

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS SANT CARLES
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA
PROGRAMA DE DOCTORADO EN ARTE: ARTES VISUALES E INTERMEDIA



TESIS DOCTORAL
EL CUERPO PLURAL. DANZA INTEGRADA EN LA INCLUSIÓN
UNA RENOVACIÓN DE LA MIRADA

PRESENTADA POR:
MARIA LUISA BRUGAROLAS ALARCÓN

DIRIGIDA POR: DRA. GEMA HOYAS FRONTERA

VALENCIA, OCTUBRE, 2015

RESUMEN

Titulo El Cuerpo Plural. Danza Integrada en la Inclusión. Una renovación de la mirada.

Presentada por MARIA LUISA BRUGAROLAS ALARCÓN

Dirigida por Dra. GEMA HOYAS FRONTERA

Esta investigación trata sobre la teoría y la práctica de la inclusión de personas con diversidad en el ámbito de la creación en danza y el cambio de paradigma estético que ello representa en el arte actual. Desde un análisis crítico, artístico, social y cultural, nuestro propósito es demostrar cómo la entrada de personas con diversidad funcional en el mundo profesional de la escena y la danza, aporta una renovación al arte contemporáneo, tanto por el replanteamiento de la imagen del cuerpo como por la diversidad de las identidades representadas. Así desarrollamos tres objetivos generales: conectar la importancia que nuestra cultura otorga al cuerpo como lugar de control e instrumento legitimador del poder con la ausencia de cuerpos con diversidad funcional en los discursos artísticos; analizar cómo la inclusión en las artes escénicas de cuerpos tradicionalmente nombrados *discapaces* puede subvertir el carácter normalizador y sublimatorio que éstas han tenido con respecto a los modelos de cuerpo y demostrar cómo la Danza Integrada en la que participan personas con y sin diversidad funcional, desde un paradigma inclusivo, colabora en la deconstrucción del cuerpo homogéneo y en la renovación de la mirada sobre el arte escénico. Para ello seguimos una metodología de carácter interdisciplinar donde los ámbitos de conocimiento utilizados, desde un enfoque crítico, son: Artes Visuales, Danza, Educación, Filosofía y Estética, Sociología y Estudios Culturales. Es una investigación teórico-biográfica de carácter empírico, en la que se emplean herramientas dialécticas, desde una aproximación cualitativa, utilizando el método investigación-acción. Como resultados destacamos la localización de la Danza Integrada dentro de las Artes Inclusivas, demostrando cómo ha sido pionera en las prácticas que activan los modelos de inclusión en el ámbito artístico y educativo. Hemos inscrito la Danza Integrada en el campo expandido del arte a partir del descentramiento de las prácticas artísticas, en la dimensión performativa del arte y en el paradigma de identidades móviles, situándola como una práctica artística que nutre sus producciones desde un acto consciente de construir la realidad a través del ejercicio de la diferencia, alejándola de los ámbitos terapéuticos o exclusivamente sociales. Hemos constatado que los procesos formativos van en directa relación con la obra, presentando la Improvisación, Contact Improvisación y la Educación Somática como metodologías inclusivas que, aplicadas en la Danza Integrada, dan cabida en los procesos de aprendizaje a personas muy

diferentes, potenciando al máximo las capacidades de cada una y desarrollando otras nuevas que se derivan de la heterogeneidad de los grupos. Se crean así nuevas capacidades interdependientes, ampliando la riqueza del discurso artístico, ofreciendo creaciones escénicas que muestran identidades en flujo y haciendo de la danza un espacio de transformación. Hemos analizado varios artistas y compañías, constatando que la producción en Danza Integrada/Inclusiva responde a diferentes paradigmas, presentando distintas formas de entender la danza y el cuerpo. Concluimos que los artistas que desde metodologías inclusivas utilizan la diferencia como motor de creación, transformando su realidad en un gesto performativo, son productores de una danza capaz de desestabilizar las miradas que confinan al cuerpo y a las personas en lugares fijos. Y desde aquí planteamos la necesidad de una educación pública de las artes en sistemas inclusivos que permita a las personas con diversidad optar al estudio de la danza y artes escénicas.

Palabras clave: Danza Integrada, Danza Inclusiva, Diversidad, Artes Escénicas, Identidad, Discapacidad, Contact Improvisación, Movimiento Somático.

SUMMARY

Title: The Plural Body. Integrated Dance and Inclusion. A renewal of the look.

Submitted by MARIA LUISA BRUGAROLAS ALARCON

Directed by GEMA HOYAS FRONTERA

This research deals with theory and practice of inclusion of people with functional diversity in dance creative processes and the role it represents in the changing aesthetic paradigm of contemporary art. From a critical, artistic, social and cultural perspective our purpose is to demonstrate how the access of people with disabilities to the professional world of theatre and dance brings a renewal to contemporary art, thus the rethinking of body image and the diversity of identities represented. We developed three broad objectives: to connect the importance our culture gives to the body as a place of control and legitimizing instrument of power with the absence of bodies with disabilities in the artistic discourse; to analyse how the inclusion of bodies traditionally known as *unable* in the Performing Arts can undermine the normalising role they have regarding the body models; and to demonstrate how the Integrated Dance, with the participation of people with and without disabilities from an inclusive paradigm, can cooperate in the deconstruction of a uniform body standard and offer a new vision of the Performing Arts. In our interdisciplinary methodology, different areas of knowledge are used from a critical approach: Visual Arts, Dance, Education, Philosophy and Aesthetics, Sociology and Cultural Studies. This research is theoretical, biographical with empirical work. We have used dialectical tools from a qualitative approach and the action-research model. As our main conclusions, we highlight the location of Integrated Dance as an Inclusive Art, showing how it has pioneered good practices that encourage the inclusive model in the Arts and Education fields. We have placed Integrated Dance in the expanded field of Art, on the basis of the displacement of Contemporary Art, the performative dimension of Art and the fluid identities paradigm. It is an artistic practice that nourish itself from a conscious construction of reality through the practice of difference, away from therapy or exclusively social spheres. We have established that there is a direct relation between learning processes and artistic work, introducing Improvisation, Contact-Improvisation and Somatic Education as inclusive methodologies applied to Integrated Dance, allowing diverse people to be a part in the learning processes, strengthen each person skills and developing new ones with the support of group diversity. New interdependent skills are created this way, widening the artistic discourse richness, offering performances that show fluid identities and making of dance a space for transformation. We have analysed several artists and companies, verifying that Integrated/Inclusive Dance productions are based in different paradigms, offering distinct ways to understand dance and representations of human body. We have come to the conclusion that artists that use difference and inclusive methodologies as creative inspiration, transforming their reality trough a performative gesture, create a type of dance capable of destabilize the idea of people and bodies as a fixed place. And from there we argue about the necessity of an artistic public education within inclusive systems

