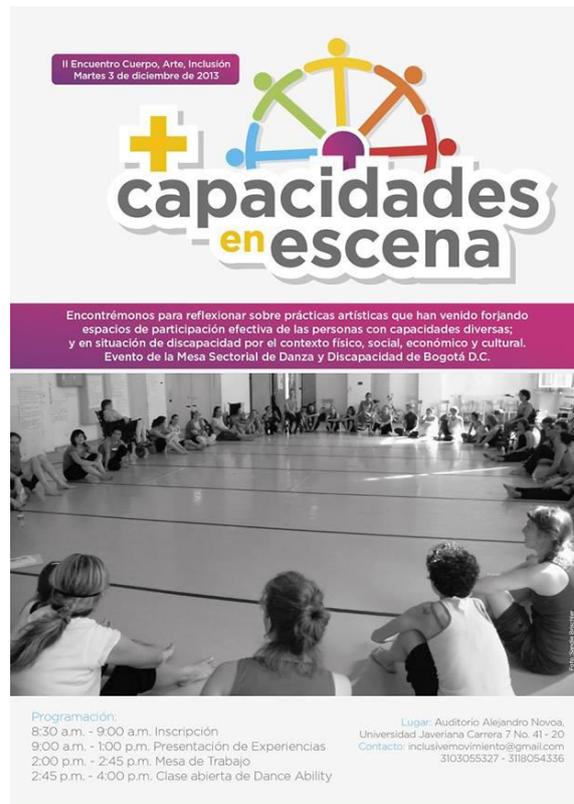


Ilustración 7. Flyer del segundo encuentro cuerpo arte e inclusión producto del trabajo de la mesa sectorial. 2014.

esta mesa la posibilidad de réplica de esta iniciativa, por lo cual en el año 2013 se delegó como líder por la mesa a esta corporación para realizar este evento ese año.

Así, esta dinámica de la mesa sectorial, desde mi análisis, funciona más como una plataforma de interlocución de las organizaciones promotoras de actividades de danza para personas en situación de discapacidad, visibilizar sus metodologías y con ello la promoción de su trabajo en red, más que un espacio para los mismos bailarines o personas que practican la danza en situación de discapacidad. Por ello a mi modo de ver, es fundamental analizar los factores de política pública que acompañan históricamente estos procesos, porque en estos casos estas acciones juegan un papel fundamental, ya que desde una perspectiva intercultural, la ejecución de política pública debe permitir y dar lugar al agenciamiento de las personas sobre sus corporalidades, interpelando las jerarquías construidas, que en algunos casos son más problemáticas cuando se habla de discapacidad,

En esa jerarquía las políticas públicas dan sentido al sujeto de derecho, el derecho define a ese sujeto y a su vez legitima las políticas dándoles su marco regulatorio. Dicha regulación organiza (y disciplina) también al sujeto de derecho y especifica subjetividades y corporalidades. Pero cuando aparece el término discapacidad, la jerarquía se trastoca, se perturba, no la cambia pero se vuelve incierta e inquietante opacando a su vez toda conceptualización. (Pérez, 2012)

Finalmente, el último espacio en relación con la incidencia o relación con espacios institucionales públicos, identificado, corresponde al salón de entrenamiento en danza integrada, el cual fue una de las alternativas al cierre de la mesa distrital de bailarines en situación de discapacidad en 2014, siendo un precedente importante para el desarrollo y fortalecimiento de la danza integrada en la ciudad de Bogotá por parte del distrito, que sin embargo no cuenta con una continuidad porque estas acciones dependen en gran medida de los gobiernos y gerentes de turno.

La gerencia de danza del IDARTES, realiza con frecuencia desde hace varios años los denominados salones de entrenamiento en diversas áreas de danza, estos son espacios que son perfeccionamiento o profundización en ciertas técnicas y entrenamiento con maestros idóneos en estas, que van desde el ballet, hasta la danza folclórica. Estos salones han sido una gran oportunidad para profundizar intensivamente en ciertos campos en los que los bailarines se especializan y son una excelente opción para estos, dado que son financiados por el distrito. El

compromiso que han buscado establecer es la asistencia permanente, dado que por lo general son muchas personas las que buscan acceder a estos espacios.

En esta vía, en el año 2014 se realizaron los primeros salones de entrenamiento en danza integrada en la ciudad de Bogotá, lo que evidencia en alguna medida el avance en el reconocimiento a esta modalidad en el campo de la danza, pues fue realizado con apoyo distrital desde la gerencia mencionada y si bien la lógica de estos salones es la que ya se expuso, en este caso esa dinámica se flexibilizó y ajustó en buena medida a las propuestas de esta modalidad, que sobre todo se hicieron para socializar el método y ofrecer a las personas en situación de discapacidad un acceso gratuito a una formación permanente en este método. Para ello, el IDARTES y las organizaciones que promueven la danza integrada en la ciudad, realizaron procesos de formación, sumándose a estas, la *Fundación Cero Limitaciones* que lideraba en esta ocasión el proceso de formación con niños con discapacidad visual aunque con un enfoque disciplinar desde la danza, es decir explorar en torno a una técnica concreta: la danza clásica.

Dichos procesos, se realizaron durante cinco meses consecutivos de julio a noviembre de 2014 y cada compañía tenía un enfoque diferente, mientras que Inclusive Movimiento vincula con regularidad a su proceso jóvenes y adultos con discapacidad cognitiva; ConCuerpos busca contar con un formador diferente para cada mes. Cabe destacar que ambas organizaciones a pesar de no haber existido estos salones de entrenamiento como se les llama institucionalmente, realizan formación continua en danza integrada en ámbitos por ellas gestionados.

En síntesis, lo que quisiera destacar específicamente de estos espacios en alianza con la institucionalidad pública, es que si bien ofrecen un escenario de viabilidad económica, difusión y demás aspectos que no son siempre posibles conseguir por la autogestión, es fundamental, tensionar los términos en los que se brindan estos apoyos y el impacto que logran, cuestionando si fortalecen los procesos y si estas relaciones permiten promover realmente el acceso en condiciones de equidad e igualdad, o atomizan las prácticas desarrolladas en pro de cubrir metas específicas de atención diferencial de poblaciones.

### **2.3.2 En diálogo con procesos pedagógicos**

En el campo de la danza en el país existen diversas tradiciones en torno a las formas por las cuales se transmite, orienta o aprende una técnica, un género o simplemente se dirige un grupo artístico. Una de las formas de transmisión o actualización y profundización de ese saber es la estrategia de formación a formadores, que principalmente se ha implementado para sectores donde la práctica ha sido más desde lo empírico que desde lo formal, entendiendo por formadores, todas las personas que a través de un saber acompañan o lideran el proceso de formación en la danza. Siendo esta una de las líneas más importantes contempladas en el Plan Nacional de Danza 2010- 2020, “Las acciones emprendidas desde la Dirección de Artes han tenido su mayor énfasis en el componente de formación, particularmente en procesos de formación a formadores, siendo esta una de las mayores necesidades del sector y continuamente demandada por las regiones, (...) con el objetivo de actualizar a los agentes del sector en temas prioritarios como pedagogía de la danza, creación, dramaturgia y puesta en escena” (Ministerio de Cultura , 2010).

En relación de esta estrategia en la modalidad de danza integrada, se han emprendido varias acciones a saber, que están más orientadas a socializar el método y ofrecer herramientas para el trabajo corporal y de movimiento, para las personas que están interesadas o trabajan con población en situación de discapacidad. Y que son importantes de visibilizar en su dimensión pedagógica como tal, pues como se ha venido exponiendo, el peso cultural de muchos preceptos hace indispensable no solo el encuentro corporal sino la generación de pedagogías y procesos de reeducación y nuevos aprendizajes para la sociedad en general que permita llevar a la vida cotidiana estas transformaciones o invitaciones a las que da lugar los principios de esta modalidad.

En primer lugar, en el año 2012, se gestó y desarrolló, la primera certificación docente en el método Danceability en el país, proceso que fue liderado por la organización Inclusive Movimiento, la cual trabaja en alianza con Danceability internacional por lo cual esta formación fue realizada por Alito Alessi el creador del método. En este proceso se recibieron personas de diversas nacionalidades y regiones del país en un encuentro para cualificarse o conocer este método, siendo

además el primer antecedente de certificar personas en situación de discapacidad como formadores en danza, lo cual es muy importante para la formación de multiplicadores y generar acciones afirmativas, legitimando la posibilidad de que personas que poseen cuerpos o condiciones no normativas, sean docentes o formadores orientadores y con ello ejerzan liderazgos dentro de la danza. Dando vía también, para que esta metodología se expanda en todo el territorio, pero sobre todo se amplíen los canales de participación y acceso.



*Ilustración 8. Flyer de publicidad de la primera certificación docente en Danceability realizada en Colombia.*

Por otro lado, en respuesta a la necesidad de generar más espacios de visibilización y de fomento de la reflexión crítica, surgió el encuentro *Cuerpo, Arte e Inclusión*, diseñado por la corporación Inclusive Movimiento. Durante su primera edición en 2012, en la que tuve la oportunidad de participar como colaboradora para su organización y producción.

Tomo este como un antecedente para los procesos de formación, pues fueron un primer espacio de socialización de preguntas, retos, logros y dificultades desde distintos modos de hacer y entender, desde el movimiento hasta la integración. En este se hicieron evidentes muchas de las premisas ya expuestas sobre la falta de espacios de encuentro. *Cuerpo, Arte e Inclusión* nos convocó en torno a la relación de las prácticas artísticas integradas y en general sobre las experiencias en las que se pone en relación, el cuerpo en movimiento, la representación de la discapacidad

y la inclusión social. Esto dio lugar a propiciar un diálogo en el que se presentaron algunas experiencias y apuestas estéticas en pro de procesos de inclusión. Se socializaron sus metodologías, experiencias de creación y dificultades, propiciando reflexiones en torno a las variadas formas de asumir y comprender la discapacidad en estos procesos, y con ello discutir en torno a sus impresiones y retos.

En la segunda jornada, organizamos mesas de discusión proponiendo una metodología de conversación rotativa, con preguntas movilizadoras en torno al trabajo de investigación – creación y su relación con los procesos de inclusión y transformación de imaginarios.



*Ilustración 9. Primer encuentro Cuerpo Arte e Inclusión. 2012*

Dentro de la socialización de estos breves encuentros, se señalaba la importancia de la creación artística en la vida cotidiana de las personas y cómo con respecto a las personas en situación de discapacidad la participación en los procesos creativos potencia su autonomía. Se conversó también, como el arte y la danza desde cierta perspectiva en concreto, permiten un lenguaje comunicativo desde la propia corporalidad y el encuentro con el otro, permitiendo la comprensión sobre “el lugar del otro”, que transforma nuestra visión de que son los demás los que tienen que acomodarse a las formas convencionales de relacionarnos.

Se destacó también, el hecho del poco conocimiento que se tiene de propuestas creativas en torno al arte y en concreto de la danza con personas en situación de discapacidad desde este enfoque integrado, donde todos pueden participar sin

aislarse, o someterse a formas coreográficas que les son impuestas, que resignifica las posibilidades de que todos pueden aportar a los procesos creativos, señalando la importancia de estar abiertos a las posibilidades en distintos ámbitos para poder indagar con responsabilidad y agrado en la creación.



*Ilustración 10. Taller de cierre. Encuentro Cuerpo Arte e Inclusión. 2012.*

Este encuentro fue para mí un generoso espacio que me permitió conocer otros actores, compartir experiencias diversas y plantear nuevas inquietudes sobre el tema. Gracias a este método, se identificó la importancia que varias de las organizaciones y personas participantes daban a la existencia espacios como estos, en donde se compartan no solo las experiencias sino también las dudas y angustias, entre otros tantos aspectos, frente a un tema que aún en nuestra sociedad es tan poco tratado. Y por ello la necesidad de generar espacios de diálogos desde una perspectiva intercultural y donde podamos proponer y construir conjuntamente planteando nuevas formas de relación alternativas entre las disciplinas artísticas y otros campos, como las ciencias médicas por ejemplo.

Otro de los procesos importantes de réplica, sobre todo en las regiones del país, se concretó en la cartilla: *“Incluyendo al cuerpo – cartilla para el trabajo con niños y niñas diversos a través de la danza contemporánea integrada.”* Un proceso piloto, que fue apoyado por la fundación, *Mi sangre* y se realizó en Villavicencio durante el año 2010, con víctimas de minas antipersonales y víctimas de conflicto en ésta

región, utilizando, la danza contemporánea integrada como herramienta de atención psicosocial.

Este trabajo surge principalmente del trabajo dos grupos según sus gestores, el primero con niños y el segundo con adultos como maestros y terapeutas los cuales trabajan con población en situación de discapacidad y/o población vulnerable que buscó ofrecer herramientas de trabajo para este último, resaltando la importancia y posibilidad que tiene la danza integrada de poder formar replicadores de experiencias sensibles y resignificadoras.

Esta cartilla está pensada sobre todo para ser una guía orientadora para docentes y diversos formadores de los procesos con niños, tiene una detallada descripción de los ejercicios que se pueden realizar, de sus propósitos, y expone unos principios básicos del método para que se de en condiciones de equidad y creación colectiva. En esta, se señalan como importantes, entre otros: que prime un ambiente de confianza en el que nadie se sienta juzgado, respetar las situaciones específicas de cada persona si no pueden o no quieren hacer algo, que se promueva la tríada entre atención, motivación y concentración, el cuidado sobre el lenguaje usado en las sesiones y con ello la transformación de términos como, copiar a interpretar, o caminar a desplazarse, por citar unos ejemplos.



*Ilustración 11. Imagen de la cartilla Incluyendo al cuerpo. 2011 ConCuerpos.*

Igualmente, este proceso y cartilla en el cual se materializó, permite analizar cómo esta modalidad proporciona elementos que contribuyen a enriquecer iniciativas en favor de la reconciliación

y de procesos de resiliencia, teniendo en cuenta que, desafortunadamente en Colombia, muchas personas que en la actualidad están en situación de discapacidad también son víctimas de desplazamiento, están en otras condiciones de vulnerabilidad o entraron en tal situación a causa del conflicto armado interno.

Por último, están como tal los procesos la formación a formadores, que ha realizado la corporación ConCuerpos, inicialmente empezaron en el año 2013 con un taller y ya en el año 2015 realizaron con el apoyo del Ministerio de Cultura e IDARTES un proceso un poco más largo a la que asistieron diversos profesionales desde los campos de la salud, la educación física y la danza, desarrollado en tres módulos: de exploración personal, contacto y relaciones y por último creación y composición. Al finalizar el proceso, se proponía que cada formador, orientara unas horas de práctica para un grupo mixto de población que ellos mismos elegían, con base en lo aprendido y en las reflexiones realizadas. Teniendo en cuenta que para esta organización, este proceso fue un gran logro dado que por su parte era la primera

vez que certificaban docentes o formadores en situación de discapacidad, considerando que este es un aporte más en el proceso de inclusión y reflexión que han buscado instalar, promoviendo la existencia de bailarines y estudiantes y ahora docentes en situación de discapacidad.

En general, si bien se han generado esfuerzos y las compañías pioneras, en cabeza de sus directoras, han indagado en diversas poblaciones y en procesos que les han permitido afianzar su pedagogía y métodos, se evidencia la necesidad de formación en este ámbito y fortalecimiento de la pedagogía en estos procesos de réplica del método.

Tuve la oportunidad de participar de una parte del proceso liderado por ConCuerpos en estos espacios, y este me interpeló en torno a dicha necesidad, pues los formadores interesados se enfrentan al reto enriquecedor y transformador de un método que no tiene un único modo de hacer, pero también de la necesaria relación de constante construcción/deconstrucción que se establece. En una de las sesiones, el formador a cargo de uno de los meses de entrenamiento, señalaba que esa práctica le obligaba a pensar la pedagogía y que constantemente lo interpelaba, pues por lo general trabaja danza con cuerpos entrenados y sin pocas limitaciones o deficiencias físicas. Teniendo en cuenta que, uno de los asuntos de mayor dificultad como coreógrafo convencional, es guiar una práctica en la que no se excluya a nadie, planteando formas de movimiento que puedan hacer todos, que surjan de la propuesta de todos los cuerpos convocados allí y que permita repensar las corporalidades con las que comúnmente se establece contacto. Y en el caso específico de la inclusión de personas con discapacidades cognitivas, el hecho de retar el “entendimiento” que habita en el sentido común, y en contextos específicos restringirse a estos marcos interpretativos impide y dificulta una genuina comunicación.

Es así, como estos son apenas algunos ejemplos de las posibilidades de réplica esta modalidad desde una perspectiva formativa y/o pedagógica transversal que va mucho más allá de lo disciplinar de la danza, que permite la multiplicación de experiencias, con distintas poblaciones en diversas condiciones, haciendo de esta práctica, una herramienta que contribuya a la construcción o recomposición del

tejido social, con fines pedagógicos de sensibilización, sin que se proponga a sí misma como una terapia o un tratamiento psicológico.

### **2.3.3 Espacios de práctica, lazos entre cultura y subjetividad**

Por último, en los intentos de clasificación que se plantean para el análisis, realizo un zoom sobre la multiplicación de experiencias, en los procesos de reconocimiento e interacción entre las personas que practican esta modalidad, permitiendo explorar los cambios en diferentes dinámicas y/o percepciones, pequeñas acciones, reflexiones, o lo que considero microtransformaciones, tanto en las subjetividades como en los imaginarios comunes, pues durante mi proceso de práctica de esta forma de danza, identifiqué que los cambios e interpelaciones no me sucedían solo en mi esfera personal sino en general incide en el colectivo de participantes de manera diferencial.

Expongo entonces, estos elementos que a través de la práctica establecen lazos entre las incidencias en el plano subjetivo y las transformaciones que se potencian a nivel cultural en la transformación de prácticas e imaginarios. En primer lugar, resaltando los factores que promueven a nivel personal el reconocimiento de sus habilidades propias en el terreno de la corporalidad, y en relación con las resignificaciones en torno al cuidado y al lenguaje, en segundo lugar, indicando unas pautas identificadas a lo largo de la investigación, que buscan garantizar que el encuentro se de en términos equitativos y promueva la construcción en común, y por último los elementos que potencian la comprensión de los elementos relacionales de este método y sus implicaciones.

En el terreno de lo subjetivo, uno de estos primeros factores de resaltar identificados, lo constituye los procesos de socialización y resignificación a los que da lugar la práctica, promoviendo la autonomía en distintos niveles, tanto en la propia corporalidad como en otras acciones más diversas. Visibilizando la importancia e incidencia de ello, en permitir efectivamente la toma de decisiones en la vida cotidiana, lo cual es fundamental frente a los contextos familiares y otros escenarios sociales en cuanto a la resignificación de la discapacidad.

En relación con varias experiencias reflejo de estos procesos, recuerdo que uno de los asistentes al salón de entrenamiento en el que participé en el año 2014, me contaba sobre su proceso, dado que si bien, acudió de manera un poco instrumental a los espacios, para evitar que su familia lo sacara de la ciudad a causa de su discapacidad, pues obteniendo la beca que le otorgaba el distrito debía permanecer en Bogotá, a lo largo del tiempo, esta práctica le empezó a significar otro tipo de situaciones significativas, como poder interactuar con otras personas, usar su tiempo libre, desplazarse en bus a los lugares de ensayo de forma independiente y “poder bailar”, como lo manifestó en ocasiones.

Así, se potencian también, lazos de cuidado, conciencia sobre la falta de garantías para muchos grupos poblacionales de disfrutar espacios culturales y solidaridad a raíz de la práctica colectiva. Ejemplo de ello, era la previsión sobre el acceso de las personas que participaban en los espacios y se transportaban en silla de ruedas o tenían movilidad limitada, pues esto implicaba que en ocasiones algunos asistentes ayudaran a llevar al espacio a otros, estar pendientes de su llegada o sus formas de transporte etc. Lo que en algunos casos permitía establecer lazos más profundos, y con ello la conciencia y reflexión de cómo muchos espacios de danza y de la ciudad, no son accesibles y por ello no permiten la participación de muchas personas que quisieran acudir a estos espacios.

Por otra parte, un reto importante de esta modalidad de danza, es que obliga a estar en una permanente investigación tanto a nivel pedagógico, como en dinámicas propias de exploración del movimiento, promoviendo diferentes formas para la exploración y fortalecimiento de los procesos de percepción y reconocimiento de la sensación, propiciando principalmente la relajación corporal y buscando eliminar la tensión muscular.

En este sentido, las transformaciones a nivel subjetivo frente a la percepción del movimiento propio son muy significativas y diversas, como por ejemplo, constatar que alguien que tal vez no pudo o no quiso moverse de una u otra manera al principio, tiempo después, es una persona que improvisa con tranquilidad o se mueve de manera arriesgada y propositiva. Y que muchos actos o términos que pueden tener un significado negativo en los contextos cotidianos, de marginación o



*Ilustración 12. Foto del taller permanente de ConCuerpos. Agosto 2014. Tomada de: <http://ConCuerpos.com/sitio/fotos-de-clases/>.*

vulnerabilidad que viven muchos de los participantes, pueden ser vistos de maneras distintas y constructivas.