that allow people with functional diversity to engage in the study of dance and Performing Arts.

Keywords: Integrated Dance, Inclusive Dance, Diversity, Performing Arts, Identity, Disability, Contact-Improvisation, Somatic Movement.

RESUM

Títol: El Cos Plural. Dansa Integrada en la Inclusió. Una renovació de la mirada.

Presentada per: MARIA LUISA BRUGAROLAS ALARCON

Dirigida per: Dra. GEMA HOYAS FRONTERA

Aquesta recerca tracta sobre la teoria i la pràctica de la inclusió de persones amb diversitat en l'àmbit de la creació en dansa i el canvi de paradigma estètic que això representa en l'art actual. Des d'una anàlisi crítica, artística, social i cultural, el nostre propòsit és demostrar com l'entrada de persones amb diversitat funcional al món professional de l'escena i la dansa, aporta una renovació a l'art contemporani, tant pel replantejament de la imatge del cos com per la diversitat de les identitats representades. Així desenvolupem tres objectius generals: connectar la importància que nostra cultura atorga al cos com a lloc de control i instrument legitimador del poder amb l'absència de cossos amb diversitat funcional en els discursos artístics; analitzar com la inclusió de cossos tradicionalment nomenats *discapacitats* en les arts escèniques pot subvertir el caràcter normalitzador i sublimatori que aquestes han tingut pel que fa als models de cos; i demostrar com la Dansa Integrada en la qual participen persones amb i sense diversitat funcional, des d'un paradigma inclusiu, col·labora en la deconstrucció del cos homogeni i en la renovació de la mirada sobre l'art escènic. Per a això seguim una metodologia de caràcter interdisciplinari on els àmbits de coneixement utilitzats, des d'un enfocament crític, són: Arts Visuals, Dansa, Educació, Filosofia i Estètica, Sociologia i Estudis Culturals. És una recerca teòric-biogràfica de caràcter empíric, en la qual s'empren les eines dialèctiques, des d'una aproximació qualitativa, utilitzant el mètode recerca-acció. Com a resultats destaquem la localització de la Dansa Integrada dins de les Arts Inclusives, demostrant com ha estat pionera en les pràctiques que activen els models d'inclusió en l'àmbit artístic i educatiu. Hem inscrit la Dansa Integrada en el camp expandit de l'art a partir del descentrament de les pràctiques artístiques, en la dimensió performativa de l'art i en el paradigma d'identitats mòbils, situant-la com una pràctica artística que nodreix les seves produccions des d'un acte conscient de construir la realitat a través de l'exercici de la diferència, allunyant-la dels àmbits terapèutics o exclusivament socials. Hem constatat que els processos formatius van en directa relació amb l'obra, presentant la Improvisació, Contact Improvisació, i l'Educació Somàtica com a metodologies inclusives que aplicades en la Dansa Integrada donen cabuda en els processos d'aprenentatge a persones molt diferents, potenciant al màxim les capacitats de cadascuna i desenvolupant altres noves que es deriven de l'heterogeneïtat dels grups.

Es creen així noves capacitats interdependents, ampliant la riquesa del discurs artístic, oferint creacions escèniques amb identitats en flux i fent de la dansa un espai de transformació. Hem analitzat diversos artistes i companyies, constatant que la producció realitzada en Dansa Integrada/Inclusiva respon a diferents paradigmes, presentant diferents formes d'entendre la dansa i el cos. Concloem que els artistes que des de metodologies inclusives utilitzen la diferència com a motor de creació, transformant la seva realitat en un gest performatiu, són productors d'una dansa capaç de desestabilitzar les mirades que confinen al cos i a les persones en llocs fixos. I des d'aquí plantejem la necessitat d'una educació pública de les arts en sistemes inclusius que permeti a les persones amb diversitat optar a l'estudi de la dansa i arts escèniques.

Paraules clau: Dansa Integrada, Dansa Inclusiva, Diversitat, Arts Escèniques, Identitat, Discapacitat, Contact Improvisació, Moviment Somàtic.

A mis padres. Gracias a ellos estoy aquí.

Ahora en este momento soy gracias a los millones de seres interconectados que nos sostienen: los que están, lo que han estado, los que estarán y los que nunca conoceremos.

Dedico esta tesis a todas las personas con las que he viajado en el arte y en la vida. Los compañeros de Ruedapiés, de la danza, de la creación; gracias a ellos son posibles todas las palabras contenidas en estas páginas.

Y a los que en los últimos meses han estado cerca alentando hasta el último momento. Especialmente a Dra. Gema Hoyas Frontera, directora de esta tesis, que ha apoyado todo el proceso con rigor académico y fuerza motivadora

*El mundo cambia en función del sitio donde fijamos
nuestra atención.*

Este proceso es acumulativo y energético.

John Cage. Para los pájaros.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	16
MOTIVACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	18
ESTADO DE LA CUESTIÓN	22
TEMA DE LA PRESENTE INVESTIGACIÓN	27
HIPÓTESIS Y OBJETIVOS	28
METODOLOGÍA	30
ORGANIZACIÓN DE LOS CONTENIDOS	33
FUENTES DOCUMENTALES	44
SECCIÓN I. TERMINOLOGÍA Y LOCALIZACIÓN	46
CAPÍTULO 1. TERMINOLOGÍA. NOMBRAR LO QUE SUCEDE	47
1.1. TÉRMINOS TABÚ	47
1.2. GLOSARIO RESUMIDO DE TÉRMINOS UTILIZADOS FRECUENTEMENTE	49
<i>Danza Inclusiva, Danza Integrada</i>	49
<i>Diversidad Funcional. Discapacidad. Dis-capacidad</i>	50
<i>Diferencia Biológica Intrínseca</i>	51
<i>Interdependencia</i>	52
<i>Cultura de la Discapacidad</i>	52
<i>Estudios sobre la Discapacidad</i>	53
<i>Educación Somática</i>	55
<i>Corporeización</i>	56
<i>Performance. Performer</i>	57
1.3. EVOLUCIÓN DE LA TERMINOLOGÍA PARA NOMBRAR A LAS PERSONAS CON DIVERSIDAD FUNCIONAL	57
1.3.1. <i>CIDDM (Clasificación Internacional de Deficiencias, Discapacidades y Minusvalías)</i>	58
1.3.2. <i>CIF (Clasificación Internacional del Funcionamiento, de la Discapacidad y de la Salud)</i>	59
1.3.3. <i>Texto refundido de la Ley General de Derechos de las Personas con Discapacidad y de su Inclusión Social</i>	64
1.4 DIVERSIDAD FUNCIONAL	69
1.5. DIFERENTES MODELOS PARA ANALIZAR LA DISCAPACIDAD	73
1.5.1. <i>Modelo médico y modelo social de la discapacidad</i>	73
1.5.2. <i>Modelo social de la discapacidad renovado</i>	75
1.5.3. <i>Modelo de la diversidad</i>	79
1.5.4. <i>Modelo rizomático de la discapacidad</i>	81
1.6. ARTE O TERAPIA	83
1.6.1. <i>El modelo médico tras el vínculo arte y terapia</i>	83
1.6.2. <i>Algunas diferencias significativas entre terapia y arte</i>	85
1.6.3. <i>La rehabilitación como adaptación a la norma</i>	87
CAPÍTULO 2. DANZA INTEGRADA Y DANZA INCLUSIVA DENTRO DE LAS ARTES ESCÉNICAS EN EL PARADIGMA DE LA INCLUSIÓN	93
2.1. ANTECEDENTES EN EL PANORAMA ESPAÑOL	94
2.2. INTEGRACIÓN E INCLUSIÓN EN EL MARCO EDUCATIVO	97
2.3. EVOLUCIÓN DE INTEGRACIÓN A INCLUSIÓN EN NUESTRO MODELO LEGISLATIVO	101

2.4. CARÁCTER DUALISTA DEL CONCEPTO INCLUSIÓN FRENTE A EXCLUSIÓN.....	104
2.5. LAS DEFINICIONES DE LOS VOCABLOS INTEGRACIÓN E INCLUSIÓN	106
2.6. DANZA INTEGRADA/INCLUSIVA EN REINO UNIDO. REFLEXIONES DE ADAM BENJAMIN.....	109
2.7. APORTACIONES DESDE EE. UU. PETRA KUPPERS.....	113
2.8 EL USO DEL TÉRMINO DANZA INTEGRADA EN COMPAÑÍAS DE DANZA.....	115
2.9. LA VOZ DEL SECTOR DE LAS ARTES ESCÉNICAS EN LA DIVERSIDAD.....	120
2.10. LA OPINIÓN DE LOS BAILARINES	123
2.11. REFLEXIONES SOBRE LOS TÉRMINOS DANZA INTEGRADA/DANZA INCLUSIVA	128
2.12. EL LUGAR DE LA DANZA INTEGRADA EN LAS ARTES INCLUSIVAS.....	135
SECCIÓN II. LAS DERIVAS DEL ARTE Y LA IDENTIDAD EN FLUJO	145
CAPÍTULO 3. EL DESCENTRAMIENTO DEL ARTE	146
3.1. EL CAMPO EXPANDIDO DE LA ESCULTURA.....	146
3.1.1 <i>Aplicación del modelo expandido a la Danza Integrada</i>	151
3.2. LA TEORÍA CRÍTICA: MARCO IMPULSOR DEL CAMPO EXPANDIDO DEL ARTE.....	154
3.3. EL DESCENTRAMIENTO DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS.....	158
3.4. EL ARTISTA COMO ETNÓGRAFO	161
3.5. ARTE ACTIVISTA	165
CAPÍTULO 4. ARTE COMUNITARIO.....	170
4.1. ORIGEN DEL ARTE COMUNITARIO	170
4.2. ARTE COMUNITARIO EN LA ACTUALIDAD Y SUS TENSIONES.....	177
4.3. CONCEPTO DE COMUNIDAD EN FLUJO EN EL ARTE COMUNITARIO	182
4.4. EL MARCO DEL ARTE COMUNITARIO	186
4.5. LA MEDIACIÓN ARTÍSTICA.....	189
4.6. PERFORMANCE COMUNITARIO DENTRO DE LA CULTURA DE LA DISCAPACIDAD.....	192
4.7. ALGUNOS PROYECTOS DE ARTE COMUNITARIO	196
4.7.1 <i>Honrar diferentes culturas en proyectos comunitarios</i>	196
4.7.2 <i>La memoria del futuro. Danza comunitaria integrada</i>	198
4.7.3 <i>Danza participativa: la danza como elemento de convivencia</i>	199
4.7.4 <i>Arte comunitario dirigido por un artista reconocido</i>	200
CAPÍTULO 5. CUERPO, RESISTENCIA Y PERSISTENCIA	208
5.1. EL CUERPO COMO CENTRO DE ATENCIÓN EN EL ARTE	208
5.1.1 <i>Reapropiaciones del cuerpo desde el arte</i>	209
5.1.2 <i>Aportaciones desde el Feminismo y el Ecofeminismo</i>	212
5.1.3 <i>Live Art</i>	214
5.2. EL CUERPO Y LAS RELACIONES DE PODER	217
5.2.1 <i>El cuerpo vigilado</i>	217
5.2.1.1 <i>La disciplina</i>	217
5.2.1.2 <i>Tiempo, espacio y relaciones en los sistemas disciplinarios</i>	218
5.2.2 <i>El cuerpo controlado</i>	222
5.2.2.1 <i>La sociedad panóptica</i>	223
5.2.2.2 <i>El punto ciego del panóptico y la red de control actual</i>	224
5.2.2.3 <i>El panóptico que activa la discapacidad</i>	227
5.2.3 <i>Cuerpo, poder e identidad</i>	229
5.3. LA MÁQUINA DE RENDIMIENTO.....	233
5.4. LA TÁCTICA QUE SE INFILTRA EN EL SISTEMA	238
CAPÍTULO 6. IDENTIDADES MÓVILES MULTIFORMES Y CAMBIANTES.....	243