Así, por ejemplo, el acto de desplazarse o arrastrarse por el piso se resignifica, propiciando una lectura de estos, donde es posible ser dignificado y hacerse como parte de un acto creativo, de libertad y/o de exploración. O percibir que, si bien no hay comunicación verbal entre una persona sorda y una oyente, mediante el movimiento puede generarse un diálogo equitativo y horizontal, o abordar las limitaciones o deficiencias, como fuentes de movimientos distintos a los que muchos consideran convencionales y con ello generar nuevos aprendizajes; son entre otros, algunos de los aspectos que se resignifican.

De igual manera, aparte del contacto corporal que se establece entre todos y por medio del cual se generan aprendizajes y descubrimiento, también se acude a lo que se puede ver como romper ciertas “reglas” del movimiento normativo, como abandonar la silla de ruedas para desplazarse por el piso o para bailar con un compañero, o permitir que el grupo entero improvise con un bastón o las muletas de alguien, o que personas con realidades cognitivas diversas establezcan el liderazgo del movimiento, etc. Siendo estas acciones de reconocimiento y descubrimiento y en varios casos de libertad y autonomía compartidas.

Y es que como bien lo señala Silvia Citro,

en diferentes tradiciones culturales los cuerpos en movimiento de las danzas y de diferentes técnicas corporales no han sido, solamente, un entrenamiento asociado al placer estético o un mero instrumento para fines rituales específicos, sino también un modo de ver y actuar en el mundo que tiene importantes consecuencias en la vida social, las relaciones intersubjetivas y las experiencias no sólo de aquellos que, alguna vez, “danzamos”, sino también de todos aquellos que, inevitablemente mientras vivamos, nos vemos llevados a “movernos” por el espacio-tiempo de la existencia humana. (Citro Silvia, 2012, pág. 13)

Así, el hecho de que no sea una técnica formal, aunque se nutra de algunos principios básicos de danza contacto, lo hace tan retador como constructivo en la medida que nos lleva a tener presente que todo el tiempo estamos aprendiendo, preguntando e investigando dado que los grupos integrados serán siempre distintos, y que como se ha presentado, tanto las habilidades como las discapacidades son diferenciales, y también lo son las experiencias de vida y las redes de apoyo que hacen que la discapacidad se viva de muchas formas distintas y con ello sus aprendizajes y saberes frente al movimiento. Sin embargo, a pesar de que la practica parte de unas orientaciones centrales y pautas a desarrollar, no se pueden señalar fácilmente “fórmulas” que se usen en las clases, ni afirmar que es un método con claves únicas para ejecutar o que funcione de la misma forma con todas las personas.

Por lo cual, desde el análisis realizado, se identifica que una de las potencialidades se encuentra, en que no se trata de adiestrar a un solo grupo de personas, sino precisamente, como se ha planteado en este apartado, promover la multiplicación y resignificación de las experiencias, difundiendo y enriqueciendo la práctica con los aportes y presencia de diversos participantes de distintos contextos, y en este proceso se incide de tal manera que permite que muchos incluso encuentren y apuesten mediante este método por la posibilidad de aventurarse a la puesta en escena. Precisamente, en entrevista (2013) con Cesar



*Ilustración 13. Margarita Gómez Jaimes. Clase permanente, octubre 2014. Tomada de: <https://www.flickr.com/photos/margaritasdelmotel/15765774960/in/set-72157649224795469>. Fecha de actualización: 15 febrero de 2015.*

Martínez, uno de los líderes del Club de Danceability, en Montevideo (Uruguay), él me relató cómo, años atrás, había acudido, muy prevenido en incluso con un poco de indisposición a la primera invitación de practicar Danceability, en gran medida por su escepticismo a propuestas que le dan un manejo inescrupuloso al tema, en nombre de las personas en situación de discapacidad o el enfoque lastimero que persiste en muchas organizaciones. “Todas las cosas que tienen que ver con la discapacidad me generan mucha desconfianza, no me gustan esas cosas de: ¡ayyy pobrecito! Toda esa explotación que hay hacia la discapacidad que muchas veces esta encubierta y disfrazada.” (Entrevista César Martínez, 2013). No obstante, Danceability capturo su atención y hoy en día no sólo es uno de los involucrados en su práctica permanente, sino que es líder del club y ha participado activamente en puestas en escena de algunos números que este club ha diseñado colectivamente.

Por otro lado, esta práctica se afianza en las personas, a lo largo de un proceso de apertura sensible, y por lo general para incorporar sus principios y sobre todo para reconocer claramente los “logros” o transformaciones y exploraciones profundas en el movimiento, considero se debe hablar de un mediano o largo plazo. Identificando factores a nivel individual también, que permiten participar del espacio de forma enriquecedora, tales como, posibilitar la disposición, honestidad en términos de expresar o hacer sentir lo que nos molesta, o de cuando queremos o no participar de ciertos ejercicios como mostrar a los demás lo realizado por citar una situación, y responsabilidad, tanto como facilitador, como participante en los encuentros.

Estos aspectos mencionados parecieran obvios, pero he identificado que es una cuestión central en el desarrollo de la práctica, pues hemos interiorizado y naturalizado discursos y prácticas que nos lleva a actuar sobre muchos supuestos sobre la corporalidad de los demás, por lo que es muy importante “volver a indagar sobre la raíz del movimiento”, lo cual aplica tanto para bailarines como para personas que no danzan comúnmente, esto es, propiciar movimientos que vinculen a todos y reinventarse una y otra vez su propia danza. En danza contacto, y también en esta práctica se insiste en la apertura hacia ejercer “el cuidado con el otro”, que va orientado a que dado que en el contacto se establecen varias acciones en las que el otro pone su cuerpo en tus manos, y deposita su confianza, esto debe ser un principio no solo para evitar lesiones, que la otra personas se caiga, o que ciertas

figuras no funcionen como se proyectó, sino porque también mediante la confianza que se va estableciendo con el otro se incrementan las posibilidades de fluidez y tranquilidad con el movimiento libre.



*Ilustración 14. Foto de taller permanente de ConCuerpos. 2014. Tomada de: <http://ConCuerpos.com/sitio/fotos-de-clases/>.*

Para ello, además de los ejercicios concretos que se desarrollan en los talleres y que varían según el facilitador de las sesiones, hay unas pautas que apuntan a la forma de interiorizar y hacer conciencia de la relación y el contacto con los otros, como son:

- socializar desde el inicio qué aspectos relevantes deben conocer los demás de nuestro cuerpo y nuestras condiciones para llevar a cabo la improvisación.
- no imponer o no decirle al otro durante las improvisaciones qué hacer como moverse
- no proponer ejercicios que no puedan ejecutar todos con facilidad o que no tengan adaptación.
- reconocer quiénes integran la práctica y con base en ello enfocar el encuentro, como por ejemplo, tener presente si es un grupo integrado donde

priman personas con limitaciones auditivas, visuales o cognitivas, para considerar la comunicación con todos.

Tener presente todos estos aspectos, permite ir comprendiendo y transformando los procesos de naturalización y evidenciar que en gran medida son producto de la prevención y miedos infundados, que a su vez se derivan de la falta de cercanía que nos imponen los ritmos y estilos de vida convencionales, donde en vez de encontrarnos nos distanciamos de los que consideramos diferentes. Romper esas barreras es una de las posibilidades que permite este método e indagar en lo que sucede en ese trayecto nos permite incorporar esas transformaciones. Pues convencionalmente, por más que compartamos o no espacios en común con personas en situación de discapacidad, el hecho de entrar en contacto corporal promueve la posibilidad de explorar nuestras propias limitaciones y los recursos de movimiento o espacialidad mutua, nos sitúa en una apertura hacia la perspectiva del reconocimiento desde la sensación y la percepción como lo mencionaba antes y se va haciendo evidente en la práctica, como lo emciona esta joven participante:

El compartir con otras personas hace que nuestro pensamiento acerca del mundo cambie y al mismo tiempo puede que cambiemos nosotros mismos. Esta experiencia hace que miremos los casos de discapacidad o limitación desde una perspectiva completamente diferente, ya que desde afuera, sin compartir con ellos no sabemos como son, que les gusta hacer, que podrían llegar a hacer, si no que opinamos sin conocer del tema y nos cohibimos del conocimiento y la capacidad de ver el mundo de otra manera compartiendo el tiempo con estas personas. (Estudiante de tecnología en gestión ambiental de la electiva danza integrada, 2012).

Entonces, la cuestión no es estar solamente en una clase o en un proceso creativo de danza compartiendo con una persona con discapacidad, pues como lo plantea la perspectiva intercultural, es entrar en relación interpelándose mutuamente, y en relación con la filosofía de la danza integrada, encontrarnos desde nuestras habilidades y lugares para crear un producto nuevo. Se trata de comunicarse mediante el movimiento con personas con corporalidades distintas, posibilidades de movimiento e incluso realidades cognitivas diferentes, quienes han sido vistos socialmente desde el extrañamiento, potenciar el reconocimiento de los privilegios y las marginaciones y promover la creación colectiva.

Asistimos entonces, a un escenario en el que es posible mediante el proceso replantear muchas de las visiones imperantes, un espacio en el que convergen y se

negocian, diversos conceptos y las tensiones que generan, producto de nuestra formación cultural, para lo cual es reveladora, la perspectiva que ofrece Silvia Citro sobre este panorama:

Creemos que en este contexto social en el que cada vez más los cuerpos se encuentran tensionados entre la normalización y la personalización, la reproducción y la agencia, el disciplinamiento y el empoderamiento, ha promovido la emergencia de modelos de carácter dialéctico preocupados tanto por las sutiles formas de ejercicio de poder como por las posibilidades de agencia que los sujetos viven en sus prácticas cotidianas y, específicamente en sus corporalidades. (Citro, 2010, pág. 54)

Una vía para abrir precisamente estas posibilidades, la constituye la comprensión de la existencia de biorritmos, que son distintos por las condiciones que posee cada persona (entendiendo por estos los ciclos biológicos rítmicos de una persona que influyen en la capacidad mental física y emocional), que apunta en últimas al ritmo propio de cada cual para llevar la vida y con ello asumir su movimiento. Entender esto, además del hecho de que las limitaciones influyen en los biorritmos, abre el espectro sensible, perceptivo y de movimiento. Nos permite comprender las infinitas y diversas posibilidades de movimiento, desplazamiento, improvisación y relación no explorados antes, incluso en personas que hemos practicado otras formas de danza, favoreciendo el hecho de que el movimiento ya no tiene origen ni fin solamente en el propio cuerpo y que es interpretado por los ritmos de cada persona.

Otra vía que potencia lo que he venido exponiendo, es el énfasis que se desarrolla en la habilidad diferente y no en la limitación, porque ello materializa, la posibilidad de poner en tensión los imaginarios asociados a la discapacidad, desarrollando el hecho que todos tenemos habilidades diversas y distintas para el movimiento, que todas las formas corporales y sus movimientos son válidos y que en esa medida todos, podemos danzar. Asumiendo también, la estética corporal de una manera crítica, generando esos procesos de transformación en la percepción del “otro”, pues he podido identificar como ese extrañamiento, de un, “ellos” y un “nosotros” también se transforma porque todos en esta práctica, hacemos parte de un nuevo colectivo y como dice Alito Alessi, de una comunidad de danza. Como lo señalan algunos asistentes a la práctica,

En el poco tiempo que llevo asistiendo a esta clase de danza integrada, me he dado cuenta de la capacidad de aceptación que debemos tener de nuestro propio cuerpo,

de la condición en la que nos encontremos, ya sea discapacitada o no, pues con ello aprendemos también a aceptar y comprender el cuerpo del otro, y a generar una convivencia donde los mundos o percepciones de este, puedan relacionarse adecuadamente. (Compilación documentos de clase. Curso electivo en danza integrada, 2011 - 2012).

Es entonces cómo, a lo largo del desarrollo de las clases, frases como: “yo no sé bailar”, “yo no puedo bailar” o, “esto no está hecho para mí” pierden su validez. Muchos participantes señalan que, al principio de las sesiones, fue duro tener que establecer contacto, que no sabían cómo moverse, que eso era para bailarines... pero también destacan que con el tiempo se fueron “soltando”, es decir, tomando confianza: pasaron de no saber qué hacer, o sentir pena a sentirse bailando, como lo destacan a lo largo del proceso los asistentes, “Lo que me dificulta llevar la atención al cuerpo es la vergüenza y el temor que al realizar actividades que nunca antes he realizado. De igual forma pienso que esto que hoy no me permite llevar la atención al cuerpo pasará a un segundo plano al paso del tiempo y las clases que desarrollamos en el semestre”. (Estudiante terapia ocupacional, 2011).

Así, tanto bailarines como personas sin experiencia en danza se pueden aventurar a experimentar el movimiento. Personalmente, como intérprete de danza que también he sido, en muchos ejercicios que se realizan en los talleres, podía sentirme sin la presión de la técnica o de estar pensando cómo debería ser x o y movimiento, más que comprender cómo se sentía. Igualmente, a lo largo de mis observaciones y también durante el tiempo de práctica veía que las tensiones individuales se iban

*Ilustración 15. Foto de taller permanente de ConCuerpos. 2015. Tomada de: <http://ConCuerpos.com/sitio/fotos-de-clases/>.*

relajando y muchas prevenciones se iban transformando en los que participábamos. Sin embargo, esto es resultado en gran parte a cómo se dirige la práctica, pues constantemente al contrario de la práctica de muchas otras modalidades en danza, durante las sesiones se repite constantemente que nada está mal, que ningún movimiento debe ser juzgado como bueno o malo, que lo importante es atender y abrir los sentidos. Lo cual puede sonar muy simple pero tiene efectos transformadores en todos, pues estamos educados convencionalmente en un sistema en el que constantemente se nos sanciona que está mal esto o aquello: “no te sientes así”, “no te muevas así” “quédate quieto” etc. Lo cual tiene un efecto directo en cómo se asume y explora la corporalidad en el diario vivir, como lo señala otra estudiante:



manos, mi cara y mis piernas. (Electiva danza integrada, 2012)

Llevar la atención a mi cuerpo se me dificulta, pues no estoy acostumbrada a ello. Siempre doy por hecho que allí está y que nunca me preocupo por saber cómo se encuentra ni si necesita algo. Sin duda la clase me está ayudando mucho a mejorar eso, pues así puedo conocerme mejor, saber qué es lo que me gusta y entender que hay más partes de mi cuerpo diferentes a mis

Poderse concentrar en fenómenos como, sentir el calor corporal del compañero cuando pone sus manos en alguna parte de tu cuerpo y como esa sensación de calor invade la parte que toca y esta reacciona al tacto desde la sensación, son aspectos que permiten casi que redescubrir el movimiento propio y querer indagar constantemente en esta forma de comprensión. A la par, en varias ocasiones de improvisaciones con diversas personas identificaba (y algunos lo manifestaban abiertamente) la dificultad de moverse o mover otras partes del cuerpo diferentes a las manos o las piernas como lo señala la estudiante participante, así es muy interesante evidenciar el proceso en el cual todos vamos redescubriendo de nuevo nuestro cuerpo y resignificando el movimiento, ver cómo con el tiempo casi que muchos asistentes “descubren” la espalda, la cadera, las articulaciones, etc., su sensibilidad nerviosa y sus posibilidades de movimiento, permite un aprendizaje en común pues no se trata solo de tus “logros” sino lo que vas comprendiendo junto a ese que llamabas “otro”.

Igualmente, realizar diversos ejercicios con personas con diversas habilidades, y corporalidades distintas, abre aún más el espectro de reconocimiento, pues se tiene la posibilidad de indagar en los rangos de movimiento, el manejo del peso, las habilidades, por ejemplo, personas que carecen de una extremidad superior o inferior en ocasiones desarrollan una gran habilidad o un movimiento particular de tonos y matices distintos a los que conocemos convencionalmente y desconocida para muchos, que, no sólo se puede reconocer y entrar en el proceso de comprender, sino que se valora en tanto enriquece el encuentro de movimiento y se nutre de la diferencia, porque no busca la compensación de algo que falta o el mejoramiento de lo que está mal.

El ejercicio de tocar una parte del cuerpo, y que nuestro compañero haga un movimiento en respuesta, me ayudo sin duda alguna a darme cuenta que no hay

distinción de edades, o condición social. Todos nos divertimos y cada uno reaccionaba de forma diferente, por esto no importaba si estuvieras en silla de ruedas o tuvieras que soportarte en un caminador, igual lo hacías y no se veía tu discapacidad. (Participante electiva danza integrada, 2012)

Lo que nos lleva también a reflexionar sobre los usos que se le dan a muchas herramientas desarrolladas en la danza; y a la importancia de generar nuevas preguntas o enfoques descentrados de la tradición hegemónica en este campo y cómo modalidades como la danza integrada, son prácticas que, desde mi perspectiva, pueden ser usadas en un proceso de resignificación del movimiento, de imaginarios naturalizados y de exploración de nuevas prácticas corporales. Aún más, constituye una opción enriquecedora, en el contexto de una enseñanza convencional, donde se nos ha vetado el acceso a una educación sobre las prácticas corporales y su relación con las artes en general, en el que en gran medida se niega el papel de estas como fuentes de construcción de conocimiento.

De esta manera, los logros o transformaciones a las que da lugar esta práctica, son muchas; sin embargo, también considero que son relativos según la disposición y apertura que se tenga en los procesos. No se puede olvidar que la recepción de estos procesos, e incluso de sus puestas en escena, está directamente asociada a cómo hemos sido educados para ver y juzgar el deber ser de la danza, tanto en el proceso de creación como en el de recepción: qué hacer, ver o recibir y qué no, y por ello mismo que tanto debemos deconstruir. Promoviendo experiencias muy significativas y elementos que indican apropiaciones colectivas, que con el tiempo permiten mejorar la comunicación y el conocimiento mutuo favoreciendo la fluidez del encuentro y el movimiento, generando procesos de reflexión crítica y de interpelación constante en todos los participantes. En algunos casos, estas experiencias nos interrogan y en otros nos reconcilian a través del encuentro con todas las personas sin distinción.

Así, la apuesta a través de esta investigación es por una danza frente a la cual es fundamental rescatar su lugar como práctica social o mejor, generar formas de movimiento que nos movilicen y vinculen a todos de manera equitativa. En el caso concreto de la danza integrada, esta perspectiva nos permite repensar las categorías de representación sobre la discapacidad, pero también propiciar una danza que motive reflexiones críticas en torno a temas que han sido tradicionalmente

excluidos y nos permita tejer lazos con otro tipo de desarrollos entendiendo ampliamente la puesta en escena y los procesos que conlleva.

Durante mucho tiempo me acompañó la pregunta sobre por qué, en muchas de las modalidades de danza a las que me acercaba o conocía, parecía que la creación coreográfica se dirigía en gran medida a satisfacer los deseos solamente de un director/a, o a cumplir con las expectativas sobre un arte del que se espera espectacularidad y el consecuente afán por el dominio de la técnica entre varios aspectos, que casi condenan al silencio otro tipo de preguntas. Con estas reflexiones que fueron evolucionando gracias a la experiencia y a la investigación, las inquietudes en torno al papel social de la danza, cobraron mayor relevancia. Así, considero que reclamar el lugar de la danza como práctica social y su incidencia en los circuitos culturales y en relación con distintos campos y comunidades, es tan válido como la exploración en torno a la técnica, la coreografía y la puesta en escena. Y es que lo fundamental desde mi perspectiva, es tener presente que la danza puede ser vista desde múltiples aristas y puede ser abordada desde un amplio espectro de enfoques como cualquier otra práctica, pues en definitiva, también es una forma de expresar, interpretar y leer el mundo.

Señalando que, es importante aclarar que todo encuentro diverso no es necesariamente el tipo de danza integrada que se ha venido planteando a lo largo de esta investigación. Desde la experiencia personal, considero que se trata de una práctica genuina de danza integrada cuando se asume desde una perspectiva intercultural, es decir que se da una construcción entre lo que ha entendido como dos culturas, la cultura de la normalidad y la cultura de la discapacidad, destruyendo los estereotipos e interpelando las formas entre las cuales se han construido históricamente y estas diferencias produciendo dos culturas distintas que separan a las personas creando abismos ficticiales. Como lo expone Walsh,

Como concepto y práctica, la interculturalidad significa “entre culturas”, pero no simplemente un contacto entre culturas, sino un intercambio que se establece en términos equitativos, en condiciones de igualdad. Además de ser una meta por alcanzar, la interculturalidad debería ser entendida como un proceso permanente de relación, comunicación y aprendizaje entre personas, grupos, conocimientos, valores y tradiciones distintas, orientada a generar, construir y propiciar un respeto mutuo, y a un desarrollo pleno de las capacidades de los individuos, por encima de sus diferencias culturales y sociales. En sí, la interculturalidad intenta romper con la historia hegemónica de una cultura

dominante y otras subordinadas y, de esa manera, reforzar las identidades tradicionalmente excluidas para construir, en la vida cotidiana, una convivencia de respeto y de legitimidad entre todos los grupos de la sociedad (Walsh, 1998 Citado en: Walsh, 2005, pág 4).