6.1. LA DANZA QUE MUEVE IDENTIDADES CULTURALES	243
6.2. LA IDENTIDAD PROVISIONAL EN EL ARTE	246
6.2.1. <i>Esto no es una apología de la enfermedad</i>	246
6.2.2. <i>Lo abyecto</i>	249
6.2.3. <i>La identidad artificial: el Cyborg</i>	251
6.2.4. <i>Definir al sujeto a través del otro</i>	252
6.2.5. <i>Lo monstruoso en el arte posthumano</i>	253
6.3. ANÁLISIS CRÍTICO DE LA IDENTIDAD DISCAPACIDAD.....	256
6.3.1. <i>Estereotipos sobre la discapacidad</i>	256
6.3.2. <i>La discapacidad como marcador identitario</i>	258
6.4. HACIA UN ESTADO RIZOMÁTICO DE LA IDENTIDAD.....	260
6.5. IDENTIDAD PERFORMÁTICA. IDENTIDAD EN FLUJO.....	263
6.5.1. <i>Performatividad</i>	263
6.5.2. <i>Performance de la Discapacidad</i>	264
6.5.3. <i>Cultura de la discapacidad</i>	266
6.6. REFLEXIONES SOBRE IDENTIDAD Y TERMINOLOGÍA.....	270
6.6.1. <i>Una reflexión identitaria en primera persona</i>	272
SECCIÓN III. DERIVAS DE LA DANZA Y LA PERCEPCIÓN DEL CUERPO	275
CAPÍTULO 7. EVOLUCIÓN DE LOS MODELOS DE REPRESENTACIÓN HACIA UNA DANZA ACCESIBLE ...	276
7.1. MODELOS DE REPRESENTACIÓN DEL CUERPO CLÁSICO EN LA DANZA.....	276
7.1.1. <i>Evolución de la danza hasta el ballet neoclásico</i>	278
7.2. FRACTURA DEL MODELO CLÁSICO Y NUEVAS REPRESENTACIONES DEL CUERPO EN LA DANZA ...	287
7.2.1. <i>Redimensionar el término belleza</i>	289
7.3. EVOLUCIÓN DE LA DANZA MODERNA A LA DANZA CONTEMPORÁNEA	291
7.3.1. <i>Recorrido cronológico</i>	292
7.3.2. <i>El paso de la danza moderna a la danza contemporánea. La ruptura de la narratividad</i>	296
7.3.3. <i>Puentes hacia la danza postmoderna: Cunningham, Halprin, Hawkins</i>	298
7.3.4. <i>Danza Postmoderna</i>	300
7.3.5. <i>Coreografía: un concepto expandido</i>	303
CAPÍTULO 8. PUENTES DE ACCESO PARA LA DANZA INTEGRADA	308
8.1. IMPROVISACIÓN	308
8.1.1. <i>Definiendo el término</i>	308
8.1.2. <i>Capacidades que se desarrollan con la práctica de la Improvisación</i>	309
8.1.3. <i>Aspectos sobre la composición grupal en la Improvisación</i>	311
8.1.4. <i>Meta Improvisación</i>	312
8.2. CONTACT IMPROVISACIÓN	313
8.2.1. <i>Marco cultural y definición</i>	314
8.2.2. <i>Sus antecedentes y orígenes</i>	315
8.2.3. <i>Influencias y paralelismos de las neovanguardias en Contact Improvisación</i>	316
8.2.4. <i>La confianza y la escucha en Contact: fusionando polaridades</i>	319
8.2.5. <i>El desarrollo de la comunidad</i>	322
8.2.6. <i>Contact: sensualidad o erotización</i>	323
8.2.7. <i>Contact ¿Una forma de danza atada al cuerpo antropocéntrico?</i>	324
8.3. LA EDUCACIÓN SOMÁTICA EN LA DANZA	326
8.3.1. <i>La división cuerpo mente en la danza</i>	326
8.3.2. <i>El cuerpo en la enseñanza tradicional de danza</i>	327
8.3.3. <i>La Educación Somática</i>	328

8.3.4. Educación Somática y Técnica Release.....	329
8.3.5. Habitar el espacio: diálogo entre el espacio interno y el espacio externo	330
8.3.6. La polaridad dentro del cuerpo del bailarín.....	331
8.3.7. La Educación Somática: herramienta para combatir el modelo de cuerpo homogéneo	333
8.3.8. La Educación Somática abraza el cuerpo en la diversidad	337
8.4. DANZA BUTOH: HACIA UNA DANZA DE LA NO REPRESENTACIÓN.....	338
8.4.1. El progresivo alejamiento del cuerpo narrativo en danza.....	338
8.4.2. Sobrepasar el modelo funcional del cuerpo.....	340
8.4.3. Crear desde la oscuridad.....	342
8.4.4. Tocar la vida desnuda.....	344
CAPÍTULO 9. NUEVAS FORMAS DE PERCIBIR EL CUERPO Y LA DANZA.....	349
9.1. DISCAPACIDAD Y DANZA: CATEGORÍAS MÓVILES	349
9.2. FACTORES QUE INFLUYEN EN LA MOVILIDAD DE LAS CATEGORÍAS	351
9.2.1. La mirada	351
9.2.2. Arte perturbador: recuperar la presencia.....	353
9.2.3. Metakinesis y empatía.....	357
9.2.4. La función y la forma	360
9.2.5. Ser testigo. Escucha y flujo. Nuevas formas de recibir la obra de arte	361
9.2.6. Proceso crítico en danza	363
9.2.7. La danza como negociación entre objetividad y subjetividad	365
9.2.8. La somatofobia como raíz del pensamiento occidental	366
9.2.9. La identidad como acto performativo.....	368
9.2.10. La localización del cuerpo	370
9.3. LA DISCAPACIDAD COMO EJERCICIO DE LA DIFERENCIA EN EL ARTE.....	374
9.3.1. El cuerpo como signo. Mary Duffy. Frida Kahlo.....	374
9.3.2. El cuerpo performático atraviesa el cuerpo natural	380
9.3.3. El cuerpo del carnaval. El cuerpo grotesco. El monstruo. Táctica freak: Mat Fraser.....	383
9.3.4. La energía de la transgresión.....	391
SECCIÓN IV. DANZA INTEGRADA	396
CAPÍTULO 10. DANZA INTEGRADA. DANZA QUE DECONSTRUYE EL CUERPO HOMOGÉNEO	397
PARTE. I ORÍGENES Y DESARROLLO	397
10.1. ¿QUÉ ES Y DONDE ENMARCAMOS LA DANZA INTEGRADA?	397
10.2. ORÍGENES DE LA DANZA INTEGRADA.....	401
10.3. EL DESARROLLO DE LA DANZA INTEGRADA.....	402
10.3.1. Etapas en la consolidación de la Danza Integrada/Inclusiva	402
10.3.2. Breve recorrido por el panorama español de la Danza Integrada/Inclusiva	410
10.4. ¿QUIÉN ENSEÑA A QUIÉN?.....	415
10.4.1. Artistas con diversidad que expanden su visión.....	416
10.5. DIFUSIÓN Y VISIBILIDAD DE LA DANZA INTEGRADA/INCLUSIVA	425
10.5.1. Cómo difundir y visibilizar	425
10.5.2. Propuestas visibilizadoras en el territorio español.....	427
10.5.3. Algunas propuestas internacionales	432
PARTE II. METODOLOGÍAS INCLUSIVAS EN DANZA INTEGRADA.....	435
10.6. ESTADO DE LAS METODOLOGÍAS INCLUSIVAS DE DANZA EN PROCESOS INTEGRADOS	435
10.7. BASES GENERALES EN LA METODOLOGÍA DE LA DANZA INTEGRADA	437
10.7.1. Importancia de crear entornos integrados.....	437