Adicionalmente, a raíz de la investigación considero que la danza integrada tiene una gran potencialidad para transformar imaginarios y subjetividades, en la medida que se den de manera genuina los principios que fui reconociendo a lo largo de la práctica de esta, que permiten que, la construcción de movimiento se da en forma común entre todos, tener presente que el propósito último no es la perfección de una técnica y con ello la adquisición de un cuerpo estereotipado, que no haya una jerarquía entre quien enseña el método y quien lo ejecuta y cuando la experiencia se enriquece en la medida en que se puede aplicar a nuevas y diversas poblaciones.

Por lo cual muchas personas que históricamente han sido segregadas y que no han tenido un lugar en las prácticas artísticas, hallan mediante esta danza un espacio de encuentro y sobre todo de expresión. Lo que implica desde mi perspectiva que en enfoques como estos la danza puede constituirse en una práctica que hace posible el camino para garantizar los derechos culturales, permitiendo el acceso y participación a estos espacios por elección propia en condiciones de igualdad y dignidad, interpelando además discursos hegemónicos que han establecido cánones sobre “lo normal” para las personas.

### 3. TERCERA ESCENA: LA CONSTRUCCIÓN DE CONOCIMIENTO INCORPORADO.

“(…) intentamos comprender cómo y por qué bailamos, a pesar de que, para hacerlo, aun sigamos utilizando palabras que tal vez nunca nos resulten suficientes para narrar la efímera y habitualmente gozosa experiencia de los cuerpos en movimiento” (Citro Silvia, 2012, pág. 63)

*Luego de un taller de práctica de danza integrada, tuve la oportunidad de ver el estreno del “Chaturanga Hamlet”, no conocía exhaustivamente su proceso, supe la generalidad y que “la íbamos a ver antes que los padres” en ese sentido era algo así con un preestreno con un pequeño público.*

*Chaturanga Hamlet es el nombre de una puesta en escena realizada como una experiencia de danza-performance construida de manera colectiva entre los*

*participantes del programa de arte y talentos especiales de la Academia Guerrero, jóvenes y adultos, en situación de discapacidad cognitiva, denominados siempre por Brenda, la profesora de la clase de cuerpo, como estudiantes con diferentes universos cognitivos. Esta creación, no es denominada como tal danza integrada, pero decidí relatarla dado que identifiqué en ella y en el relato de su proceso, tanto los principios de esta modalidad como los aspectos que desencadena su práctica.*

*Antes de ver la puesta en escena, nos mostraron un video que relatava brevemente qué era esta obra y cómo sus estudiantes habían participado en todo el proceso de su creación señalando que incluso cada uno había diseñado su vestuario con la asesoría de la docente.*

*Es de las pocas veces que durante este proceso de investigación he estado como público; hasta el momento estaba conociendo las propuestas y métodos de la danza integrada, por lo tanto cada encuentro me parecía revelador y me permitía seguir hallando a su paso múltiples experiencias de muchos matices. Sin embargo, esta puesta en escena fue algo más que reveladora: me cuestionó. La sentí caótica, colorida, diferente, pero sobre todo daba sensación de libertad.*

*Solo meses después entendí y decanté en alguna medida, lo retador y transformador de esta propuesta escénica. Así como muchas semanas después pude apenas escribir algo sobre aquellos encuentros.*

*Trabajar con personas en situación de discapacidad cognitiva es uno de los mayores tabúes que se presentan en nuestra sociedad; ésta es una población a la que por lo general se le considera merecedora de asistencia, de compasión, pero sobre todo a la que se ve con mucho miedo...*

*No siempre se piensa que son merecedores también de derechos como sujetos y mucho menos se dice sobre sus derechos a la libre expresión. Considero que precisamente en eso explora esta puesta en escena. En la clase de cuerpo del programa de arte y talentos especiales, Brenda, la profe en ese momento, hacia “lo incorrecto” desde la mirada convencional de la medicina y de muchos: promover un espacio integrado, mezclar diversas discapacidades cognitivas en un solo espacio y aunque esto ya lo hace la academia de artes en su programa de formación, ella, iba más allá, hacia algo más peligroso: todos estos jóvenes y adultos compartían un espacio de movimiento y exploración corporal.*

*En el encuentro de Cuerpo Arte Inclusión ya mencionado, en una de las mesas de discusión un joven profesional en terapia ocupacional nos contaba sobre su experiencia trabajando en una clínica de internos la mayoría por discapacidades o “trastornos” cognitivos, él nos contaba como tuvo la curiosidad de realizar encuentros ocasionales con los pacientes y explorar un poco hacia lo “artístico” con ellos desde el cuerpo y el movimiento, y cómo había sido muy favorable para todos y sobre todo agradable este tipo de propuesta, lo cual no había sido bien visto por la clínica sobre todo por el mismo peligro en el que incurría y cometía Brenda: integrar personas con distintas discapacidades cognitivas. Él nos contaba entonces de los peligros que vaticinan muchos médicos si esquizofrenia, autismo, retardo y otras realidades, se tropiezan...*

*Brenda también en este encuentro, narró los pormenores de esta creación y puesta en escena y cómo fue su proceso, señalaba que en ocasiones los más asustados eran los padres de familia por todas las instrucciones de sus médicos frente al hecho de que compartieran un espacio de creación estos jóvenes y adultos con diferentes “discapacidades y trastornos”. Pero en palabras de ella: “este danza-performance, es un estímulo para jugar o soñar un relato simbólico colectivo, hace una “reflexión colectiva sobre la necesidad de proponer a los jóvenes con otros talentos y capacidades cognitivas, alternativas en el cual todos los participantes ponen a funcionar sus múltiples inteligencias resolviendo por sí mismos las dificultades que el performance presenta a cada uno de ellos, por ejemplo: cómo hacer para recordar sus partituras de movimiento y acciones fuera del salón de clase, la espacialidad de los movimientos, el conteo de la música, el dominio de la respiración para terminar la acción con energía, hacer cambios de ritmos o descubrir su propio movimiento, entre otros.*

*Esta exploración denominada como un laboratorio escénico, buscaba indagar entre otros aspectos, ¿cuál es el sentido que los estudiantes del programa de artes y talentos especiales le dan a sus prácticas corporales?, y ¿qué efectos genera su exploración artística, en la representación que tienen sobre sí mismos y la manera como son percibidos?*

*Así, estos eventos fueron el camino de entrada a muchas sesiones de práctica de un continuo aprendizaje, en los que también me interpele en mi propio desconocimiento y prevenciones, comprendiendo la trascendencia de lo que propone este método hablando de capacidades o habilidades diversas, que no se trata de darle nombres bonitos a lo mismo o a las mismas formas de hacer, como sucede en muchos ámbitos, sino de plantear y desarrollar un enfoque que reconoce, valora y crea desde la diferencia.*

En gran medida la dificultad descrita para poder sistematizar esta experiencia después de vivida, tiene que ver con el hecho de que a lo largo del proceso de investigación solo en pocas ocasiones pude registrar de manera inmediata lo que sucedía en la práctica, esto por varias razones. En primer lugar, en los espacios de práctica nunca quise estar con agendas o cámaras encima de las personas porque intuía que dada la dificultad del proceso de hacer una apertura de contacto corporal hacia los otros, más aun, cuando se posee una condición que ha sido marginada en algunos casos, estas acciones podrían implicar un repliegue en las personas. Además, en ocasiones vi que era mejor que algunos participantes escribieran dentro del espacio de práctica sus reflexiones y sin sentirse examinados bajo la mirada de otro. También porque la apuesta epistemológica que describo en este capítulo, se fue consolidando a lo largo de la investigación, de que fuera el cuerpo y los demás sentidos los que pudieran no solo registrar los procesos sino los cambios, algo así como una etnografía sensorial en primer lugar, antes que escritural, que ha

permitido recordar o darle relevancia a detalles que de otra forma no hubiesen emergido, como el frío que sentí cuando me tocaron en algún ejercicio, o la tensión de mi cuerpo, o los estados de relajación frente a una improvisación entre otros.

En segundo lugar, la dificultad de hacer registro escrito inmediato a la prácticas estuvo relacionada con la complejidad del proceso de traducción, dado que, en muchos casos en el hecho de llevar a la escritura, sucesos o percepciones corporales era inevitable sentir que se aplanaban las experiencias y lo cual es la entrada para la apuesta que se presenta en esta última escena, en torno a reconocer los retos y dificultades de una apuesta- otra, epistemológica frente a modelos hegemónicos. En este caso la apuesta por la legitimación de la producción de conocimiento incorporado.

En ese sentido abordo en este apartado, algunos de esos obstáculos históricos que a mi modo de ver son aspectos que han sido usados de manera hegemónica para reproducir lógicas de poder y subalternización de los sujetos y sus prácticas, en este caso prácticas corporales. Llamo la atención entonces, específicamente, sobre el papel cómo se ha construido un modelo de corporalidad que bajo una lógica colonial ha definido los estereotipos de cuerpo, y más aun, como la danza ha participado de este proceso. Preguntándome entonces, cuáles son los cuerpos que se han validado como aptos para la danza, a sabiendas de que históricamente los cuerpos con discapacidad no han sido precisamente los convocados a la escena, analizando el papel que ha jugado también la visión, como sentido dominante en muchos aspectos, para la reproducción de estos modelos. Realizando una aproximación al análisis de las experiencias subjetivas que interpelan las estéticas predominantes, y a la forma como el relato tradicional de la danza ha omitido sistemáticamente estas otras estéticas y la presencia de los cuerpos en la actividad dancística. En ese sentido, son estos algunos de los retos a los que se enfrenta una episteme alterna a un modelo tradicional de conocimiento, que valide los procesos de pensamiento que surgen del cuerpo y reconozca estos como una forma incorporada de conocimiento.

### 3.1 Corporalidad colonial: ¿Cuerpos aptos para la danza?

La ciencia moderna y el paradigma de la modernidad, tienen un anclaje previo en el modelo de racionalidad que se instaura a lo largo del siglo XVI y que a partir del siglo XIX determinó también las humanidades y las ciencias sociales en creación y desarrollo. Dicho modelo, basado en la racionalidad científica, en términos generales, es una forma de comprender el mundo de manera universal que niega la validez de otras formas de conocer que no se rijan por sus principios. En esta visión de mundo, se invalida el conocimiento basado en la experiencia, por considerarse ilusorio e inexacto, como lo expone Boaventura de Sousa, “la ciencia moderna desconfía sistemáticamente de las evidencias de nuestra experiencia inmediata.” (2009: 23).

Es pues, desde esta perspectiva, que a lo largo de esta escena analizo y busco comprender algunos factores sobre la producción del conocimiento incorporado, reflexionando sobre sus escenarios de legitimidad, dada la negación histórica que han tenido otras formas de conocer, que se conciben diferentes al modelo racional y analizando la modalidad de la danza integrada como una posibilidad para comprender y potenciar la producción de conocimiento incorporado, presentando su validez frente a las formas hegemónicas de validar el saber, a través de una perspectiva de análisis desde los estudios culturales y de la colonialidad del saber.

Así, se produce también una colonización cultural y epistemológica que se concretiza en la colonialidad del saber, que supuso la hegemonización de un sistema de representación y conocimiento de Europa y desde Europa. Por tanto, este dispositivo de poder, una vez universalizado y naturalizado, subalternizó otras representaciones y saberes que quedaron relegados a simples objetos de conocimiento, silenciados, y sin poder de enunciación. (Gómez Quintero, 2010, pág. 90)

Igualmente, la modernidad eurocentrista, históricamente también ha promovido un modelo de cuerpo, hegemónico y hegemonzado, un cuerpo blanco, “normal”, simétrico, al que por supuesto la danza como práctica artística moderna y campo de conocimiento también ha contribuido a instalar en el imaginario social, con aditamentos como los de un cuerpo “perfecto”, virtuoso, que se evidencia también en la forma de juzgar la corporalidad de otros y mirar sus cuerpos en movimiento. Sin embargo, planteo que la corporalidad también puede ser pensada desde el reconocimiento de la producción de saber que se da en los procesos de incorporación, producto de las experiencias de las personas, en este caso la experiencia de la práctica de la danza integrada. Destacando otras posibilidades a

las que también puede dar lugar la danza y las formas de comprender y conocer a través del cuerpo en movimiento; y cómo ese conocimiento proviene desde la experiencia sensible y de todos los sentidos en apertura y escucha, buscando desmontar la idea de que el conocimiento se construye desde la quietud, la observación o la individualidad de la razón solamente.

Al respecto, Carolina Caballero codirectora de ConCuerpos, señala la importancia en sus inicios, de la residencia artística de dos bailarinas británicas en Bogotá, destacando precisamente que “esta experiencia, además, puso sobre la mesa la pregunta por los cuerpos, a *la clase de cuerpos* que están convocados, y permitidos, a danzar”. (Caballero, 2010, pág. 207). Lo que permite profundizar en las preguntas sobre si realmente existen cuerpos “aptos para la danza”. Y es que precisamente, como he venido planteando, “si un determinado cuerpo o subjetividad se nos presenta tan extraño a nuestros parámetros de cuerpos y subjetividades habituales o normales, se tiende a pensar que *ese* cuerpo o *esa* subjetividad no tienen voz” (Heredia, 2012, pág. 108 ). Lo que a su vez silencia su posibilidad de expresión, negándole al otro, la capacidad de experimentar su movimiento, su danza, y el propio agenciamiento de su cuerpo.

Y es acá donde quisiera detenerme, a propósito de la propuesta de la modalidad de danza integrada, a la interpelación que provoca en general, no sólo restringida al mundo de la danza, sino que, precisamente nos lleva a preguntarnos, ¿Cuál es el cuerpo idóneo para la danza?, ¿Quiénes tienen ese tipo de cuerpo?, ¿Cómo son los cuerpos de los bailarines?. Porque lo que propone esta práctica es descentrar su mirada de una tradición en danza del bailarín-virtuoso, a un bailarín que puede ser cualquier persona y en la que más que una estética preconcebida y una mirada legitimadora, prime la sensación y exploración de su propio movimiento.

A este respecto traigo a colación de nuevo los aportes de los análisis de Ann Cooper sobre este método, (1997), quien poniendo el ejemplo de la diferencia entre el enfoque de *Candoco Dance Company* y el método de danza de Alito Alessi, específicamente llama la atención, en las oposiciones que se promueven, en muchos casos de forma involuntaria, incluso dentro de estas modalidades integradoras, entre lo que se podría considerar grotesco y lo virtuoso, implicando que lo primero sea pasivo y lo segundo creativo. Reproduciendo entonces la idea de que los

movimientos que no expresan virtuosismo carecen de posibilidades creativas y legítimas de ser expresadas.

Esto nos permite reflexionar también, sobre los modelos de belleza y estética de cuerpos que nos han sido impuestos, teniendo presente que estos corresponden a marcos interpretativos y sistemas culturales predominantemente occidentales que han provocado la naturalización de los estereotipos, “la danza tradicionalmente ha privilegiado el cuerpo capaz (...) una fascinación por lo que a menudo se supone es una gracia natural (pero, por supuesto, es el resultado de un entrenamiento físico intensivo)”<sup>18</sup> (Cooper, 1997, pág. 56). Pero ¿Cuál es ese cuerpo capaz que evoca Cooper?, porque además de llamar la atención sobre la importancia del entrenamiento que produce los cuerpos atléticos que a su vez crean la sensación ilusoria de perfección natural, esa capacidad privilegiada evoca, otros productos del entrenamiento y la composición dancística: la simetría, la proporción el equilibrio, entre otras cualidades. Como bien lo reflejan las instrucciones de muchos coreógrafos, al señalar que lo impactante es mostrar al público que se hace lo más espectacular y osado como si no se hiciera ningún esfuerzo, y allí crear aquella ilusión.

Y es precisamente frente a esa hegemonía de modelos de cuerpo en la danza, que se posiciona esta investigación, porque a través del proceso de indagación en este método pude ir reconociendo que existen otras formas en las que se reivindica la presencia de otros cuerpos y su derecho legítimo a disfrutar el movimiento desde perspectivas diferenciales. Destacando que esta modalidad de danza permite también, precisamente reconfigurar la categoría misma de bailarín, “En la danza integrada, no se trata de ocultar la discapacidad o de hacerla menos evidente, sino por el contrario, se busca rescatar las posibilidades inherentes de movimiento en los diferentes tipos de cuerpos, buscando salir de las lógicas estéticas de la danza clásica”. (Cooper 1997, citado en ConCuerpos 2011. pág. 13)

Frente a lo anterior, es interesante el cuestionamiento que propone Gay Morris (2009), que permite ahondar en la perspectiva propuesta. Pues en su texto expone que una definición no canónica de la danza permite no sólo poner en cuestión el

---

<sup>18</sup> Traducción propia.

lugar de esta como un arte de alta cultura, sino que además permitiría comprender o indagar sobre el hecho de por qué determinadas obras y artistas eran o han sido dominantes, e incluso por qué también ciertos modelos de cuerpo han sido privilegiados. Lo cual es un punto clave, en primer lugar porque a lo largo de esta investigación encontré en la danza integrada esa definición y abordaje no canónico y a su vez un lugar descentrado dentro de la institucionalidad en danza y dentro de muchos abordajes en discapacidad, para poner en tensión diversos conceptos y paradigmas construidos en torno a ellos, entre estos, precisamente la idea de lo que se entiende por un cuerpo “apto para danzar”.

Así, la reflexión sobre otras estéticas que nos permitan comprender en términos amplios la tradición moderna de la puesta en escena en danza, también abre el espectro de lo corporalmente legítimo, como bien nos lo permite comprender Sandra Pedraza, al diversificar y aumentar las aspiraciones de diversos grupos por legitimar sus experiencias: “Con la confluencia de corporalidad y subjetividad se descubre un mundo en el que, en aras de opacar dualidades ilustradas y modernas, nos adentramos en visiones que nos disponen para ejercer y ser objeto de las estético – políticas” (Pedraza, 2009, pág. 79). Entendiendo entonces que estas emergencias estéticas nos permiten comprender cómo lo señala Pedraza, el camino ético que confronta el orden de la razón.

En la actualidad, podemos decir que aún nos enfrentamos a siglos de hegemonía cultural de los métodos de conocimiento y de jerarquización de los valores culturales del occidente moderno. En muchos sentidos, aún somos hijos de una tradición heredada de la modernidad y del paradigma cartesiano basado en la razón, donde la mente y el cuerpo se conciben como dos entes separados. Ya muchos y variados autores, durante varias décadas, han insistido en las implicaciones de esta forma de describir el mundo y dividir la comprensión del individuo. Una estructura de pensamiento que en sus formas renovadas ha llevado a reelaborar más dicotomías en la construcción del conocimiento, que no sólo se expresan en la división disciplinar del saber, sino que marcan las distinciones y oposiciones sociales, y sirven además, para distinguir o evaluar desde la ciencia el “conocimiento legítimo”.

Así, en este contexto, es importante señalar que, durante mucho tiempo el cuerpo humano fue y ha sido considerado una categoría implícita, un ente biológico o una categoría a-histórica. Los estudios que han buscado establecer el cuerpo como un objeto de estudio son recientes, apenas en la segunda mitad de siglo XX comienzan a surgir una serie de investigaciones orientadas a destacar o plantear el carácter histórico de la corporalidad y señalar que, la valoración y concepción del cuerpo es una construcción propia de la sociedad y la cultura. Es por ello que reclamar los procesos de agencia corporal en una práctica como la investigada cobra legitimidad, dado que precisamente es reciente la preocupación por la corporalidad, pero ha pasado a ser un campo que cobra cada vez más importancia para entender la condición humana, dado que en ella confluye tanto el peso de la estructura, que podemos analizarlo desde varios acercamientos, como por ejemplo el concepto de *habitus* que desarrolla Pierre Bourdieu (1979), o el de técnicas corporales de Marcel Mauss (1971), así como, la dimensión en la que tienen lugar las experiencias y procesos de agencia del individuo y los efectos de estas sobre la configuración de su subjetividad. La corporalidad entonces, se halla, “afectada por la lucha para concederles a la experiencia y a la subjetividad una importancia equivalente al tipo de racionalidad que la dicotomía cuerpo–mente instauró como norma humana distintiva de la modernidad.” (Pedraza, 2009, pág. 79)

Todo ello, confluye precisamente en el hecho de que todas las prácticas cotidianas que ejercemos pasan a través de experiencias corporales de una u otra manera. Sin embargo, no todas las prácticas nos permiten o promueven la reflexión sobre la forma en la que pensamos y asumimos la corporalidad, en especial, cuando a diario se ofrecen modelos de belleza para los cuerpos hiperintervenidos para el consumo social. Y que en gran medida, una práctica como la danza integrada sea incómoda en muchos ámbitos y frente a las representaciones culturales que nos hemos formado tanto de la danza como de la discapacidad.