10.7.2. El lenguaje a utilizar	440
10.7.3. El círculo como espacio de apertura y cierre. La transformación del espacio	442
10.7.4. La composición mixta de los grupos en Danza Integrada	444
10.7.5. La silla de ruedas, bastones, andadores y prótesis como prolongación del cuerpo	444
10.7.6. Percibir a través del contacto. El sistema háptico.....	450
10.7.7. Resumen de las líneas generales en la metodología.....	455
10.7.8. Aspectos que potencia la Danza Integrada	457
10.7.9. Áreas que se desarrollan en los participantes	458
10.7.10. Orientación para la estructura de las sesiones	460
10.8. FUNDAMENTOS SOMÁTICOS EN LOS QUE SE ASIENTA LA DANZA INTEGRADA	462
10.8.1. Educación Somática y Danza	462
10.8.2. Fundamentos Somáticos.....	464
10.9. DESARROLLO NEUROMOTOR (DEVELOPEMENTAL PATTERNS) EN LAS BASES DEL APRENDIZAJE DEL MOVIMIENTO Y LA EXPRESIÓN.....	466
10.9.1. Relación entre forma y función	466
10.9.2. La importancia del movimiento en el desarrollo neuromotor	467
10.9.3. Los patrones de los primeros movimientos en el útero	468
10.9.4. Los patrones de movimiento en el prenacimiento y nacimiento	471
10.9.5. Moviéndonos sobre la tierra	473
10.9.6. Reflexión sobre la Educación Somática en la Danza Integrada	476
10.10. METODOLOGÍA DE CONTACT IMPROVISACIÓN EN DANZA INTEGRADA	477
10.11. LA IMPROVISACIÓN EN LA DANZA INTEGRADA	480
CAPÍTULO 11. ACCESIBILIDAD A LA DANZA INTEGRADA EN MODELOS DE EDUCACIÓN INCLUSIVA....	488
11.1. ESTRATEGIAS Y RECURSOS PEDAGÓGICOS	488
11.1.1. Una enseñanza diversificada de la danza.....	488
11.1.2. La inclusión en la comunidad	490
11.1.3. Plan de Estudios IRIS.....	491
11.1.4. Simpson Board.....	493
11.2. ARTES ESCENICAS EN LA INCLUSIÓN EN LA UNIVERSIDAD.....	494
11.2.1. La enseñanza de la técnica de danza accesible para la educación inclusiva	494
11.2.2. Modelo inclusivo en el grado de danza	498
11.2.3. La Danza Integrada en un máster universitario.....	501
11.2.4. La fusión del teatro y las ciencias sociales en la universidad.....	505
11.3. LA INCLUSIÓN EN LOS CENTROS SUPERIORES DE DANZA EN EL SISTEMA EDUCATIVO ESPAÑOL	509
11.3.1. El estado de la inclusión.....	509
11.3.1.1. El itinerario social en los conservatorios superiores de danza.....	509
11.3.1.2. Visión de una docente.....	516
11.3.1.3. La orientación de los estudiantes.....	518
11.3.1.4. Grado de danza en la universidad en España	520
11.3.2. ¿Qué paradigma subyace en las enseñanzas artísticas superiores?.....	521
11.3.3. La inclusión de la comunidad en el Conservatorio Superior de Danza de Madrid	525
11.3.4. Reflexiones	533
11. 4. UNA MIRADA A NUESTROS ORÍGENES	536
11.5. LA TRANSMISIÓN DE VALORES INCLUSIVOS EN LA EDUCACIÓN DE LAS ARTES.....	540
CAPITULO 12. HÍBRIDOS. EXPERIENCIAS DE DANZA INTEGRADA, TEATRO Y PERFORMANCE EN INCLUSIÓN	545
12.1. DANCEABILITY Y JOINT FORCES. LA DIFERENCIA EN PRIMER PLANO	546

12.2. COMPAÑÍA PIPPO DELBONO. LA DRAMATURGIA DE LA CATARSIS	553
12.3. DANCING WHEELS. INFINITY DANCE THEATER. IMÁGENES DE LA DISCAPACIDAD QUE REFUERZAN LOS MODELOS DEL CUERPO CLÁSICO	560
12.4. CANDOCO. LIGTH MOTION. AXIS DANCE COMPANY. NUEVAS IMÁGENES DE VIRTUOSISMO.....	569
12.5. ARTISTAS QUE EJERCEN LA DIFERENCIA EN EL ARTE.....	579
12.5.1. BILL SHANNON: Ejercer la diferencia en el escenario público	580
12.5.2. CLAIRE CUNNINGHAM. Ejercer la diferencia en la escena de danza	584
12.6. JÉRÔME BEL. LA DECONSTRUCCIÓN DEL APARATO ESCÉNICO	587
12.7. THE OLIMPIAS. PROYECTO INTERMEDIA.....	593
12.8. REFLEXIÓN FINAL	598
CAPÍTULO 13. PROYECTO RUEDAPIES: DANZA QUE TRANSFORMA LA MIRADA	607
13.1. ANTECEDENTES EN ESTADOS UNIDOS	607
13.2. ACTIVIDAD EN ESPAÑA: DANZA EN LA DIVERSIDAD	611
13.3. EL ORIGEN: LOS TALLERES DE DANZA INTEGRADA	615
13.4. PROYECTO RUEDAPIES	616
13.4.1. Concepto y visión del arte	618
13.4.2. Área de creación.....	619
13.4.2.1. Espectáculos y obra escénica producida por Ruedapiés.....	620
13.4.3. Área de investigación y divulgación	626
13.4.4. Área de proyectos en red/ Internacionales.....	628
13.4.5. Área pedagógica.	633
13.4.5.1. Metodología utilizada en las clases de Danza Integrada	634
13.4.5.2. La visión que subyace a la formación en Danza Integrada en Ruedapiés	637
13.4.5.5. Análisis de Talleres Impartidos.....	638
13.5. COLABORACIÓN EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COSTA RICA	642
13.6. ANÁLISIS DE TRABAJOS DE CREACIÓN PROPIOS EN DANZA INTEGRADA.....	645
13.6.1. Proyectos expandidos de intervención	645
13.6.2. Ruedapiés. Una transición obligada: de compañía a proyecto	648
13.6.3. Aspectos fundamentales en la obra de creación	652
13.6.4. Obras analizadas	660
13.6.4.1. Hibridación	660
13.6.4.2. Integradanza	663
13.6.4.3. Corpo in divenire.....	665
13.6.4.4. Cuerpo en devenir.....	673
13.6.4.5. Arte facto	678
CAPÍTULO 14. EPÍLOGO. ¿PUEDE EL ARTE TRANSFORMAR LA MIRADA DEL ESPECTADOR?	685
14.1. EL ESPACIO SUAVE COMO NUEVO LUGAR PARA LAS ARTES ESCÉNICAS.....	685
14.2. UNA PROPUESTA PERFORMATIVA.....	689
CONCLUSIONES	691
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	713
ANEXOS.....	740
ENCUESTA REALIZADA	741
LISTADO DE EXPERTOS ENTREVISTADOS	742
IMÁGENES.....	744
ÍNDICE DE GRÁFICOS	749
ÍNDICE DE IMÁGENES	749

INTRODUCCIÓN

Todavía encontramos en nuestra sociedad, cultura y civilización una forma dualista de entender y percibir el cuerpo.