Sin embargo, es fundamental asumir estas “incomodidades” desde una perspectiva cultural y corporal, pero también en términos de retos interdisciplinarios, que impactan tanto el orden político como el orden académico. Como bien lo expone Colin Barnes, señalando que solamente cambios estructurales y en el orden cultural, permiten que esas fronteras entre lo que es y no, se vayan borrando, o como se analiza acá, entre lo normativo e ideal y lo concreto. Lo cual para el caso específico

de Reino Unido, describe Barnes, ha pasado de manera progresiva en ciertos espacios, destacando la importancia del activismo entre otros, para dichos logros. Anotando que, “Un sucesivo corolario de estos desarrollos ha sido el surgimiento del movimiento artístico de las personas con discapacidad y la creación de toda una gama de actividades culturales con la participación conjunta de personas con discapacidad y sin discapacidad; en conjunto, tales actividades proporcionan alternativas a las actividades culturales "no discapacitadas" y a las convencionales ideas que siguen imperando en la sociedad capitalista en relación con la "identidad discapacitada" o el individuo pasivamente dependiente.” (Barnes, 2009 , pág. 122).

### **3.1.1 Miradas e historias preconcebidas**

Con relación a los modelos estereotipados de cuerpo, también es importante tener en cuenta que se ha privilegiado históricamente, unos sentidos y sentires sobre otros. Ejemplo de ello, y sobre lo cual se quiere hacer un énfasis en este apartado, es el sentido de la vista, el régimen de la mirada, que funda o que niega, la mirada que aprueba y desaprueba, que se ha instalado históricamente sobre otros sentidos, principalmente en la cultura occidental moderna. Por lo cual nos adentramos en el enfoque colonial que propone Raúl Díaz (2010), estableciendo el análisis sobre la discapacidad a la luz de la mirada señalando:

En un intento de “volver a mirar lo ya mirado” como lo plantea Skliar, me centraré en la crítica de la mirada, del valor central de la visión, del ver y del mirar en la modernidad, es decir, en la constitución de los cuerpos (que miran - son mirados). Se podría decir que el cuerpo toma vida en la medida que es mirado. La mirada hegemónica, como lo veremos, es uno de los principios de la alteridad, si no el más importante. (Díaz, 2012, pág. 28)

Lo anterior nos permite adentrarnos en la preponderancia que ha tenido la visión como sentido dominante relegando otras formas de conocimiento. Señalando que, la mirada como valor social, es construida e impartida culturalmente, y genera también imaginarios sociales. Y en el contexto de las prácticas artísticas modernas, ¿qué son los cuerpos que danzan, sino cuerpos que son mirados?

Ahora bien, la mirada juega un rol muy importante en la forma como se ha valorado la discapacidad históricamente, principalmente en relación, con los cuerpos que son considerados “anómalos”. Es muy común aun, que a las personas en situación de

discapacidad se las trate con términos peyorativos o displicentes, porque prima la idea de que “algo está mal con ellos” o “en ellos”, que “ellos” no se adaptan a la sociedad o a la vida “normal”, porque se les ha construido socialmente como unos “otros” extraños de un “nosotros” que creemos común, por ello aun abundan frases como: “ellos son agresivos”, “ellos son raros”, a “ellos no les gusta” etc. Pero, muy pocas veces nos preguntamos sobre los parámetros con los que la sociedad determina lo bueno o lo malo, lo aceptable o lo inaceptable, lo normal o lo anormal, que genera señalamiento y segregación de lo diferente y de lo que no se considera dentro del estereotipo. Destacando además, que la discapacidad como concepto, también, es valorada y asumida culturalmente y que por ello su concepción no es estática, dada, ni natural, sino socialmente construida.

Y precisamente, con respecto a esto último, a lo largo de esta investigación, he hallado en la danza integrada una de las posibilidades de interpelación ante las formas convencionales de referirse y entender la discapacidad y redirigir el foco de la mirada que evalúa, hacia la escucha del otro. Esta modalidad de danza, permite que muchos podamos encontrarnos desde la diferencia en un espacio de creación colectiva en el cual la mirada cobra otro sentido, más que de extrañamiento o evaluación, cede un lugar a otros sentidos para explorar y a su vez juega un papel importante en la atención al movimiento del otro, potenciando lo que hemos señalado, sobre las diversas habilidades de movimiento y creación que son prolíficas en tanto son diferentes.

Steve Paxton, (2001) mencionaba también, cómo la tradición moderna de cultura ha excluido las personas con limitaciones en la danza y concretamente las personas con limitaciones visuales. A raíz del trabajo emprendido con Katy Dymoke, en el que intercambiaban correos sobre un proceso de creación con personas con limitaciones y desde un festival en 1992, en el que se generaron dudas sobre la enseñanza y naturaleza del espectáculo que ha evolucionado en demanda de un bailarín objeto de una mirada prefigurada, expone, que la vista ha sido el sentido más usado en la enseñanza de la mayoría de artes corporales y a pesar de que la danza tiene la posibilidad de generar un estudio sobre el contacto y otros sentidos, por lo que se pensaría que no necesariamente se privilegia la visión como sentido, apenas en el trabajo con personas con dificultades sensoriales Paxton enfatiza en que hay otras formas de percibir el mundo a través de distintos canales. Señalando

que las realidades sensoriales, son condiciones para los sentidos que se hacen presentes en la medida que son compartidas, lo que permite también profundizar en la idea de que esta preponderancia de la visión, ha sido formada culturalmente y no corresponde a un orden natural de aprendizaje o interacción con el entorno necesariamente.

Como lo dice de manera detallada John Berger, existen diferentes modos de ver y estos modos, están determinados por las formas en las que se educa la mirada entre otros muchos aspectos, “Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas. En la Edad Media, cuando los hombres creían en la existencia física del infierno, la vista del fuego significaba seguramente algo muy distinto de lo que significa hoy.” (Berger, 2005 , pág. 13). Así, es importante tener presente que, al ser el acto de mirar, un acto construido culturalmente esto a su vez determina, qué debe ser mirado y cómo debe ser visto, naturalizando también las formas y valoraciones al ver, lo que nos permite comprender cómo estas formas han relegado otros sentidos y otros sentires más allá del que nos viene del mirar.

Entonces, es importante preguntarnos en el contexto de la danza, sobre esa educación de la mirada, pues disponer la mirada es un ejercicio estético y político pero fruto de un proceso de aprendizaje constante. Es pues significativo, preguntarnos qué es lo que muchos llaman en el medio de la danza, “un ojo entrenado”, sin cuestionar a profundidad, entrenado en qué y para mirar y juzgar cómo. Pues en la mayoría de casos, como lo expone la investigadora en danza Ann Cooper, “la ilusión final, por supuesto, es la de un cuerpo de danza perfecto - uno completamente sin obstáculos por el sudor, el dolor o la evidencia de cualquier negociación física con la gravedad. Como discurso expresivo compuesto por el movimiento físico, la danza tradicionalmente ha privilegiado el cuerpo capaz.” (Cooper, 1997, pág. 56). Pero cuál es ese cuerpo capaz al que se refiere Cooper, ¿es aquel “dotado” de una hermosa simetría y figuras “perfectas”?, es ese cuerpo virtuoso, que bajo el dominio de la técnica deja al espectador esa sensación de que lo ejecutado es casi producto de un don, que sin duda producen una extraña fascinación al ser mirados bajo los paradigmas en los que ha sido educada nuestra mirada.

Al respecto, Joaquín Barriendos partiendo del constructo teórico de la escuela decolonial, plantea el concepto de *la colonialidad del ver*, que “establecería un contrapunto táctico entre los otros tres niveles: el epistemológico (saber), el ontológico (ser) y el corpocrático (o corpopolítico como lo dice Ramón Grosfoguel)” (Barriendos, 2011, pág. 26). Su análisis está enfocado a exponer cómo los regímenes de la modernidad/colonialidad han permanecido en sus formas de inferiorización racial y epistémica desde el siglo XVI hasta nuestros días y cómo se han manifestado a través del régimen visual. Este concepto que desarrolla Barriendos, incorporado a esta investigación, ayuda a comprender, cómo estos regímenes de la mirada colonial han determinado en gran medida al campo de la danza desde su instauración como práctica artística, contribuye a generar análisis críticos de cómo, han determinado la estética de esta en función de cierta mirada, promoviendo no sólo patrones de cuerpo, sino de movimiento y puestas en escena; y también a entender el papel de la mirada en la construcción de la discapacidad.

Analizando que el cuerpo de las personas en situación de discapacidad, ha sido subalternizado bajo varios preceptos, llamo la atención principalmente cómo ha operado ello a través de la mirada, para lo cual retomo la exposición que hace Raúl Díaz (2012), sobre el tratamiento de la discapacidad a la luz de los enfoques feministas y decoloniales, que busca identificar las dinámicas de poder implícitas en la categoría de discapacidad a través de la mirada hegemónica, como uno de los principios más importantes de la alteridad y así plantear su relación con otras categorías, como raza, género y normalidad, destacando el papel que juega el discurso de la mirada sobre los cuerpos de las personas en situación de discapacidad, “*si no nos miran no nos atienden y si nos miran nos cosifican*. Esta es la mirada doble del cuerpo abyecto, de los cuerpos subalternos: ser examinados y autoexaminarse bajo la mirada del otro (...) Primero no nos ven, segundo nos miran, tercero nos miran para penetrarnos: queda así normatizado lo que hay que ver y cómo esto debe ser mirado: lo digno de ver y lo digno de ser mostrado.” (Díaz, 2012, pág. 38)

Es bajo estos análisis críticos, busco comprender las puestas en escena que se realizan de las personas en discapacidad, que refuerzan la idea de ser merecedores de lástima y caridad, dando pie a que sus cuerpos sean exhibidos siendo descritos como aquellos objetos de los que nos habla Díaz. Situaciones que podemos ver

reflejadas en eventos que se promueven en Colombia aun, como la *Teletón*, que busca que las personas realicen donaciones para realizar terapias en las instituciones con las que contrata teletón, usando y aprovechando la exhibición, de sus situaciones, sus cuerpos y su vida cotidiana para los ojos de los demás, que sienten compasión por estas “criaturas”. Lo que reproduce una lógica que es deshumanizante y carente de reflexión interpeladora de la diferencia. Y como este espacio, siguen existiendo muchos otros, que actualmente que reproducen el imaginario del rol pasivo de las personas en situación de discapacidad, así como de sus cuerpos en las diferentes actividades de la vida social.

Es por ello, que se considera fundamental la existencia de espacios alternativos que interpelen estos modelos y estereotipos sobre la discapacidad y todo lo que ella conlleva, como lo representa el modelo y enfoque de la danza integrada y la necesidad de existencia y diversidad de más espacios y apuestas que realicen propuestas desde una intención de reconocimiento y relación con la diferencia.

es evidente que la salud pública, así como los problemas que enfrentan las personas con discapacidad, son cuestiones políticas que únicamente pueden solucionarse mediante cambios estructurales y culturales bien arraigados que incluyan la sistemática redistribución de los recursos y el desarrollo de una cultura que celebre las realidades de la diversidad humana, en vez de denigrarlas. (Barnes, 2009 , pág. 121).

Por otro lado, la danza integrada en su invitación al trabajo sobre la sensación, insta también por la apertura de otros sentidos más allá de la vista para relacionarnos desde la diferencia. Así por ejemplo, existen ejercicios que invita a la apertura sensorial desde la no- visión, uno de ellos se realiza en parejas, en el que uno de los dos, desempeña el rol de ser la guía y el otro de ser guiado, este último se venda los ojos y la guía se encarga de generar en el guiado, una serie de sensaciones táctiles, físicas, espaciales, de velocidad y demás, para explorar la situación de no-visión y el descubrimiento con los otros sentidos. El otro ejercicio, también en parejas se plantea un descubrimiento mutuo, estando las dos personas con los ojos vendados y explorando pequeñas partes del cuerpo como en un zoom del tacto, que permita la apertura sensible de este.



*Ilustración 16. ¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.*

En primer lugar, este tipo de ejercicios ofrecen una apertura sensitiva a todo lo que nos rodea y lo que comúnmente no prestamos atención por la predominancia de la educación de la mirada, se proponen entre otros factores, descubrir de nuevo el espacio y distintos aspectos a través de los otros sentidos e intercambiar los roles, como que el que guía pueda ser una persona con limitación visual transformando los lugares que hemos naturalizado. Como ya se ha señalado y como también lo expone Walter D. Mignolo,<sup>19</sup> sabemos que occidente ha construido sus paradigmas modernos privilegiando el sentido de la vista, lo que también ha delimitado en gran medida las formas y los discursos sobre re-presentación y de-notación, que no permiten comprender o que prefieren no abordar esos otros sentidos y sensaciones con respecto al mundo que se habita, por lo cual Mignolo habla de la necesidad de “descolonizar la estética para liberar la Aisthesis” (comprensión y sensación).

En este sentido, no sólo hay una apertura por otras propuestas estéticas, sino por descolonizar formas naturalizadas de mirar al otro y de relacionarnos con el entorno desde la mirada, por lo cual estos ejercicios en el contexto de esta forma de danza nos permiten indagar precisamente en las formas de conocer y reconocer a través

---

<sup>19</sup> Señalado en la conferencia: Estéticas decoloniales -Sentir- pensar- hacer. Noviembre 2010. UFJC.

de los otros sentidos, tomando en este caso el impedimento a ver, como una posibilidad no sólo de existir diferente, sino como un medio para conocer.

En general, en una apuesta por la legitimación del conocimiento incorporado y el reconocimiento del movimiento como una forma de construir conocimiento, se debe reconocer y considerar el papel que ha jugado la mirada en la construcción de un modelo hegemónico y juicio sobre el mundo que nos rodea, que también es construido culturalmente y por ello en relación con la danza, es importante la existencia de espacios que reten la mirada hegemónica sobre los cuerpos con discapacidad, y la mirada estereotipada de los bailarines perfectos.

Por otro lado, una de las formas en las que también se han legitimado los estereotipos sobre los cuerpos en el ejercicio de la danza, ha sido a través del relato que se ha construido de esta, en gran medida enfocada en la historia hegemónica de sus grandes representantes y figuras, desconociendo en la mayoría de casos el lugar de las operaciones del poder en este campo artístico. Y en concreto, en relación con la práctica investigada, la forma en la cual se han excluido y marginado otras estéticas del ejercicio escénico y de la danza, así como la falta de análisis sobre la relación de dichas estéticas y la construcción de sentido común y en la formación de subjetividades. Es así, como Carlos Pérez Soto, señala cómo han sido usadas diversas categorías estéticas en la danza, “Sostengo que a lo largo del siglo XX se puede constatar una profunda relación entre el estilo académico y la estética de lo bello, entre el estilo moderno y la estética de la expresión, (...). Estas relaciones, pensadas de manera totalizante, hacen que frecuentemente cuando se discute o evalúa una obra desde otra estética se superponga el juicio "esto no es danza", con el juicio "esto no es arte" (Pérez Soto, 2008, pág. 29)

Lo cual nos lleva, a la necesidad de reflexionar sobre cómo son esas formas mediante las cuales se reproducen constantemente los mismos estereotipos en la danza, y si bien acá, la enseñanza juega un gran papel, la formas en las cuales ha sido escrita la historia de la danza, también tiene mucho que ver, pues en su mayoría, muchas historias carecen de perspectiva crítica o de considerar ampliamente los contextos sociales y culturales que determinan la práctica, como bien lo expone Pérez Soto, son historias patrioterías, de grandes personajes no de comunidades,

Son historias que, de acuerdo al canon académico, distinguen netamente y en orden a intérpretes, coreógrafos y públicos, y tienden a centrarse más en las características de la interpretación que en las del proceso o el contexto de la creación. A todo esto hay que agregar que están escritas desde una clara y peyorativa diferenciación entre arte y artesanía, entre la danza como arte (que merece una historia) y el espectáculo y el baile social (que son solo cuestión de modas), (...) hasta el punto de establecer una suerte de historia oficial, pública, la del arte culto, y una periferia, un margen, que es materia solo para periodistas o notas a pie de página. (Pérez Soto, 2008, pág. 36)

Con esto, quisiera volver sobre el planteamiento de rastrear las implicaciones del paradigma moderno sobre cómo vemos y entendemos el cuerpo en la danza, considerando que estas historias o más bien, esta forma de hacer historia del campo, mantiene una idea de “progreso lineal y acumulativo”, lo que representa una perspectiva histórica plana y niega en un discurso oficial, muchas otras expresiones, diluyendo el aspecto de las tensiones de poder alrededor de cada modalidad o estilo, representándolos uno como sucesivo del otro, en términos de que cada modalidad ha sido superada por otra que surge y así mismo las demandas sobre el cuerpo dependían de esta sucesión.

Al respecto, es importante llamar la atención sobre el debate aun presente en la disciplina de la danza, respecto a la tensión entre historia de la danza y estudios de danza, pues estos últimos se han propuesto, desde los años 90, como ya se expuso, la necesidad de transformar la forma tradicional de narrar la historia de la danza y con ello ligar la investigación en este campo a los estudios culturales, abriendo las posibilidades de análisis y el objeto mismo de estudio de la danza. Así como, incorporar una perspectiva interdisciplinar, que sin embargo no sea en un solo sentido, como han planteado algunos estudiosos del tema, sino que sea en doble vía y que sobre todo, como bien lo expone Gay Morris, implique que el campo de la danza se abra al mundo y sus problemáticas.

En ese sentido, es en esta perspectiva bajo la cual se analiza esta modalidad de danza, planteando la necesaria relación entre teoría y práctica a lo largo de la investigación, y la tensión no resuelta entre el análisis cultural de las prácticas dancísticas y el llamado a una historia tradicional que reivindica el relato de bailarines y coreógrafos sin analizar las relaciones de poder implícitas en estos

procesos, como bien lo explícita Juan Ignacio Vallejos, exponiendo las tensiones al respecto de este asunto y quien menciona como la autora Lynn Matluck Brooks pone el debate sobre el mesa de nuevo en el año 2002, señalando que estas formas investigativas son una moda y dejan de lado “ el verdadero” objeto de la investigación en danza,

Muchas de las historias producidas en este tiempo bajo la forma de psico-historia o socio-historia, por ejemplo (y podríamos agregar historia marxista o historia feminista) son en realidad, trabajos de psicología, sociología o antropología pero no de historia. De hecho, no son la historia de nada. Reclamo que continuemos poniendo nuestro foco en la historia de la danza, de los bailarines, y de los coreógrafos, cuyas voces merecen ser escuchadas, así como lo serán las de nuestra época en el futuro. (Matluck 2002, Citado por Vallejos, 2014 pág 168)<sup>20</sup>

En este contexto, situó esta indagación sobre la danza integrada como una posibilidad, de acercamiento no canónico, interdisciplinar como lo menciona Morris (2009), y a su vez un lugar descentrado dentro de la institucionalidad en danza y dentro de muchos abordajes en discapacidad, para poner en tensión diversos conceptos y paradigmas construidos en torno a ellos, entre estos, precisamente la idea de lo que se entiende por un cuerpo “apto para danzar” como se discutía antes. Dado que las personas en situación de discapacidad históricamente han sido objeto de discursos hegemónicos, que se les han impuesto a sus cuerpos atributos, como el silencio y la quietud entre otros, este tipo de modalidades nos permiten encontrar formas alternativas para comprender la participación efectiva de todo tipo de cuerpos en la danza.

Es en este marco de análisis frente al régimen de la mirada y de la historia hegemónica del campo, cobra una lugar central entonces, de nuevo, la reivindicación, de otorgar legitimidad a la presencia de cuerpos diversos practicando danza y la transformación o los matices que se van estableciendo respecto a los estereotipos frente a la discapacidad en su relación con la experiencia personal que produce en cada individuo, como lo exponen varios asistentes a la práctica (Relatos estudiantes electiva danza y terapia, 2011):

*“Lo que más me ha gustado de la clase es que compartir con personas especiales no es tan difícil como pensaba.”*

---

<sup>20</sup> La traducción del inglés la realiza el autor en el mismo texto citado.

*“En el sentido de diferente lo ha sido todo ya que, es la primera vez que trabajo con personas con discapacidades diferenciales y también la primera vez que practico este tipo de danza para mi es nuevo todo esto. Las diferentes formas de trabajo cada semana también me llama mucho la atención ya que es mi único momento a la semana que por decirlo así me puedo relajar y darle un poco de atención a mi cuerpo y observar cómo trabajan las demás personas del grupo también me llama mucho la atención”*

*“Lo particular ha sido que tengo el tiempo y el espacio para conocerme más, saber cómo reacciono ante los estímulos, y perder un poco la vergüenza de moverme sin temor a los demás.”*

*“El ejercicio de tocar una parte del cuerpo, y que nuestro compañero haga un movimiento en respuesta, me ayudo sin duda alguna a darme cuenta que no hay distinción de edades, o condición social. Todos nos divertimos y cada uno reaccionaba de forma diferente, por eso no importaba así estuvieras en silla de ruedas o tuvieras que soportarte en un caminador.”*

*“Sin duda la clase me está ayudando mucho a mejorar eso, pues así puedo conocerme mejor, saber qué es lo que me gusta y entender que hay más partes de mi cuerpo diferentes a mis manos, mi cara y mis piernas.”*

*“Sin duda la clase me está ayudando mucho a mejorar eso, pues así puedo conocerme mejor, saber qué es lo que me gusta y entender que hay más partes de mi cuerpo diferentes a mis manos, mi cara y mis piernas.”*

Así, como se ha expuesto, no solo para contribuir a la discusión sobre la legitimidad de la participación de cuerpos fuera del estereotipo en la danza, sino en general para replantear desnaturalizaciones que abarcan otras temáticas, como lo señala Cooper, “la intersección de la danza y la discapacidad es un sitio extraordinariamente rico para explorar las construcciones superpuestas de la capacidad física del cuerpo, la subjetividad, y la visibilidad cultural” (Cooper, 1997, pág. 58).<sup>21</sup>

El encuentro entonces de personas diversas a través de esta práctica, eleva la experiencia personal y corporal a un nivel de interpelación tanto de discursos personales, como sociales que hemos aprendido culturalmente, propendiendo por una descolonización de la mirada y la forma de valorar a los otros con esta, donde la experiencia personal cobra un lugar central en la transformación subjetiva tanto del conocimiento del cuerpo propio como de la exploración y el conocimiento sobre el cuerpo del otro. Como lo señala Sandra Pedraza, en su exposición sobre el régimen estético político, la estética emerge como un camino ético que confronta el

---

<sup>21</sup> Traducción propia.

orden de la razón, y además, “en este mismo terreno se reconoce que los componentes emocionales y subversivos de la experiencia afloran como recursos políticos para los más diversos grupos que la norma moderna situó al margen o excluyó al instaurar un orden corporal racionalista, y que en ese ambiente estético tienen una oportunidad” (Pedraza, 2009, pág. 75).

### 3.2 Interpelando la “Normalidad”

Una de las exponentes del enfoque teórico de las capacidades, Marta Nussbaum, señala que precisamente una de las características de la estigmatización sobre todo con respecto a la discapacidad, es la negación de la individualidad. Citando el trabajo de Goffman quien desarrolla este tema, expone este asunto, “Cuando una persona de este tipo realiza una acción perfectamente normal dentro de una vida humana, los <normales> acostumbran a expresar sorpresa, como si estuvieran diciendo: < ¡Fíjate En algunos aspectos eres igual que un ser humano!>” (Goffman 1963 Citado por Nussbaum, 2007, pág. 195).

El discurso sobre la normalidad, se inscribe como uno de los paradigmas heredados de la modernidad, que, como bien lo desarrolla Foucault a lo largo de su obra, se configura en la segunda mitad del siglo XIX, instaurando a su vez, procesos en los cuales la psiquiatría europea medicalizara, “un conjunto muy amplio de conductas que hasta entonces nunca habían pertenecido al dominio médico” (De la Vega, 2010, pág. 50 ). Lo que repercutió e institucionalizó mecanismos de control sobre el cuerpo y nos llevó a asistir así, a la invención del sujeto anormal y a la patologización del instinto.

Recordemos que también, a mediados del siglo XIX, se habían creado ya, las primeras escuelas denominadas “para anormales”, en París, como los primeros dispositivos de perfil médico - educativo que buscaban “rescatar” a los “sin razón”, destinándolos al encierro y la alienación como una forma de curación: la anormalidad fue concebida como enfermedad. No obstante, luego de esta “prescripción y tratamiento” de la anormalidad, la función del médico y del

psiquiatra no se enfocaría solo en curar, sino también en disciplinar y proteger a la sociedad, de estos “peligros” y, sobre todo, de las patologías mentales. En el contexto latinoamericano, este discurso también hizo presencia y de formas incluso renovadas. Según lo expone Vega (2010), no sorprende que en Latinoamérica el discurso médico y psiquiátrico ocupara un lugar privilegiado en el desarrollo y consolidación de las principales instituciones disciplinarias. Y también, es comprensible cómo tradicionalmente se le ha adjudicado en nuestra sociedad a la ciencia médica, la legitimación y empoderamiento sobre el manejo y disposición de los cuerpos y de la salud de los sujetos.

Así, el discurso de la normalidad también ha prefijado una forma de conocimiento sobre la discapacidad pero sobre todo de relacionamiento frente a esta. Durante muchas décadas, la discapacidad se ha asociado a lo anormal, lo deficiente y lo raro en términos segregadores. Asistiendo así, a diversas formas de control médico sobre los cuerpos, como por ejemplo, la hiperclasificación de las “deficiencias”, sin que ello implique necesariamente un mejoramiento sobre la condición de la persona. “Por lo tanto la operación de conceptualizar ese término implica siempre un riesgo al definirlo en función de sus usos o en función de algunas teorías que en su gran mayoría reproducen una lógica y una mirada biologicistas.” (Almeida, 2012, pág. 6).

Además, es de mencionar, que actualmente asistimos a lo que podríamos considerar, formas culturales renovadas, del discurso de normalidad, haciendo una celebración de las diferencias en todo contexto y la coexistencia de intentos de integración con procesos ya instaurados de exclusión. En términos culturales, estas formas de normalización, operan conjuntamente con este nuevo valor de moda por las diferencias y minorías, que más que un reconocimiento a la diferencia, en muchos casos se traduce en una ampliación de mercados y políticas multiculturales. Se promueven las diferencias relativas en tanto se diversifican las ofertas para los diversos grupos, pero en gran medida los sistemas de representación social y exclusión siguen siendo los mismos. Lo cual también es muy pertinente analizar para la danza y las alusiones a muchos intentos integradores que se realizan en distintas compañías y lugares, pues como lo expone Ann Cooper (1997) muchos grupos de danza enfatizan en las categorías modernas y clásicas del cuerpo desde

la danza, la agilidad, la fuerza, la gracia, y yo agregaría la proporción o complementariedad de la simetría.

En este panorama, entonces, se reactualizan esas formas de normalización, con la apariencia de que ya no existe un canon de la normalidad en una dinámica económica globalizada, promoviendo aparentemente “las diferencias”. Se trata aquí de lo que Renato Ortiz (2004) califica propios de la modernidad-mundo y de mundialización de la cultura, que para Ortiz se dan como procesos transformadores de sentido de las sociedades contemporáneas, que ponen en un juego simultáneo, relaciones tanto de la diversidad como de la totalidad, en donde la individualización y la homogenización operan conjunta pero diferencialmente.

Por ello, estos nuevos circuitos de formas renovadas de normalización y a su vez procesos de normatización, parecieran reformular el tratamiento al tema de la discapacidad, aspectos que revelan muchos de los programas aun existentes para las personas en situación de discapacidad, “operan intentando dar una expresión única y unificadora a lo que, en realidad, son experiencias históricas, multifacéticas y diferenciadas de diversos grupos dentro de la sociedad, negándoles su carácter particular, y al mismo tiempo imponiendo el modo en el que deben expresarse las desigualdades de la propia sociedad” (Pérez, 2012, pág. 8), lo que da pie a que en muchas ocasiones, el uso de términos como inclusión y accesibilidad entre otros, generen debate en el sentido que no cuestionan los procesos culturales hegemónicos de exclusión.



*Ilustración 17. Programa de mano de la obra Singular. ConCuerpos 2014.*

Este flyer es el programa de mano que corresponde a la obra *Singular*, estrenada el año 2014 por la compañía *ConCuerpos*. Durante su puesta en escena constantemente hay frases de los intérpretes en las que se preguntan que es normal para ellos, involucrando aspectos de su vida cotidiana como, es normal confundir una palabra por otra, es normal tropezarse por la calle, etc. interpelando precisamente esa idea instalada de la normalidad en los cuerpos y en las personas y sensibilizando hacia el hecho de que la idea de lo “normal” es relativa. Esta puesta en escena hace referencia al hecho de que todos sin excepción somos singulares y que ello hace de la diversidad un mundo infinito de posibilidades. A mi modo de ver, también esta y otras puestas en escena de esta compañía, ponen en cuestión el paradigma de la corporalidad normalizada o estereotipada expuesta. Su propuesta interpela directamente a la estética convencional y a los imaginarios de esos cuerpos “aptos para bailar”, que incluso el mismo campo ha reforzado durante décadas.

Por lo cual estas opciones que promueven la interacción y el encuentro de movimiento desde la diversidad de cuerpos, marcan una diferencia con respecto a estos enfoques, pues constantemente las alusiones a la normalidad de unos y la anormalidad de otros están instaladas en el sentido común de nuestra cultura, en este sentido estas opciones como la danza integrada, permiten desmontar estas formas naturalizadas de comprender la diferencia y son decididamente transformadoras, como lo expone una de las codirectoras de *ConCuerpos*, “Es cierto

que hemos sido testigas de maravillosos cambios en tod@s los y las participantes de nuestros talleres y dentro de la compañía profesional, estén o no en situación de discapacidad; pero estos ocurren en primera medida por decisión de cada quien y luego, gracias al tipo de encuentro que se propicia y a lo que la danza en sí misma propone.” (Ochoa, 2010, pág. 34).

Así, frente a este escenario donde los discursos de normalidad están aún vigentes o renovados, este método hace una apuesta que toma distanciamiento de esta postura, señalando como parte fundamental de su práctica el enfoque de las capacidades diversas o habilidades mixtas, denominaciones que se derivan de la invitación no sólo de nombrar el mundo de forma diferente sino de asumir la discapacidad como una realidad como cualquier otra que nos envuelve a todos los seres humanos, más que como un asunto de anormalidad. Alito Alessi en sus talleres y conferencias, insiste en el hecho de no solo mencionar este aspecto sino hacerlo visible en los talleres y laboratorios, reto y postura que han asumido las dos compañías estudiadas en sus prácticas.

Este posicionamiento y forma de ver las discapacidades como diversas capacidades o capacidades diferenciales, es significativo, dado que la tendencia general en las sociedades modernas ha sido denigrar las competencias de las personas con deficiencias y su contribución potencial a la sociedad. En parte por el elevado coste de apoyar plenamente estas capacidades, es más fácil negar la evidencia de que las personas con graves deficiencias pueden alcanzar en muchos casos un elevado nivel de funcionamiento.

El uso de términos que sugieren el carácter inevitable y “natural” de estas deficiencias oculta un rechazo a invertir el dinero necesario para introducir cambios importantes en la vida de las personas. Como bien lo expone Nussbaum, “No hace mucho se habría dado por sentado que una persona que fuera ciega o sorda simplemente no podía recibir una educación superior o participar en la vida política, o que una persona en silla de ruedas no podía practicar deportes o realizar un amplio espectro de trabajos. Unos impedimentos de carácter completamente social eran vistos como algo natural.” (Nussbaum, 2007 , pág. 193) Sin embargo, también señala que estas actitudes no son lineales porque incluso en épocas pasadas la sordera y ceguera fueron mucho más comunes y debido a ello tal vez menos

marginalizadas, lo que de nuevo nos lleva a la importancia de la cultura en torno a la configuración que se teje sobre la discapacidad en la contemporaneidad.

El hecho de reconocer que existen diferentes capacidades en las personas, transforma una idea cultural de la normalidad, que en muchos casos lo que hace es ocultar tras de sí desigualdades estructurales que se les cargan o que tienen que asumir las personas en situación de discapacidad, como bien lo expone Marta Nussbaum en su enfoque de las capacidades, lo que se debe evitar es que bajo el lema de llevar una vida distinta se oculten desigualdades, dificultades y desventajas que enfrentan, propias de una sociedad que no garantiza sus derechos o necesidades básicas según su condición. Por ello lo fundamental de propender a desnaturalizar la idea del anormal y con ello del incapaz, permite reconocer la existencia de procesos como el desarrollo de la independencia y la toma de decisiones entre otros aspectos, pues siempre se les ha visto como personas enteramente dependientes y sin capacidad de decisión, lo cual elude responsabilidades en la sociedad, frente a aspectos como la accesibilidad en el espacio público o el cambio de una cultura incluyente. La idea de la asistencia es importante “nos hace perder de vista que muchas personas con deficiencias son capaces de una independencia plenamente adulta, en la medida que el espacio público estuviera diseñado de un modo adecuado para ellos. (...) Es preciso distinguir, pues, claramente entre proporcionar asistencia cuando las personas la quieren y la necesitan, y forzar a las personas a una situación en la que deben depender de otras, aunque no quieran.” (Nussbaum, 2007 , pág. 193)

De la misma manera, la apuesta es por una reinversión de lo que se ha valorado tradicionalmente como lo que es digno y valioso en el ser humano, pues gran parte de esta elaboración, está basada en la importancia de la productividad de los sujetos en el sistema capitalista. Sin embargo, como lo desarrolla Nussbaum, las personas no deben ganarse el respeto de los otros, ni ser medidos, por su nivel de productividad, sino por el contrario, es legítimo apelar a la dignidad en términos de las necesidades humanas, pues la productividad no es la finalidad principal de la vida social.

Esteban Kipen e Indiana Vallejos, en su texto, *la producción de discapacidad en clave de ideología*, llaman la atención sobre este asunto de lo que implica en la

dignidad de las personas, analizando cómo este es un discurso ideologizante, de manera que la normalidad siempre se describe en términos de lo deseable y en una lógica binaria de contrapuestos, en la que la discapacidad representa precisamente lo indeseable y por ello se define desde la falta, la carencia y con ello la pretensión de corrección. Planteando que la oposición de normal- anormal se reemplaza por normal-discapacitado, señalando que este reemplazo esta materializando un proceso de ideologizar, “La operación de reemplazo es un instrumento ideológico que oculta las mediaciones concretas que hay entre *lo anormal/patológico* y la *discapacidad*. Esta lógica binaria se asienta sobre el “convencimiento” del valor de la normalidad: está bien ser normal y, sino lo sos, es imperativo hacer los tratamientos de rehabilitación necesarios para acercarse lo más posible a ese estado/condición.”. Y esa intención ideologizante de acercarse lo más posible a esa condición de normalidad se translapa de de igual manera al imaginario sobre los cuerpos, buscando legitimar solo aquellos cuerpos, que cumplen con el ideal de “normalidad” (Kipen, 2009, pág. 165).

Es por ello, que una de las formas principales de interpelar la representación social de las personas consideras bajo el “dominio de la anormalidad” es en la transformación significativa del lenguaje, que sucede en la medida que es producto de las experiencias vividas o transformaciones experimentadas. Pues como lo señala Stuart Hall, “La representación es un proceso en el que se usa el lenguaje para decir algo con sentido sobre” (Hall, 1997, pág. 2), Sin embargo, los procesos y las prácticas de representación, ni son uniformes, ni unívocas, ni tan simples como pareciera, y sobre todo, son producto de una construcción social. Pero cuando se viabilizan procesos, y una vez se rompe la barrera de la distancia; y en este caso concreto desde la danza, se entra en el contacto, en la improvisación y en la creación colectiva, pierden validez muchos presupuestos. Pues recordemos que “la representación constituye más bien la estructura de comprensión a través de la cual el sujeto mira el mundo: sus “cosmovisiones”, su mentalidad, su percepción histórica.” (Szurmuk, 2009, pág. 251) Y a su vez, estas transformaciones ocurren cuando el lenguaje, una de las formas bajo las cuales se materializan nuestras representaciones, se transforma, esto es: no hablar de la discapacidad, sino de la habilidad y de la capacidad diversa, no enunciar desde la normalidad, sino

reconocer en la diversidad y la diferencia, y romper con la idea que se trata de un “ellos” y un “nosotros” sino de una comunidad diversa.

Además, como lo señala Stuart Hall, “también formamos conceptos sobre cosas que nunca hemos visto, y posiblemente nunca veremos, y sobre gente y lugares que simplemente hemos inventado.” (Hall, 1997, pág. 5). Así, para muchos de esos considerados “normales”, las personas en situación de discapacidad han sido esos “otros” que simplemente no han podido ver y reconocer y en gran medida, muchas de las alusiones que oyen o ven, son esas representaciones, esas ideas, “simplemente inventadas”.

### 3.4 Danzando el pensamiento incorporado, una propuesta teórico - empírica

*No importaba que hubiese bailado antes, no importaba la formación en danza, los ensayos interminables, el trabajo de mesa, la autoreflexividad, los documentos, las lecturas... era como si nunca me hubiese movido...no sabía qué hacer ni qué proponer..*

*Natalia tenía en ese momento alrededor de doce años y también acudía a la clase por primera vez. Estábamos como invitadas a la clase de Danceability en el marco de un evento de homenaje a Orlan, que realizaban en la academia. Días antes había conversado con la maestra Paulina Avellaneda de mi interés sobre esta modalidad, me explicó un poco de qué se trataba, cuáles eran los precursores y demás detalles en largos diálogos sostenidos.*

*Minutos antes, mientras vestíamos la ropa para entrar a la clase, Natalia y yo cruzamos un par de palabras, sentí que estaba un poco prevenida, pero pensé que era natural sentirse así en la primera clase... Luego vi que conversaba con su padre y la maestra estaba dudando si realizaría la clase con la prótesis que reemplazaba su pierna derecha o sin ella; la maestra le dijo que la realizara cómo ella quisiera, minutos después decidió quitarse su prótesis, con la ayuda de su padre.*

*Ella y yo éramos una de las parejas en la clase y nos dispusimos a realizar el ejercicio. Los primeros segundos fueron difíciles: era inevitable sentir que me movía torpemente y, aunque no lo quería, con prevención, con incertidumbre y tensa, como si jamás hubiese improvisado o establecido un encuentro corporal.*

*Además..., todas las reflexiones sobre no infantilizar al otro, se veían conflictuadas en mi sensación, no sabía realmente como no hacer eso, lo más simple del ejercicio de movimiento, lo más complejo en términos de honestidad perceptiva y*

*disposición al cuerpo del otro, un ejercicio básico, realizado ya muchas veces basado en la improvisación: “Pregunta-respuesta” o “acción-reacción”: Los participantes se encuentran distribuidos en parejas por todo el espacio. Uno de los dos integrantes comienza con un movimiento cualquiera; el otro responde a lo propuesto con el fin de construir, durante la improvisación, un diálogo.*

*Fueron suficientes unos minutos, para que, por mi mente, pasaran muchas reflexiones en torno a cómo se naturalizan las sensaciones y percepciones más sutiles y básicas cuando se practica cotidianamente la danza en diferentes técnicas, entrenamientos, ensayos, puestas en escena y demás, y a la forma en que, paradójicamente, se va perdiendo el sentido de la escucha corporal, ese proceso mediante el cual los sentidos y la conciencia se ponen en estado de apertura para procesar la información recibida corporalmente y responder a ella.*

*Era solo el inicio de la clase, realizamos nuestra improvisación: la más genuina y presente que recuerde hasta hoy. Luego de varios minutos de muchas voces en mi cabeza, pude entrar en la sensación y relajar mi estado, nos divertimos inventando figuras, desplazándonos por el piso, jugamos bailando. Luego de mucho tiempo pensé en que nunca antes un espacio en danza me había permitido improvisar con un niño o niña, así como sentía que había sido un momento muy corto para todo lo que me interpeló, pasaron varios meses para que me sintiera en capacidad de registrar o escribir sobre este momento.*

Esta fue mi primera improvisación de danza integrada, mi primer acercamiento práctico a esta modalidad. Este evento, enriqueció profundamente mi investigación en curso y me permitió adentrarme mucho más en el mundo de la danza integrada y con ello, abrir la perspectiva en mis indagaciones y procesos realizados hasta el momento. Desde ese momento entendí a través de lo sentido en mi cuerpo, la importancia de motivar una “deconstrucción”, es decir, propender por no reaccionar ni ejecutar el movimiento sólo desde la técnica naturalizada o formas de moverse preconcebidas, sino orientarse hacia una genuina interpretación del movimiento guiada hacia el diálogo con el otro, desde la sensación y del camino de comprender el movimiento del cuerpo del otro desde su riqueza y diferencia para lograr una danza común, entre muchos otros factores que me interpararon.

Frente a ello, quisiera hacer énfasis en el lugar que juega la experiencia corporal en este proceso, en un sistema en el que la diversidad se “administra” bajo la mirada normalizadora y se promueve una inclusión que es casi ficcional en muchos contextos. Y por qué hablar de pensamiento incorporado. Se trata entonces, de comprender, cómo la experiencia corporal ha estado confinada en muchos espacios,

y cómo todos estos discursos se materializan en las prácticas y percepciones corporales, teniendo en cuenta que la corporalidad es un aspecto casi obviado de los procesos de aprendizaje y construcción de conocimiento y en muchos escenarios dicha corporalidad no es objeto de exploración. Así como también, de reconocer que existen diversas formas de pensamiento, que la única no es la forma racional, y que el conocimiento incorporado hace parte de este espectro de otras formas de manifestación del pensamiento, que propenden por ser sensibilizadas en una práctica como la indagada y en esta apuesta de investigación, se pretende desentrañar, comprender y legitimar.