De un lado tenemos la visión del cuerpo clásico, alimentada desde la época grecolatina. Este es el cuerpo que encaja en unos parámetros, unos cánones estéticos. El cuerpo que tiene unas prestaciones concretas, el cuerpo que hay que modelar, domar. Un cuerpo jerarquizado y a su vez sometido a unas estructuras tanto físicas como sociales, comportamentales, emocionales, estéticas y éticas. Un cuerpo subyugado a la normativa imperante de cada época. Un cuerpo racionalizado en sus usos del tiempo y del espacio como ya nos dijo Michel Foucault¹.

En la actualidad son los cuerpos encarnados por los canales televisivos, cuerpos de culebrón, de portada de revista, de presentadores de programas, de gimnasio, de modelos, cuerpos que encajan en lo que se espera de ellos y por proximidad mentes que se adaptan a este tipo de valores, mentes y psiques que controlan su campo de acción física, su pequeño reino de taifa corporal, para poder responder positivamente a unas estructuras de control social y político, para poder pertenecer a la tribu, al colectivo, a la familia, al entorno socio-laboral, al vecindario sin sentimiento de rechazo.

De otro lado tenemos a los cuerpos y actitudes que se salen de estas estructuras, bien porque no les queda otra, ya que han nacido con algún rasgo que les diferencia de la norma, bien porque de forma consciente quieren marcar y reivindicar la diferencia, “ejercitar la diferencia”, como una opción más allá de la estructura establecida.

Las artes generan símbolos alimentados desde la cultura a la que pertenecen, y a su vez proponen nuevos signos que serán tomados como referentes para los habitantes de esa cultura. Las artes escénicas, hoy en día muy cercanas a las artes del espectáculo, con un papel importante en el ocio de la sociedad, también participan de este alimento y generación de signos.

Las artes escénicas hablan desde el cuerpo físico que tanto los artistas como el público comparten; no hay un elemento mediador, el vehículo es algo que comparten tanto los generadores del arte como los receptores. Es por ello que los símbolos y constructos que ofrecen tiene un poder tan efectivo y directo sobre la población.

¹ Michel Foucault es un filósofo crítico del S.XX, cuya crítica histórica hacia la modernidad utilizaremos en esta investigación.

Nuestros cuerpos leen cinestésicamente los cuerpos que ven y el deseo de la simbiosis se produce no sólo a nivel mental sino en el espacio de un cuerpo que lee otro cuerpo.

La danza, dentro de las artes escénicas, es la más directamente comprometida con el cuerpo. La danza genera campos de expresión que lanzan al cuerpo a terrenos extra-cotidianos. Todos reconocemos en el cuerpo del que danza algo familiar, porque es un cuerpo como el de todos los mortales pero a la vez presenciamos donde puede llegar el cuerpo cuando lo sacamos de su presencia y uso rutinario. Dicho así, el campo para cualquier tipo de creación a través del cuerpo queda abierto de forma ilimitada, un campo tan amplio como millones de diferentes cuerpos habitan este planeta.

Pero la realidad en la escena es otra. En su mayoría nos encontramos con personas danzantes con estructuras físicas y edades homogéneas. Dependiendo de las técnicas que utilicen para sus entrenamientos podremos diferenciar si son cuerpos de la danza clásica, de la danza contemporánea, de la danza flamenca, de bailes de salón o de danza urbana. Pero estas diferencias se quedan en un rango muy pequeño y siempre podremos diferenciar el cuerpo de un bailarín de alguien que no lo es. El ejercicio de la técnica modela los cuerpos y a su vez crea unas expectativas de cómo debe ser el cuerpo de los danzantes. Hay unos márgenes de edad, peso y estructura corporal dentro de los cuales se mueve nuestra imagen del artista bailarín.

Unas líneas más arriba parecía que el campo de la danza quedaba abierto a cualquier posibilidad de expresión desde el cuerpo y, entre los millones de cuerpos diferentes que existen, las posibilidades de presentación de este cuerpo expresivo parecían ilimitadas. Pero acabamos de ver que no es así. Que el cuerpo que presenta una y otra vez la danza, sea cual sea el estilo, vuelve a ser un cuerpo codificado por una técnica específica que lo entrena pero a la vez lo restringe, restringe las expectativas del público y restringe el acceso a determinados tipos de cuerpo (a determinadas personas) que no pueden –y quizás no quieren- amoldarse a esa técnica.

Si la danza, el arte que por derecho propio pertenece al cuerpo y a las imágenes que con él construye, no se plantea, no observa y analiza la homogeneidad de su discurso, será un arte que servirá para perpetuar la imagen del cuerpo clásico, homogéneo, estático, inalcanzable y jerárquico.

Corren otros tiempos, nuestras sociedades se mueven velozmente, las diferencias culturales se mezclan, las poblaciones de diferentes orígenes se superponen y tratan de convivir en nuevos espacios. Las diferentes crisis en las que estamos inmersos mueven estructuras que pensábamos sólidas.

Nunca más que ahora podemos observar la realidad como un flujo constante. Lo que es hoy puede que mañana cobre otra forma. Esta idea de flujo, de devenir, de inapresable, es consustancial al movimiento y, si la danza se nutre de cuerpos es de

cuerpos en movimiento. También se nutre de silencios, de pausas, pero una pausa no es una imagen congelada en el tiempo o en el espacio; una pausa es una suspensión de un ente vivo, de una inercia que cuando reanuda el movimiento puede cambiar la dirección, la dinámica, la cualidad y la estrategia. La pausa, como el silencio, es un espacio vacío abierto a millones de posibilidades.