Así, plantear el movimiento y el cuerpo como vehículos y productores de conocimiento, y en este caso a la experiencia producto de la danza, como una de estas formas de conocer que abre posibilidades para cambiar las miradas prefijadas, como ya hemos mencionado anteriormente, y posicionar la crítica a lo que se denomina *colonialidad del saber, y del ver*, permite desmontar el ideal de las formas de conocimiento “válido” y desjerarquizar las formas tradicionales del aprendizaje, verbal y letrado.

En esta vía, de búsqueda de procesos si pudiesen llamarse contra hegemónicos de conocimiento, es importante indagar por esas formas en las que existe pensamiento incorporado y cómo ello puede ser una contribución teórico epistemológico. La investigadora de la danza, Maxine Sheets Johnstone, desarrolla el concepto de *Thinking in movement* que constituye una apuesta fenomenológica pero como ella misma lo expone es un enfoque metodológico más que teórico, con el que expone, que el movimiento no es un proceso mental previo ni distinguible de un proceso físico, pues en esta concepción sigue primando la idea de que el cuerpo traduce lo que la mente piensa. La autora menciona que no existe una única forma de pensamiento, y que además se ha naturalizado la idea de que es “el lenguaje” (escrito o verbal) el que transmite el pensamiento. Así, señala, el lenguaje ha desplazado esa primera experiencia de movimiento, con lo cual, en mi perspectiva, la danza, desde esta modalidad estudiada, se vería como -una opción para retomar ese papel y el lugar de la experiencia y destacar la importancia del rescate de la combinación de las diferentes formas de pensamiento en la danza.

Por su parte, Ann Cooper en su reflexión sobre la danza integrada, destaca precisamente el hecho de comprender cómo son esos procesos de incorporación, pero también de cómo se pueden expresar esas diversas formas de pensamiento a través de este tipo de danza, llamando la atención sobre uno de los primeros duetos de la esta modalidad, a raíz de las exploraciones realizadas por Alito Alesi y Emery Black Well, quienes fundaron este método. Señalando que, precisamente allí, no está evocada esa imagen del cuerpo estereotipado en la danza y que además conduce realmente al espectador a presenciar la experiencia de movimiento de los cuerpos diversos, en particular, de su fisicalidad propia y su relación de movimiento, poniendo el foco por ejemplo, en los esfuerzos y motivaciones de movimiento que realiza Black Well para poder levantar su brazo. Destacando también, sobre éste dueto lo que Steve Paxton (considerado como el padre del Contact – Improvisation), escribiría a propósito: “una descripción detallada del baile Black Well revela hasta qué punto el espectador se da cuenta tanto de las motivaciones internas y las consecuencias externas de su danza” (Cooper, 1997, pág. 88).<sup>22</sup>

Y es precisamente sobre estos procesos de incorporación sobre los que quisiera llamar la atención, pues como también lo señala Cooper en otro de sus textos a propósito de involucrar las formas de memoria corporal y otros procesos de incorporación en el análisis y reconstrucción de sus textos, existe una carga kinestésica que el cuerpo registra de manera distinta a la forma que se hace un registro visual, escrito y oral; lo que tiene fundamento en la conciencia somática de las personas, y en algunos casos en lo que la piel y los nervios recuerdan, que bajo este análisis son formas de construir conocimiento incorporado que incluso dialoga con otras formas de creación de procesos de pensamiento y conocimiento. Sin embargo, como bien lo señala Cooper, dado que esta forma de conciencia y pensamiento se encuentra marginada a ciertos contextos es importante desentrañar e intentar comprender estos procesos de pensamiento y los lugares mediante los cuales es posible otorgarles legitimidad.

Irónicamente, muchas personas a lo largo de sus vidas tienen poca conciencia de su piel como una “facultad perceptiva”. Esto se debe a que nuestra cultura postindustrial privilegia lo visual, casi al punto de la exclusión de nuestros otros sentidos, incluyendo el tacto, el sonido e incluso el movimiento. Muchas personas usan la vista casi exclusivamente para navegar en el mundo – tanto off -line como

---

<sup>22</sup> Traducción propia.

on –line. Usualmente nos hacemos conscientes de nuestra piel en situaciones extremas tales como el miedo (...) e temor (...) o el placer. (Cooper Albright, 2014, pág. 34)

Sobre estos procesos de incorporación quiero llamar la atención, dado que no solo se trata de una forma de producir conocimiento o como diría Maxine Sheets una combinación de formas de pensamiento, sino también, como mediante estas exploraciones dancísticas, dado el trabajo sobre la percepción y sensación en el que se enfoca, lo que prima en la práctica es la relación de movimiento que se establece con el otro y a su vez cuando es llevado a escena, es también esto lo que captura al espectador: el nivel de compromiso, del diálogo de movimiento que parece establecerse entre los implicados, aquello es lo que vincula, como lo exponía Paxton, revela sus motivaciones internas y externas de movimiento, más allá de si son o no virtuosas para el espectador. Es decir, en ese devenir de movimiento que surge sobretodo mediante la improvisación en común, descubriendo la fisicalidad, las formas de movimiento y habilidad de cada cuerpo, no prima la idea de la discapacidad o de lo que no puede hacer la otra persona, ni la idea de quién puede hacerlo mejor, sino que se asiste a un proceso de descubrimiento de las formas particulares y diferentes de interpretar el movimiento y desde allí construir el diálogo corporal que tiene implícitos estos procesos de incorporación.

Son entonces, estos procesos, los que precisamente pasan por la comprensión a nivel sensorial y del cuerpo en movimiento, no son formas de pensamiento racional ni racionalizado de las formas de moverse, pues mediante los procesos de improvisación se reconoce y dialoga desde las distintas experiencias personales de movimiento y la diferencia de sus cuerpos al ejecutarla, que en últimas son las formas del pensamiento incorporado, procesos que se convierten en progresivos aprendizajes, y que como todo conocimiento toman tiempo de exploración para ser asimiladas y comprendidas corporalmente.

Así, teniendo en cuenta que bajo el paradigma cartesiano, los asuntos que provienen o que tienen relación con la experiencia corporal, son impedimentos para la comprensión, u obstáculos epistemológicos. La invitación no es, sólo a generar procesos de reflexión sobre la necesidad de legitimar la producción de conocimiento incorporado, sino también a descolonizar nuestros sentidos y nuestros movimientos. Pues sentir y moverse no provienen de dos regiones separadas de

pensamiento. “El pensamiento entendido como dinámica de movimiento implica una forma diferente de abordar este que amplía sus posibilidades más allá del lenguaje y de los referentes simbólicos a los cuales generalmente se lo liga” (Zuluaga, 2005: 25). Por ello, es importante recalcar que existen experiencias cinéticas en las cuales pensamiento y movimiento van ligados, y no necesitan limitarse a movimientos específicos o premeditados. Pues como bien lo expone Jean Nancy, el proceso de escucha, (en este caso enfatizado en la escucha corporal) está ligado al pensamiento, o entendimiento como él lo llama, y esta relación no es una dicotomía, pues en el caso de la danza específicamente es a través de esa escucha corporal que se comprende y produce procesos de pensamiento.

Sin quedar a librado, desde el inicio, a la tenue indecisión tajante que rechina, que cruje o que grita entre <escucha y entendimiento>: entre dos audiciones, dos aspectos de lo mismo (...), entre una atención y una adecuación o bien, otra vez, y si se quiere entre un sentido (que escuchamos) y una verdad (que entendemos), aunque, en última instancia uno no pueda prescindir de otro. (Nancy, 2007 , pág. 12)

Así, en términos generales con la apuesta por la legitimación de conocimiento incorporado, también se promueve la importancia de generar nuevas preguntas o enfoques descentrados de la tradición hegemónica tanto en el campo de la danza como en el enfoque médico de la discapacidad. De esta manera, los logros o transformaciones a las que da lugar esta práctica, constituyen una opción enriquecedora, en el contexto de una enseñanza convencional, donde se nos ha vetado el acceso a una educación sobre las prácticas corporales y nos es negado el papel del conocimiento que viene y se produce desde el cuerpo y las prácticas corporales. Sin embargo, también considero que son relativos según la disposición, apertura y tiempo de exploración en cada proceso. No se puede olvidar que la recepción de estos aprendizajes incorporados, que indagan sobre la relación con la diferencia, desde la exploración de movimiento, está directamente asociada a cómo hemos sido educados para ver y juzgar el deber ser de la danza, tanto en el proceso de creación como en el de recepción: qué hacer, ver o recibir y qué no, y por ello, eso mismo nos permite identificar que tanto debemos deconstruir para poder ver de nuevo lo visto y reconocer lo que no habíamos visto.

Así, en pro de contribuir a métodos o formas de comprensión y de esclarecimiento de los procesos de pensamiento incorporado y con ello de la construcción de conocimiento, me propongo exponer dos entradas teórico-empíricas, que a lo largo de esta investigación fueron tomando forma y a la luz del análisis teórico permiten establecerse, por lo menos por el momento, como dos posible caminos relacionados, de materialización y comprensión de los procesos de incorporación.

Por un lado, tomo el concepto de Cooper, de *archivo encarnado*, que ella desarrolla principalmente para exponer el análisis de los procesos de incorporación de la historia de la danza, y lo pongo en una relación dialógica con los procesos de agencia a los que asisten las personas, cuando empiezan a tener conciencia sobre su corporalidad y sus procesos de incorporación en la práctica. Y por otro lado, destaco cómo mediante el método de la improvisación y en el caso de la danza integrada, los elementos del Contact-Improvisation adaptados a esta, es posible escudriñar en cómo se dan esos procesos de danzar el pensamiento incorporado. Ambas entradas relacionadas entre sí bajo la apuesta de objetivar y comprender el conocimiento producto de la incorporación y en este caso del movimiento danzado.

### **3.4.1 Archivo encarnado y agencia corporal**

Ann Cooper habla del proceso mediante el cual, la memoria sentida a través del cuerpo, queda inscrita como un archivo, que ella llama encarnado, “que se equipara al archivo visual o escrito, y que nos ayuda a localizar más que simples hechos” (Cooper Albright, 2014, pág. 34). En ese sentido planteo que es precisamente, un *archivo encarnado* el que se va conformando a lo largo del proceso de la danza integrada, diferencial para todas las personas, y que se va configurando en la medida de sus experiencias corporales.

Por otro lado destaco, la posibilidad de hablar de procesos de agenciamiento corporal, y cómo estos, entran en relación con la construcción del archivo encarnado que se constituye a lo largo del proceso, como una forma sensible de acción política y corporal que tiene diversas implicaciones, en pro de “zafarnos” de estas dicotomías fundadoras de sentidos comunes, entre otras.

Entendiendo por agencia corporal, los procesos mediante los cuales, los sujetos, vistos como sujetos-agentes, tienen la capacidad de administrar o dinamizar las relaciones, significados y transformaciones de su propia corporalidad en términos subjetivos y de relación con los otros. En un contexto en el que la subjetividad se entiende de manera cambiante y dinámica en diálogo con los postulados que en las últimas décadas se han desarrollado desde los estudios culturales, el postestructuralismo y estudios feministas entre otros, que han contribuido en torno a discutir el sujeto y los procesos de subjetividad impuestos por el discurso moderno. Algunos trabajos de Stuart Hall desde los estudios culturales por ejemplo, se desarrollan en esa vía, planteando que los “modos estructurados de concepción de la subjetividad (popular) eluden el conflicto, la resistencia, la negociación y la aceptación, siempre vinculados a los discursos hegemónicos y a la experiencia de la desigualdad. Esta instancia de los estudios culturales percibe la subjetividad en términos heterogéneos, plurales, no autónomos; es decir, de modo relacional.” (Szurmuk & Mckee, 2009, pág. 262).

En ese sentido, pienso en dichos procesos, desde la perspectiva de una subjetividad, que se vive principalmente a través de la experiencia corpórea, “un proceso compartido, ínter subjetivo, creativo, así como de conexión, aceptación y reconciliación con el Otro(s)” (Ruiz, 2006, pág. 7). El cual, relaciono además, para efectos de su comprensión, con las conceptualizaciones en torno al sujeto colonial, el lugar de enunciación y la posición geopolítica, dado que como ya se ha desarrollado, en la comprensión cultural de la discapacidad, tanto el discurso moderno del sujeto, como la condición colonial de nuestras realidades, nos permiten entender las concepciones que prevalecen para definir y tratar el asunto de la discapacidad. “Desde esta idea recuperar al cuerpo supone recuperar un lugar de ‘agencia’, lugar de recuperación del control sobre el propio cuerpo para la agencia política.” (Ruiz, 2006, pág. 6).

Asimismo, el agenciamiento que actúa en correlación con el archivo encarnado como un modo de expresión del conocimiento incorporado de cada persona, permite que se muevan, tanto conceptos, como identidades que hemos creído fijas y naturalizadas, pero en la medida que nos posicionamos de manera corporal también frente a ellas, desarrollamos la capacidad de interpelarlas o vivirlas de otra manera desde nuestra experiencia. Como bien lo desarrolla, la brasileña Suely

Rolnik (1989), quien en su abordaje sobre las políticas de subjetivación desde una perspectiva transdisciplinar desarrolla un concepto que se denomina, *cuerpo vibrátil* el cual permite aproximarnos a comprender a de qué forma pueden operar estas resignificaciones, teniendo en cuenta que este, se refiere a la capacidad del cuerpo y mejor aún, de los órganos de los sentidos de dejarse afectar por la alteridad, donde es precisamente todo el cuerpo el que tiene el poder de vibración o vibratibilidad con las fuerzas del mundo, considerando así la forma en la que los sujetos incorporan las fuerzas que vibran o agitan su entorno y lugar.

De igual manera, en pro de dismantelar esa capacidad corpórea más allá de un lugar de representación o expresión de la estructura sobre los cuerpos, “Autores desde los estudios culturales, performativos, Queer, de la diferencia sexual etc. realizan una apuesta en este sentido, partiendo principalmente de un cuestionamiento crítico a los estudios de Foucault, quien sitúa al cuerpo en el epicentro de los discursos modernos de producción de la subjetividad” (Ruiz, 2006, pág. 6). Se trata entonces de nutrir el enfoque desde el cual se ha pensado la corporalidad, para generar lecturas que permitan a la vez comprender los procesos de injerencia de las estructuras sociales en los cuerpos pero también de como las personas generan sus propias formas de gestionar su cuerpo, aportando un matiz, destacando que, la intención de recuperar la atención sobre la incorporación, no es solamente para la agencia política sino también para la agencia corporal en tanto que, se generan procesos de reconocimiento del cuerpo, en su fisicalidad, sus contornos, sus posibilidades, y en el caso de la danza integrada específicamente se resignifican factores como los desplazamientos de los cuerpos diversos, la exploración del movimiento en el piso, los movimientos suaves, las caídas, las posibilidades de una silla de ruedas para la improvisación etc. Y se generan así otras formas de empoderamiento.

Como también, lo describen algunos asistentes a la práctica, (estudiantes danza terapia, 2011),

*“Sin duda la clase me está ayudando mucho a mejorar eso, pues así puedo conocerme mejor, saber qué es lo que me gusta y entender que hay más partes de mi cuerpo diferentes a mis manos, mi cara y mis piernas.”*

*“Con base en el ejercicio del dominó, cada persona podía hacer el movimiento que quisiera y una vez hubiera terminado debía esperar el movimiento de los*

*demás. Creo que a partir de este ejercicio es posible identificar que no importan las habilidades motoras o cognitivas de las personas, sino el interés por participar. Es una actividad en la que se le da a cada uno la oportunidad de intentarlo y cada persona puede expresarse como desee”*

*“Durante el desarrollo de las clases he intentado concentrarme en mi propio cuerpo descubriendo que a veces encontrarse a sí mismo es más difícil de lo que pensamos, a veces por pensar en lo que están haciendo los demás y no en alcanzar mi propio objetivo, por pensar en que los demás me vean que limita el encuentro personal o simplemente porque a veces nos centramos tanto en los otros que nos olvidamos de nosotros mismos por lo que encontrarse conscientemente con el cuerpo se convierte en una tarea complicada.”*

En ese sentido, la atención está dirigida más a la incorporación que da lugar a la agencia más que hablar del “cuerpo” como tal, entre otros aspectos porque, como bien lo han señalado diversos autores y (como lo desarrollaré en el próximo apartado), diversos estudios han discutido de manera crítica, cómo el cuerpo se ha abordado como un ente pasivo o receptor de una carga discursiva y representacional u objeto de elaboraciones ideológicas. Es por ello que la invitación es a poner la atención en aspectos que han sido invisibilizados durante siglos; a saber, los procesos de incorporación, o lo que Thomas Csordas, llama, *embodiment*, señala que estos suponen, una corporalidad agente. “El *embodiment* puede entenderse como un campo metodológico indeterminado por experiencias perceptuales y por el modo de presencia y compromiso en el mundo”. Planteando de igual manera, que es este un medio también para poder comprender las formas de participación de las personas en la cultura que los determina, “la experiencia corporizada es el punto de partida para analizar la participación humana en el mundo cultural.” (Csordas, 1993, pág. 83)

Sin embargo, es importante destacar que desde esta perspectiva, tanto estos procesos de agencia, como la conformación de archivos encarnados de forma consiente y sensible son aprendidos o apropiados de manera progresiva y es también en esa medida que construyen o cambian nuestros contornos de existencia y subjetividad. Así como también, es un proceso de apertura y por lo tanto de acumulación de sensaciones y percepciones, principalmente porque no hemos sido enseñados a rescatar o “archivar” estos aprendizajes corporales. Considerando por

un lado que la activación de la capacidad sensible permite formas de afectación en mí, por parte del otro, del cuerpo del otro, y de la relación con los otros. Pero, que no necesariamente es connatural sino que está determinada por una práctica y un contexto cultural, en este caso la práctica del contacto y la improvisación de la danza integrada. “Este tipo de atención requiere práctica, y claramente implica algunos riesgos. El hecho de alargar la mano para tocar algo o a alguien, hace énfasis en su propia reciprocidad, pues es imposible tocar en modo alguno que no implique el propio cuerpo.” (Cooper Albright, 2014, pág. 34), o como también lo expone Csordas en el planteamiento de los modos somáticos de atención, “Debido a que no somos subjetividades aisladas atrapadas dentro de nuestros cuerpos sino que compartimos un entorno intersubjetivo con otros, debemos también especificar que un modo somático de atención significa no sólo atención a y con el propio cuerpo, sino que incluye la atención a los cuerpos de otros. Nos interesa la elaboración cultural del compromiso sensorial, no nuestro propio cuerpo como fenómeno aislado.” (Csordas, 1993, pág. 87)

Igualmente, este tipo de procesos y transformaciones a mi modo de ver, dialogan entre una práctica del reconocimiento y la reflexividad<sup>23</sup> sobre todo aquello que creíamos fijo, en este caso frente a la discapacidad y la danza. Así, abrir las barreras o bloqueos sensitivos que tienen frente al contacto muchos y se evidencian en la práctica, es de las primeras acciones que identifiqué se empiezan a transformar en raíz de este método y también es una de las cosas fundamentales para la conformación de ese archivo encarnado que nos permite agenciar nuestros cambios y procesos. Como bien lo señala Cooper, la piel es el medio del tacto, y esto es que constituye el lugar del intercambio táctil con el mundo, pero esa piel se puede asumir de varias maneras, es decir, como una barrera o como un medio perceptivo, “Irónicamente, muchas personas a lo largo de sus vidas tienen poca conciencia de su piel como una “facultad perceptiva” (Cooper Albright, 2014, pág. 34), esta concepción determina de manera radical la relación entre el individuo y los otros, y cómo señala de nuevo más adelante, “por otro lado, yo experimento mi piel como una interfase porosa entre mi ser y el mundo, entonces tenderé a aceptar mi piel

---

<sup>23</sup> La reflexividad es un concepto desarrollado principalmente por el sociólogo Pierre Bourdieu que en términos generales hace referencia a la interpretación de la experiencia y el aprendizaje de ella, haciendo explícitos los asuntos que influyen en la toma de decisiones del investigador y reflexionar sobre ello y sobre la forma de valorar lo investigado.

como una caja permeable, sensitiva, que facilita el intercambio, permitiéndome tocar y ser tocado por mi entorno” (Cooper Albright, 2014, pág. 34).

Estas prácticas entonces permiten reconocer explícitamente esas formas en las cuales se conforma conocimiento incorporado, y abren la posibilidad de generar procesos sensibles que interpelen los discursos hegemónicos, que en cierta forma definen posiciones identitarias y prácticas de representación, “Porque nos permite entender la capacidad de actuar (agencia) no como propiedad individual, sino como posibilidad (poder hacer) compartida. Esto implica vincular la capacidad de acción con una concepción relacional del poder, y no entender ésta como un volumen de almacenamiento de un sujeto-agente” (López Ema, 2004, pág. 15).

Así, en una visión introspectiva, en mi propio vivir, esta posición crítica se comenzó a vislumbrar de manera experiencial en mi proceso, e me permitió vincular mis reflexiones, mis conflictos y encuentros y sobre todo ese valor de lo micro, como un insumo fundamental en la investigación, por medio del movimiento, inicialmente, sin palabra, o entrevista alguna, fui reconociendo lo importante de estos procesos de conocer y construir conocimiento, de los cuales además, podía dar cuenta por medio de mi experiencia y de la forma en la que progresivamente iba transformando estas posiciones frente a mis discursos y mis procesos de incorporación.

### **3.4.2 El método de la improvisación**

El método de improvisación en danza, emerge a mi modo de ver como una posibilidad de reconocer el conocimiento incorporado y de comprender su proceso de construcción. Es importante reconocer que la improvisación en el campo de la danza ha cobrado un lugar muy importante en las últimas décadas y se ha diversificado de gran manera, podemos afirmar que no hay una única forma de improvisar en danza. Sin embargo existen algunos aspectos generales que es importante reconocer en la medida que configuran los puntos básicos de lo que a esta investigación interesa.

En primer lugar, rescatar que, (y en relación con la apuesta de la danza integrada), la improvisación explora las habilidades de cada persona y sus diferentes formas de manifestarlas mediante el movimiento, distinto esto de enseñar una forma específica de aprender una habilidad corporal. En segundo lugar, la improvisación busca indagar principalmente en las destrezas de cada persona y no en repetir formas ajenas de movimiento, es como cada uno baila en vez de seguir como baila el maestro o coreógrafo y como un tercer aspecto relevante, es el hecho de que las decisiones corporales se van adoptando conforme va aconteciendo el movimiento, tomando distancia así de la representación de algo. Para ello, evidentemente es importante un proceso de entrenamiento y de práctica con el fin de desarrollar estos aspectos pero sobre todo despertar una conciencia activa en el cuerpo.

En esta misma vía, y en el zoom sobre la danza integrada, que maneja además de estos aspectos generales presentados de la improvisación, una relación con la danza de contacto o Contact en sus preceptos básicos, de apertura de la escucha corporal, percepción y reconocimiento del cuerpo, el trabajo con el peso y la creación colectiva basada en la improvisación; es interesante ver cómo esa vía que constituye la improvisación se abre como una posibilidad de reconocimiento, teniendo en cuenta que da lugar, a un viaje individual y con el otro, a través del movimiento del cuerpo, en el que se busca reconocer los distintos niveles que posee el cuerpo, y las capas o sistemas que lo componen como los huesos, los músculos, la piel, en un flujo de los sentidos. Teniendo presente, la posibilidad de desarrollar

a través de la improvisación, libertad sobre la exploración corporal por medio del movimiento, que no busca desarrollar una acción concreta o una tarea específica, aspecto que en la mayoría de casos se encuentra vetado o inactivo en muchas de las personas. Cómo lo señala uno de los maestros colombianos que imparte la materia de improvisación en la escuela de danza de Bogotá, “La improvisación está inscrita en el espacio de la libertad, pero no de cualquier libertad, (...) sin sentido o indeterminada, sino como manera de mantener abierto el contacto, de entablar comunicación, de extender relaciones, puentes vasos comunicantes.” (Oramas, 2012, pág. 89).

En este sentido, lo que algunos asistentes a estos espacios señalan como “ir soltándose” hace referencia precisamente a estas experiencias en las que, gracias al proceso de aprendizaje sobre el contacto y la improvisación, se pueden mover con mayor facilidad y menos prevención, creando como lo denomina Alito Alessi, habitualmente en sus talleres, una comunidad de danza. Así mismo, ocurre con las formas de apropiación sensorial, que personalmente las veo como, procesos corporales que se van sucediendo sin un procesamiento mental previo, como los llamados “agujeros de conciencia” de los que hablaba Steven Paxton, en los que no solo se está construyendo conocimiento incorporado, sino que permiten que se vaya desarrollando un proceso donde no hay previsión respecto del movimiento que nace y surge del encuentro.

Como se ha ido señalando sobre la improvisación de movimiento, esta forma de creación se enriquece en la medida que se reaccione desde formas no establecidas previamente, como “fórmulas” de responder al otro y se concentren en la apertura sensitiva, teniendo presente la importancia de que en la improvisación se evidencia a mi modo de ver, la posibilidad de objetivar la expresión: *aquí y ahora*, que implica comprender a profundidad, que cada exploración de movimiento tiene un tiempo, lugar corporal y espacio específico no idéntico a otro, como bien lo desarrolla Maxine Sheets, en sus investigaciones, “En otras palabras, cualquier movimiento tiene su carácter espacial y temporal particular que es creado dinámicamente por la persona que se mueve, en el mismo acto de moverse.” (Sheets, 2012, pág. 13).

Tener en cuenta este aspecto, es fundamental para vislumbrar las posibles consecuencias sobre los procesos de improvisación de movimiento, en personas en

situación de discapacidad, que por lo general, son desestimadas al señalarles que presentan ritmos de movimiento y dinámica por debajo a los que se esperan, normalmente desarrolle una persona en una actividad, porque estos han sido estereotipados en pro de la productividad de las personas. Sin embargo, el hacer conciencia del aquí y ahora en la improvisación, hace referencia también a los biorritmos antes descritos, que en general tenemos todos los seres humanos, no solamente las personas que presentan alguna dificultad motriz, física o cognitiva, y que permiten no solo otorgar legitimidad al ritmo de cada persona al moverse sino exploran también en su capacidad creativa, y de reconocimiento de otras posibilidades motrices que tal vez no habían sido advertidas.

Así, en esta apuesta, producto de la investigación, la improvisación emerge como otra forma de comprender esa producción de conocimiento incorporado, que no se adscribe como tal al campo artístico de la danza, sino más bien, a la exploración en torno al cuerpo en movimiento. Porque estas propuestas de otorgar legitimidad a otra forma de generar conocimiento, buscan también apartarse de los linderos específicos que en la ciencia moderna se establecen para cada disciplina. Escudriñando la impronta que las formaciones culturales ejercen sobre factores como la exploración corporal y por lo cual también, esta es más bien el desarrollo de una propuesta transdisciplinar<sup>24</sup> que busca ir más allá de los límites establecidos desde y por las disciplinas, promoviendo la des-jerarquización de las formas tradicionales del aprendizaje, pues como señala Hilda Islas,

Una gran parte de los problemas de la danza, tanto en términos prácticos como en el terreno de la investigación, tiene que ver con la ubicación que se le da a la dimensión corporal en la estrategia de las sociedades contemporáneas. De tal forma que para plantear teóricamente el carácter fugaz de la actividad dancística hay que pasar por el cuestionamiento profundo de los métodos de conocimiento y de jerarquización de los valores culturales del occidente moderno. (Islas, 1995; 11).

Esta apuesta transdisciplinar también encuentra eco, en torno a lo que desarrolla Sheets-Jhonstone con respecto al estudio del movimiento, destacando que los

---

<sup>24</sup> Adoptando el concepto de transdisciplina de Suely Rolnik, que aborda la apuesta transdisciplinar involucrando la importancia de la experiencia sensorial: "modalidad que lleva a la persona a ceder seguridades por incertidumbres, a arriesgar razones por azares, a exponer el cuerpo en la verosimilitud precaria de la sensación." En: cartografía sentimental [http://www.smav2.com.ar/oficina/biblioteca/cartografia\\_sentimental.htm](http://www.smav2.com.ar/oficina/biblioteca/cartografia_sentimental.htm)

acercamientos disciplinares por lo general han aplanado las lecturas y limitado las posibilidades de la comprensión del movimiento corporal. A lo que yo agregaría que también al desvincular la explicación “científica” del análisis cultural se eluden aspectos fundamentales para entender cómo factores como los analizados a lo largo de esta investigación, influyen entre otros en la legitimación del conocimiento. Sheets-Jhonstone, habla de la incapacidad de la ciencia cognitiva de estudiar y explicar los fenómenos de la experiencia de movimiento, concretamente de la experiencia kinestésica y en torno a la propiocepción etc., destacando que por lo general las explicaciones provenientes de estos campos, rehúsan a estudiar el movimiento como fenómeno más allá de factores anatómicos o de motorología, exponiendo así que este tipo de explicaciones “no puede ofrecer “propiedades y tendencias universales compartidas culturalmente” porque al estar completamente sujeta (...) a los sucesos que ocurren dentro del cerebro, carece de un terreno fundacional en la experiencia, específicamente, en la experiencia real del movimiento, es decir, en la cinestesia, la modalidad sensorial neuromuscular común a todos los humanos, siendo ésta el punto de partida para las investigaciones acerca de universalidades transculturales subyacentes al arte de la danza” (Sheets, 2012, pág. 2).

Es entonces como, Sheets-Jhonstone encuentra precisamente en la improvisación una forma de abordar el estudio sobre estos aspectos del movimiento, la experiencia y el conocimiento, no abordados en la mayoría de casos por las disciplinas que de una u otra forma estudian el cuerpo o las relaciones de los sujetos en torno a este (incluso por la danza misma), frente a lo cual es de destacar además, que es de las primeras investigadoras que contribuye a generar un puente interdisciplinar, en primer lugar de la filosofía y la danza y luego entre otros campos del conocimiento. Encontrando así, que es *esencial* a la improvisación en danza, la *no separación de pensar y hacer*, y con esto, la capacidad que la persona involucrada en el proceso de la danza, tiene para pensar en movimiento mientras este sucede o *Thinking in Movement* como lo denomina originalmente ella. “no implica que el bailarín esté pensando en ideas sobre el movimiento, o que sus pensamientos están siendo traducidos en movimiento, en este caso, pensar es estar atrapado en un fluir dinámico, pensar es por naturaleza cinético (Ibíd.). Sin embargo, el pensamiento entendido como dinámica de movimiento, implica una forma diferente de abordar

el pensamiento que amplía sus posibilidades más allá del lenguaje y los referentes simbólicos a los cuales es ligado generalmente.” (Zuluaga, 2005, pág. 7).<sup>25</sup>

El movimiento no es entonces, un proceso mental que existe antes y es distinguible de un proceso físico, pues desde esta perspectiva sigue primando la idea de que el cuerpo transcribe lo que la mente piensa. La autora menciona que no existe una única forma de pensamiento, y que además se ha naturalizado la idea de que es “el lenguaje” el que transmite el pensamiento. Señala, el lenguaje ha desplazado esa primera experiencia de movimiento, y la danza (en el caso presentado, la improvisación) se vería como -una opción para retomar el papel y el lugar de la experiencia y destacar la importancia del rescate de la combinación de las diferentes formas de pensamiento en ella. En contraposición al hecho que expone Santiago Castro, de cómo en el paradigma cartesiano heredado, se concibe como obstáculo epistemológico todo aquello que tenga que ver con la experiencia corporal.

Negar estas posibilidades de pensamiento es negar dimensiones de la experiencia humana. Existen experiencias cinéticas en las cuales pensamiento y movimiento van ligados y no necesitan limitarse a relaciones jerárquicas o causales sino biunívocas. Lo que da lugar a otras formas comunicativas no sólo verbal, sino corporal, y que a su vez transforma las representaciones sociales asociadas, dado que según Sheets-Jhonstone desde esta perspectiva, en la improvisación, el mundo que se explora es inseparable del mundo que dinámicamente se crea.

La experiencia de la improvisación implica la exploración del mundo en movimiento. (...) el mundo es envuelto en mi continuo fluir: el mundo dinámico que percibo, incluyendo el mundo cinético de mi propio movimiento, es inseparable del mundo cinético en el cual me estoy moviendo. Sentir y percibir, y moverse, no provienen de dos regiones separadas de la experiencia, tanto la percepción como mi movimiento son coodeterminadas mutuamente. No existe un cuerpo y una mente actuando por separado, mi movimiento no es un proceso mental que existe antes de y distinguible de un proceso físico, ni mi movimiento implica la ausencia de pensamiento. (Zuluaga, 2005, pág. 8)

Para contextualizar este aspecto, y comprender la trascendencia de su aporte, es importante comprender la importancia y peso histórico que ha tenido la tradición representacional para acercarse al estudio o comprensión de aspectos relacionados con el cuerpo, que como lo expone Csordas (1993), se puede evidenciar en la

---

<sup>25</sup> Diana Zuluaga hace la traducción del texto “*Thinking in movement*” de Sheets-Jhonstone, y lo analiza en su artículo titulado “*La experiencia del movimiento y de la danza*”. 2005.

preponderancia del paradigma textualista en las obras de autores como Levi Strauss, Jacques Derrida y Michael Foucault. Frente a los cuales los enfoques de teóricos como Pierre Bourdieu con su concepto de habitus o Meleau Ponty en sus desarrollos entorno a la percepción, propiciaron un desplazamiento del enfoque del cuerpo como fuente de simbolismo hacia la toma de conciencia del cuerpo como locus de las prácticas sociales. Con lo cual marcan un antecedente para todos estos acercamientos, en los cuales las nociones de percepción (como sucede en la improvisación), toman el lugar principal respecto al cuerpo.

Pensadores como Marcel, Scheler, Strauss y Schilder – han hecho resaltar una fenomenología del cuerpo que reconoce al embodiment como la condición existencial en la cual se asientan la cultura y el sujeto (Corin, 1990; Csordas, 1990; Devisch y Gailly, 1985; Frank, 1986; Jackson, 1989; Munn 1986; Ots, 1991, e/p; Pandolfi, 1990). Todos ellos tienden a tomar el “cuerpo vivido” como un punto de partida metodológico, más que a considerarlo como un objeto de estudio. (Csordas, 1993, pág. 83)

En esa vía, el antropólogo Michael Jackson, en su texto, *Conocimiento del cuerpo*, (1989) traducido para el libro *Cuerpos plurales* (2010), expone detalladamente cómo, el aspecto semiótico ha tenido un papel preponderante para explicar la corporalidad en general, en tanto que, desde allí se lo lee, en términos simbólicos o representativos. Además, señala que al tomar el cuerpo solamente como medio de expresión, este se convierte en objeto de operaciones puramente mentales o racionales y sobre las que se proyectan patrones sociales que llevan a considerar a este como un ente inerte, pasivo y estático.

Jackson propone un abordaje con una mirada renovada de la antropología del cuerpo, señalando la necesidad de indagar más sobre el carácter corporizado de la voluntad y la conciencia, a los que en últimas invita la improvisación. Señalando la importancia de revisar y replantear algunos cimientos sobre los cuales en su momento se construyó la antropología del cuerpo y que han incidido en las investigaciones que se han venido realizando desde entonces. Expone que ciertos preceptos han reducido el papel vivo del cuerpo y en mi concepto la capacidad de agencia de la corporalidad y sus posibilidades de pensamiento que se expresan a través de métodos como la improvisación, destacando que el aspecto semiótico ha tenido un papel preponderante para explicar el cuerpo donde todo se lee en términos simbólicos o representativos y además se ha estudiado el cuerpo como un medio de expresión y en esta medida, éste se convierte en objeto de operaciones puramente

mentales o racionales y sobre la que se proyectan patrones sociales, que llevan a considerar el cuerpo como un ente inerte pasivo y estático.

Y es acá entonces donde cobran relevancia la comprensión de entradas analíticas a aspectos como los procesos de improvisación en danza. Pues precisamente, la improvisación parte de la intención de no representar nada, o mejor dicho, los movimientos producto de la improvisación no buscan significar en el sentido explícito, en la medida que no son símbolos, no prevalece un contenido significativo, “sabemos que la danza y más precisamente la improvisación, genera estados en el cuerpo que introducen alteraciones del orden de lo intensivo” (Orozco, 2012, pág 80), esto es, que hay un flujo de movimiento que va más allá de la intención con la que yo quiera moverme y eso es lo que en últimas es la expresión de los procesos de pensamiento incorporado, que escapan precisamente a los procesos de la racionalización.

Existen además otras entradas teóricas que nos permiten analizar los procesos de improvisación a la luz de la construcción de conocimiento. Por una parte Thomas Csordas (1993), en su análisis sobre los modos somáticos de atención, expone cómo bajo el desarrollo de un concepto como el de *embodiment* (no como se entiende este concepto en ciencias médicas o neurología) es posible comprender el papel de la experiencia atención corporal para el análisis social y cultural, destacando que este enfoque, requiere que el cuerpo sea entendido como sustrato existencial de la cultura, no como un objeto que es bueno para pensar sino como sujeto que es necesario para ser, y que no se debe restringir al análisis micro de lo personal que comúnmente se hace desde la fenomenología, sino también al estudio de las colectividades. “Los modos somáticos de atención son modos culturalmente elaborados de prestar atención a, y con, el propio cuerpo, en entornos que incluyen la presencia corporizada de otros” (Csordas, 1993, pág. 87). Y por otro lado, los desarrollos de la brasileña Suely Rolnik, en torno al postulado de *cuerpo vibrátil* ponen la atención de nuevo en aquellos procesos corporales que impulsan la tensión pensamiento/creación, destacando que las sensaciones y percepciones que incorporamos son intrasmisibles por medio de las representaciones, razón por la cual se pone en crisis el sistema de referencias que tenemos y ello implica la creación de nuevas formas de expresión, como lo representa para mí la improvisación de movimiento en la práctica de la danza. “El ejercicio de

pensamiento/creación tiene por tanto un poder de interferencia en la realidad y de participación en la orientación de su destino, constituyendo así un instrumento esencial de transformación del paisaje subjetivo y objetivo.” (Rolnik, 2015 )

Alfred Shutz (1970), el representante más importante de la ciencia social fenomenológica, enuncia que la atención reside en “la alerta completa y la claridad de percepción conectadas con volverse hacia un objeto de manera consciente, en combinación con posteriores consideraciones y anticipaciones sobre sus características y usos” (Csordas, 1993, pág. 86). Csordas a su vez retoma algunos aspectos de los postulados de Shutz para desarrollar su apuesta en torno a los modos somáticos de atención, pero va mucho más allá, destacando que la atención implica “tornarse hacia”, en un compromiso que enuncia, es multisensorial. Y esto es, precisamente lo que propone la improvisación de movimiento bajo los parámetros expuestos: un compromiso multisensorial, que pone el cuerpo en atención y escucha y no en concentración. Pues en la práctica de esta, por lo general se manifiesta que la atención abre los canales de disposición y sensación del cuerpo mientras que la concentración los cierra a algo específico y evita la creación de respuestas que estén en interacción con el entorno inmediato.

Así, en resumen, la improvisación de movimiento, es otra entrada para comprender cómo se dan los procesos de incorporación y de producción de conocimiento incorporado, que como lo destaca Merleau Ponty, los procesos de percepción, comienzan en el cuerpo y están inmersos y determinados por un mundo cultural. Lo que nos permite comprender la trascendencia de las relaciones de improvisación que se tejen a raíz de la práctica de danza integrada inmersa en una concepción distinta frente a la discapacidad y la habilidad.

## 4. REFLEXIONES FINALES Y RECOMENDACIONES

Estas reflexiones finales, buscan más que tener un ánimo conclusivo, hacer un balance o rescatar aspectos y apuestas generales identificadas y logradas a lo largo de la investigación. Los retos que impone estudiar una práctica como esta de carácter liminal, alternativo y sus apuestas desde las artes integradas, lo hace un objeto de estudio frente al cual habría mucho que indagar aun. Sin embargo este acercamiento buscó proponer un escenario de comprensión de las apuestas y logros de esta práctica que manifiesto de manera general a continuación:

- El método de danza integrada, genera impacto, más allá del circuito artístico o dentro del campo de la danza como tal, a nivel social, político y cultural porque incide en romper barreras de participación en el ejercicio de los derechos culturales para las personas en situación de discapacidad y todos aquellos que no poseen formación en danza y quieren tener la posibilidad de expresarse y aprender mediante del movimiento corporal.
- En el recorrido de esta investigación se evidencia la necesidad de una política de fortalecimiento para el desarrollo de estas iniciativas que buscan vincular otro tipo de público, distinto al que normalmente se dirigen las actividades en danza, frente al cual, muchas personas interesadas se les dificulta o no pueden asistir por la falta de espacios accesibles y apoyos para la movilidad. Dicho fortalecimiento debe darse en distintos niveles y esferas, en la promoción de una política pública que promueva y fomente los espacios inclusivos en torno al disfrute de espacios artísticos y la garantía del ejercicio de derechos culturales, así como también en una mayor visibilización de este tipo de métodos y sus actividades pues en el caso de las personas en situación de discapacidad existe un situación inequitativa en torno a la falta de acceso a la información de temas de su interés como estos. Que también, promueva estrategias de fomento

económico para estas iniciativas que por su condición informal y alternativa entre otras, las obliga a estar en una constante dinámica de autogestión para la búsqueda de recursos, espacios y convocatoria de población, lo que hace difícil la sostenibilidad y desgasta internamente las iniciativas.

- Este método tiene la potencialidad de generar impactos en distintas esferas, que aun no son del todo exploradas o desarrolladas. Con respecto a la generación de redes de apoyo y visibilización, tanto a nivel familiar como social, de las personas que participan, principalmente las personas en situación de discapacidad, que pueda vincular a su entorno familiar de manera pedagógica y que tiene la potencialidad de ser una de las vías para asumirse como sujetos de derechos, creativos, que pueden ejercer el libre desarrollo de su movimiento expresivo. Y por otro lado, existe la potencialidad de generar también, redes de apoyo para el mismo desarrollo de estas propuestas de danza integrada, no solo en la esfera del arte o de la danza misma, sino en otros espacios donde mediante no solo se pueda visibilizar y socializar más la propuesta.
- A lo largo de la investigación también se reveló que si bien el proceso de sensibilización corporal y de establecimiento de contacto mediante el movimiento, es clave para comprender el conocimiento incorporado, este proceso responde a un aprendizaje continuo y un despertar sensorial que se da de manera progresiva. En ese sentido la corporalidad es un territorio que debemos explorar, educar y sobre todo resignificar, pues por aspectos educativos y culturales profundos, nuestras corporalidades no están del todo dispuestas o despiertas a la conciencia sensorial ni a la sensibilidad frente a temas como la discapacidad y la interpelación que producen las diferencias. Es así como es importante propender por una sensibilidad que permita comprender los procesos de incorporación, pero también la reflexión sobre aspectos que no se han preguntado antes o con los que no se ha establecido contacto, por ello es necesario un proceso de aprendizaje constante, una pedagogía desde la corporalidad que permita redirigir la mirada a los olvidos

y renuncias que han promovido enfoques hegemónicos y poner en cuestión los estereotipos.

- La perspectiva que mantienen métodos como la danza integrada, propicia su transversalización en distintos campos del conocimiento, dado que es posible abordarla desde una visión que tienda puentes entre distintas prácticas propias de campos como la terapia, la psicología, la danza, el trabajo comunitario entre otras, que le permita además, para ganar visibilidad institucional no en el campo de la danza necesariamente sino en relación con otros espacios sociales, en pro de superar una condición marginal sin dejar de ser una práctica alternativa, y de generar lazos entre distintos campos generando diálogos desde el saber el quehacer y lo que se puede construir en común.
- El método presentado y analizado a lo largo de esta investigación, es una alternativa para otorgar legitimidad al conocimiento desde una perspectiva corporal, o como lo planteo, desde la construcción de conocimiento incorporado, principalmente en medio de dos campos del saber, objetos de estereotipos culturales en torno a la noción de cuerpo, como los son la danza y la discapacidad. Y es esta construcción de conocimiento incorporado la que puede permitir interpelar visiones y prácticas hegemónicas y plantear nuevas perspectivas desde la diversidad.
- El rescate de las dinámicas propias de movimiento de cada persona independiente de su situación corporal y al margen de la imposición de un técnica, es uno de los factores más importantes que a mi modo de ver posibilita este método y su práctica, además, teniendo presente que, las personas en situación de discapacidad han construido sus propias formas de movimiento y desplazamiento, otorgando legitimidad a la participación activa de las personas con todo tipo de cuerpos en de la exploración sobre su corporalidad y la manifestación de su movimiento creativo.

- La socialización de los logros, procesos, iniciativas, puestas en escena y proyectos pedagógicos desde la de danza integrada, principalmente de estas dos compañías líderes, son fundamentales, así como la sistematización de sus experiencias y exposición de los principios orientadores del método. Entre otras razones porque en nombre de la integración e inclusión de las personas en situación de discapacidad se sigue recayendo en lógicas que reproducen estereotipos y exclusiones que no interpelan del todo las lógicas de la normalidad, la caridad y la lástima. Incluso en nombre de la danza integrada, se han realizado exploraciones regionales en el país, que replican los modelos de danza convencionales, que proponen desde el esfuerzo, el “entrenamiento” o el virtuosismo, la superación de una condición de discapacidad, distorsionando una propuesta que se plantea principalmente desde la diversidad, la construcción en común y la no imposición. Lo que genera además, revictimización sobre las personas participantes, que desde esta perspectiva se vuelven los únicos responsables de su “enfermedad”, así como de superarla a partir de su voluntad, sin promover cambios culturales desde lo colectivo.
- Enfoques como estos en torno a propuestas alternativas de danza o movimiento que no solo abren un espacio de participación sino de interacción con otros, pueden constituirse en herramientas para garantizar el acceso y goce de derechos culturales y de disfrute del arte, permitiendo la participación a estos espacios en condiciones de igualdad y dignidad.
- Este proceso de investigación ofrece una posibilidad de comprensión y de potenciamiento de los procesos en torno al conocimiento incorporado, generando el análisis sobre esta modalidad como una de las posibilidades a las que también puede dar lugar la danza y las formas de comprender y conocer a **través del cuerpo en movimiento**; y cómo ese conocimiento proviene desde la experiencia sensible, táctil y de todos los sentidos en apertura y escucha, buscando desmontar la idea de que el conocimiento se construye desde la quietud, la observación o la individualidad de la razón

solamente. Ofreciendo dos entradas para objetivar estos procesos para un posterior análisis o profundización, por un lado la consideración de los procesos de agenciamiento corporal como formas de construcción consientes de archivos encarnados que permiten comprender la adquisición y reconocimiento progresivo de este conocimiento, y por el otro, en el análisis y práctica del método de improvisación como forma de materialización de esta otra forma de pensar, conocer y comprender no subsumida bajo procesos racionales.

- La presente investigación ofrece también, una posible clasificación de los espacios en los cuales ha tenido injerencia este método a largo de su desarrollo, que si bien es pequeño en términos históricos, ha incidido en varias esferas con su apuesta programática. Siendo estos en relación con la política pública, en el ámbito pedagógico haciendo formación a formadores y en los espacios de práctica permitiendo incidir directamente en la subjetividad y en interacción con las formaciones culturales de los participantes.
- Este proceso igualmente, permitió consolidar una propuesta interpelativa en torno al lugar de la danza como práctica social y su incidencia en los circuitos culturales y en relación con distintos campos y comunidades y al papel de este campo del arte en la reproducción de estereotipos corporales, en relación con nociones de entrenamiento y virtuosismo, que han marginado sistemáticamente la participación de personas con cuerpos no normativos y privilegiando también estas nociones también en la puesta en escena incidiendo a su vez en la formación del gusto. Teniendo en cuenta que esta interpelación es tan válida como necesaria, para la construcción de nuevas formas de valoración y filiación con la creación, legitimando también la presencia y participación de todo tipo de corporalidades y universos cognitivos en la danza. Proponiendo, en el caso específico sobre esta modalidad alternativa, que más que danza, se hable de, estudio del movimiento expresivo, que como tal puede ser abordado desde múltiples enfoques, pues en definitiva, también es una forma de expresar, interpretar y leer el mundo.

- Por último, el estudio sobre esta modalidad permitió cuestionar e indagar en torno a la creación de las diferencias por parte de un orden hegemónico, y con ello la imposición de modelos, por un lado, de una **cultura de la normalidad o normativa y por el otro una de la discapacidad**, y cómo a raíz de su análisis, es posible entender las relaciones de poder implícitas en estas formaciones culturales, permitiendo ver el papel de la danza integrada, en la contribución a transformar estas relaciones, que por lo general se dan en términos desiguales, y en la creación de las posibilidades de encuentro, antes inexistentes, así como desmontar imaginarios que se desprenden de estas. Promoviendo otro tipo de encuentro que privilegia la creación en común, con igual posibilidad de participación e incidencia y encontrando así, la posibilidad en este método de aplicar una perspectiva intercultural como una de las vías de superación de este modelo hegemónico de estas dos culturas mencionadas, que potencia dentro de los procesos autocríticos y autorreflexivos transformar las prácticas dentro de la acción colectiva y crear lugares de enunciación dentro del sujeto para comprender su propia condición.

En últimas porque identificar e interpelar las relaciones de poder que nosotros mismos contribuimos a reproducir, nos permite ubicarnos y analizar nuestra participación en ellas, fijar horizontes de transformación, problematizar los sujetos históricos e identificar nociones de justicia, al revelar las arbitrariedades, desigualdades y marginaciones frente a las cuales no nos habíamos posicionado antes empoderando así a todos los sujetos participantes.

## Bibliografía

- Avellaneda, P. (febrero - diciembre de 2011 - 2012). compilación documentos de clase. Curso electivo en danza integrada. Bogotá: Universal Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes Asab.
- Barnes, C. (2009 ). Un chiste "malo": ¿Rehabilitar a las personas con discapacidad en una sociedad que discapacita? En P. (. Brogna, *Visiones y revisiones de la discapacidad* (págs. 101- 121). Fondo de Cultura Económica .
- Barriendos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. . *Nómadas*, 13-29.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Beltrán, Á., & Salcedo, J. (2006). *Estado del arte del área de danza en Bogotá*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Observatorio de Cultura Urbana.
- Berger, J. (2005 ). *Modos de ver* . Barcelona : Gustavo Gili .
- Brogna, P. (2009 ). Las representaciones de la discapacidad: La vigencia del pasado en las estructuras sociales presentes . En P. (. Brogna, *Visiones y revisiones de la discapacidad* (págs. 157- 189). Fondo Cultura Económica .
- Caballero, C. (2010). El movimiento diverso de los cuerpos . En A. M. Bogotá, *Cuerpo entre líneas*. Bogotá.
- Castro, S., & Grosfoguel, R. (Edits.). (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Citro Silvia, A. P. (2012). *Cuerpos en movimiento: antropología de desde las danzas* . Buenos Aires: Biblos.
- Citro, S. (. (Ed.). (2010). *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.
- ConCuerpos. (2011). *Incluyendo al cuerpo. Cartilla para el trabajo con niños y niñas diversos a través de la danza contemporánea integrada*. Bogotá: Grupo imágenes .
- Cooper Albright, A. (2014). tocando la historia. En C. E. Sanabria, *pensar con la danza* (A. C. Ávila, Trad.). Bogotá: Ministerio de cultura, Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Cooper, A. A. (1997). *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*.

- Cruz, V. I., Duarte, C., Fernández, A., & García, S. (2011). *Sistematización de investigaciones en discapacidad y en la estrategia de rehabilitación basada en la comunidad. Periodo 2005 - 2010*. Bogotá: Secretaría Distrital de Salud .
- Csordas, T. (1993). Somatic Modes of Attention. *Cultural Anthropology*, 8(2), 135 - 156.
- Cultura, M. d. (2013). *www.mincultura.gov.co*. Recuperado el abril de 2016, de <http://www.mincultura.gov.co/areas/poblaciones/publicaciones/Documentos/Cartilla%20Accion%20sin%20da%C3%B1o%20corregido.pdf>
- DANE. (2006). <http://www.dane.gov.co>. Obtenido de [http://www.dane.gov.co/files/censo2005/PERFIL\\_PDF\\_CG2005/00000T7T000.PDF](http://www.dane.gov.co/files/censo2005/PERFIL_PDF_CG2005/00000T7T000.PDF)
- DANE. (s.f.). <http://www.dane.gov.co>. Obtenido de [http://www.dane.gov.co/files/censo2005/PERFIL\\_PDF\\_CG2005/00000T7T000.PDF](http://www.dane.gov.co/files/censo2005/PERFIL_PDF_CG2005/00000T7T000.PDF)
- Denis, D. (1980). *El cuerpo enseñado*. Buenos Aires: Paidós.
- Desmond, J. (. (1997). *Meaning in motion: New Cultural Studies of Dance*. North Carolina: Duke University Press.
- Desmond, J. (1994). Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies. *Cultural Critique*, 26.
- Díaz, R. (2012). Discapacidad y mirada colonial. Reflexiones desde perspectivas feministas y descoloniales. En D. y. Latina, *Angelino, Maria Alfonsina; Almeida, Maria Eugenia (comp)*. (págs. 27- 61). Paraná, Argentina. : Universidad Nacional de Entre Ríos UNER. Facultad de trabajo social.
- Edler, C. R. (2009). La clasificación de la funcionalidad y su influencia en el imaginario social sobre las discapaciaddes. En P. (. Brogna, *Visiones y revisiones de la discapacidad* (págs. 137- 154). Fondo Cultura económica.
- Ferrante, C. (2014). Reseña Visiones y revisiones de la discapacidad . *Revista Española de Discapacidad*, 243-246.
- Gamio, R. A. (2009). discapacidad en Mexico: el derecho a no ser invisible, legislación educación y estadística. En P. (. Brogna, *Visiones y revisiones de la discapacidad*. Fondo de Cultura Económica .
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Gómez Quintero, J. D. (2010). La colonialidad del ser y del saber: la mitologización del desarrollo en América Latina. *El ágora usb*, 87-105. Obtenido de <http://web.usbmed.edu.co/usbmed/elagora/htm/v10nro1/pdf/5.pdf>

- Heidt, E. (2004). *Cuerpo y cultura: La construcción social del cuerpo humano*. En D. Pérez, *La certeza vulnerable: Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona.
- Heredia, N. (2012). Corporalidades, subjetividades y discapacidad: Hacia una des-educación de los sentidos y sentires. En A. M. Angelino Maria Alfonsina, *Debates y perspectivas en torno a la discapacidad en América Latina*. (págs. 107 - 115). Argentina: Universidad Nacional de Entre Ríos.
- Islas, H. (1995). *Tecnologías corporales: danza cuerpo e historia*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Kipen, E. V. (2009). La producción de discapacidad en clave de ideología: desnaturalizar el déficit . En A. M. Rosato Ana, *Discapacidad e ideología de la normalidad* . Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material didáctico.
- Lepecki, A. (2009). *Agotar la danza - Performance política del movimiento*. España: Universidad Alcalá de Hénares.
- López Ema, J. (2004). Del sujeto a la agencia (a través de lo político). *Athenea Digital*(6), 1-24.
- Martín Barbero, J. (1998). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Martínez, C. (4 de Noviembre de 2013). (C. A. Gamba, Entrevistador).
- Martínez, C. A. (2008). *Hacia una pedagogía del cuerpo, itinerario de una experiencia* . Bogotá: Instituto de Investigación Educativa y Desarrollo Pedagógico (Idep).
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Ministerio de Cultura . (15 de agosto de 2013). *Lineamientos del Plan Nacional de Danza 2010-2020*. Obtenido de [www.mincultura.gov.co/areas/artes/danza/Documents/LineamientosPlanDanza2aEdicion.pdf](http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/danza/Documents/LineamientosPlanDanza2aEdicion.pdf).
- Muñiz, E. (. (Ed.). (2010). *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*. México: Anthropos, Universidad Autónoma.
- Nancy, J. L. (2007 ). *A la escucha* . Buenos Aires : Amorrortu .
- Nussbaum, M. (2007 ). *Las fronteras de la justicia. Consideraciones sobre la exclusión* . España: Paidós.
- Ochoa, L. A. (2010). espacios vacíos, espacios llenos. De la integración a la no exclusión en danza contemporánea. En A. A. IDARTES, *Tránsitos de la investigación en danza: encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación, la tradición y la memoria* (págs. 31-37). Bogotá: Alambique.

- ONU. (2007). <http://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tccconvs.pdf>.  
Obtenido de <http://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tccconvs.pdf>
- Oramas, E. (2012). Experiencias en torno a la improvisación . *Revista la Tadeo: Danza contemporánea - Cuerpo y Universidad*, 87 - 93 .
- Orquesta Filarmónica de Bogotá. (200?). *La danza se lee. Memorias 2006-2007*. Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.
- Orquesta Filarmónica de Bogotá. (2010). *Cuerpo entre líneas*. Bogotá: Alcaldía Mayor, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.
- Ortiz, R. (2004). *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Palacios, A. (2008 ). *El modelo social de la discapacidad: orígenes, caracterización y plasmación en la Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad*. Madrid : Grupo Editorial CINCA .
- Paxton, S. (Marzo de 1975). Contact Improvisation. *The Drama Review*, 19 (1), 40-42. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/1144967>
- Paxton, S. D. (2001). Touchdown dance, correspondance. *Vu du corps. Mouvement et Perception*, 144- 165.
- Pedraza, S. (2009). Derivas estéticas del cuerpo. *Desacatos*(30), 75 - 88. Obtenido de <http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n30/n30a6.pdf>
- Pérez Soto, C. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago de Chile: LOM.
- Pérez, L. O. (2012). Modelo Conceptual Colombiano de Discapacidad e Inclusión Social. En M. A. Angelino, & M. E. Almeida, *Debates y perspectivas en torno a la discapacidad en América Latina*. (págs. 154 - 168). Paraná, Argentina: Universidad Nacional de Entre Ríos UNER. Facultad de trabajo social.
- Pié Balaguer, A. (. (Ed.). (2012). *Deconstruyendo la dependencia: propuestas para una vida independiente*. UOC.
- Rama, Á. (2002). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- República, P. d. (2014). <http://wsp.presidencia.gov.co>. Obtenido de <http://wsp.presidencia.gov.co/Normativa/Leyes/Documents/2013/LEY%201618%20DEL%2027%20DE%20FEBRERO%20DE%202013.pdf>
- Rolnik, S. (03 de 2015 ). <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=37797>.  
Obtenido de <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=37797>
- Rosato, A. (2012). Prólogo . En M. A. Angelino, & M. E. Almeida, *Debates y perspectivas en torno a la discapacidad en América Latina* . Párana, Argentina: Universidad Nacional de Entre Ríos UNER. Facultad de trabajo social.

- Ruiz, M. (2006). La reconstrucción del sujeto. Procesos de agencia y subjetivación en las prácticas de corporización. *Educación física y ciencia*.
- Salud, M. d. (2015). <https://www.minsalud.gov.co>. Recuperado el mayo de 2016, de <https://www.minsalud.gov.co/sites/rid/Lists/BibliotecaDigital/RIDE/DE/PS/enfoque-diferencial-y-discapacidad.pdf>
- Sarlo, B. (1997). Cabezas rapadas y cintas argentinas. *Prismas*(1), 187-191.
- Sarlo, B. (1998). *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires.
- Sen, A. (1998 ). Capital humano y capacidad humana . *Cuadernos de Economía* , 67- 72.
- Sheets, J. M. (2012). From movement to dance. *Phenomenology and the cognitive Sciences*, 39 - 57.
- Skliar, C. (2000). <http://www.canales.org.ar>. Obtenido de [http://www.canales.org.ar/archivos/lectura\\_recomendada/Skliar-Santilla-1.pdf](http://www.canales.org.ar/archivos/lectura_recomendada/Skliar-Santilla-1.pdf)
- Skliar, C. (2009). *¿Incluir las diferencias? Sobre un problema mal planteado y una realidad insoportable*. Buenos Aires: Flacso.
- Skliar, C. (2011). Encrucijadas de la inclusión. *Conferencia*. Rosario, Argentina.
- Szurmuk, M., & Mckee, I. (. (2009). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI.
- Universidad del Rosario. (12-13 de Mayo de 2005). *Memorias I Coloquio Nacional de Discapacidad*. Recuperado el 20 de 08 de 2014, de <http://www.coloquiodiscapacidad.com/sitio/images/descargas/memorias%20coloquio%20discapacidad%202005.pdf>
- Vallejos, J. I. (2014). Los debates de la historia de la danza: ¿un diálogo imposible? *telon de fondo*, 155- 173.
- Vanegas, J., & Gil, L. (2007 ). la discapacidad, una mirada desde la teoría de sistemas y el modelo biopsicosocial . *Hacia la promoción de la salud* , 51-61.
- Vega, E. d. (2010). *Anormales, deficientes y especiales. Genealogía de la educación especial*. Buenos Aires: Noveduc Colección [dis]capacidad.
- Vega, E. d. (agosto de 2011). Encrucijadas de la inclusion. *Primer foro internacional de educación inclusiva*. Cali, Colombia.
- Vigarello, G. (2005). *Historia de la belleza: el cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Walsh, C. (2010). Interculturalidad crítica y educación intercultural . En T. L. Walsh Catherine, *Construyendo interculturalidad crítica* (págs. 75 - 96 ).

La paz - Bolivia : Instituto Internacional de Integración del Convenio  
Andrés Bello.

Walsh, C. (agosto de 2015). *http://centroderecursos.cultura.pe*. Obtenido de  
*http://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/La%20intercult*  
*uralidad%20en%20la%20educacion.pdf*

Zuluaga, D. P. (2005). La experiencia del movimiento y de la danza, un enfoque  
fenomenológico. En *Pensar la danza*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá,  
Instituto Distrital Cultura y Turismo.