Es por ello que en los últimos años observamos un discurso renovador que mueve esos lugares fijos del cuerpo de la danza. Nuevos colectivos (tradicionalmente considerados no profesionales) irrumpen en el escenario de las artes y aportan frescura, color y diversidad, la misma que tenemos en la calle. Es algo incipiente pero cada vez hay más movimiento diverso en la escena de danza, otras edades, otras estructuras corporales, otras presencias y sobre todo otros discursos. Nuevos modos, nuevas formas. El público ya no lo ve tan extraño. El término danza se ensancha y cada vez es más común que bajo el nombre de danza veamos presentaciones donde no hay saltos, piruetas o movimiento constante y sin embargo hay mucha danza. De una parte cada vez es más común la presentación pública de la diversidad, el discurso se hace más palpable y de otra parte, la calle y la realidad cada vez es más contingente y variable.

Esta es una investigación sobre cómo el arte se enriquece cuando ampliamos las técnicas específicas de un campo artístico para que puedan entrar los que estaban fuera, lo que nos lleva a analizar porque estaban fuera y que discursos hegemónicos se creaban cuando una parte de la población no podía participar. Es un espacio que habla sobre colisiones, confrontaciones, mixturas, diálogo y puertas abiertas para que el arte pueda seguir enriqueciéndose del movimiento diverso que se genera cuando todos participan de él.

Hay una frase del artista Antoni Muntadas que tengo colgada en mi frigorífico "*Atención: la percepción requiere participación*". Creo que nunca más que ahora esta frase cobra todo su sentido. Si queremos público que perciba el arte, que vibre con el arte, este arte deberá ser un arte participativo, un arte donde todos los sectores de la población estén representados.

MOTIVACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Trabajo en el ámbito de las Artes Escénicas y la Danza Contemporánea como medio de creación artística desde hace 25 años. Tras un extenso periodo de formación, docencia y creación en diferentes ciudades de España, Europa y EEUU, en 1998 tuve el primer contacto con la *Danza Integrada/ Inclusiva* que reúne a personas con y sin diversidad funcional y profesionales de la Danza y las Artes Escénicas en un mismo marco de aprendizaje y creación. Este contacto se produjo debido a la colaboración con una de las compañías de referencia obligada en la *Danza Integrada* en Estados Unidos, la compañía *Axis Dance Company*, localizada en Berkeley. Esta colaboración se

dio en el contexto de mi estancia en San Francisco becada por la Fundación Fulbright para realizar un Máster en Artes Interdisciplinarias en San Francisco State University. En esta situación pude analizar el trabajo realizado por dos coreógrafos de gran prestigio, Bill T. Jones y Joe Goode, con los miembros de la compañía Axis, bailarines y performers con y sin diversidad. Me impresionaron los niveles de excelencia artística y cómo se ponían en diálogo las metodologías de las artes escénicas y de la danza contemporánea con la diversidad de cuerpos de los bailarines.

Pero sin duda, lo que más me impactó fue ver cómo esa búsqueda de las artes escénicas y específicamente de la danza contemporánea para ir más allá de los códigos habituales de los estilos y sus técnicas, para traspasar las estéticas codificadas, se daba inevitablemente en este contexto integrado, al romper con la mirada clásica de los cuerpos en movimiento y ofrecer un diálogo excitante y no falto de tensión entre las imágenes del cuerpo clásico instauradas en nuestro imaginario y las que nos ofrecían estos cuerpos vivos, tan diferentes a los modelos culturales predominantes. Esta línea de diálogo abierta entre lo que pervive en nuestra cultura y la inclusión de lo diverso es capaz de crear no sólo un nuevo lenguaje en la escena contemporánea sino de dar visibilidad a todos los cuerpos, todas las voces que constituyen nuestra sociedad.

Desde entonces he estado investigando, tanto en el ámbito de la docencia como de la creación en artes escénicas y danza, en plataformas donde puedan participar artistas con y sin diversidad funcional, con diferentes niveles de experiencia en la danza y en las artes.

En mis años de formación y desarrollo profesional, antes de trabajar con este colectivo, pensaba que la relación del arte con las personas con diversidad funcional era una relación terapéutica, donde el arte les ayudaba a desarrollar sus capacidades.

Desde que trabajo dentro de la inclusión en las artes me sorprendió observar que limitar la relación entre el arte y la población con diversidad funcional únicamente al vínculo terapéutico, rehabilitador o de mejora social era una visión reduccionista, que reflejaba un pensamiento hegemónico del fuerte, en este caso el profesional sin *discapacidad*, sobre el débil, el que es diferente, y que además activaba el binomio identitario capacidad/discapacidad, haciendo que viéramos a la persona con diversidad *dis-capacitada*.

Según avanzaba mi experiencia en la *Danza Integrada* observé que el trabajo resultante en las creaciones de danza en un medio integrado, donde había bailarines con y sin diversidad funcional, era igual de interesante que el de otras creaciones realizadas por bailarines sin diversidad, pero que en el mundo profesional sólo estaba presente el trabajo de estos últimos. Había todo un conjunto de la población que nunca subía a los escenarios profesionales. Y en cambio toda esa población es parte de nuestra sociedad y tiene mucho que decir.

A través del Máster en Artes Interdisciplinares realizado en San Francisco State University y posteriormente los cursos de Doctorado del programa Artes Visuales e Intermedia correspondiente al Departamento de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia, fui comprendiendo que lo que asumimos como cultura dominante y aceptada responde a los valores de una civilización; lo que se considera arte no es una manifestación neutral basada en criterios imparciales.

También observé cómo desde las vanguardias hasta ahora, en el mundo de las artes, se han producido intentos de subvertir los valores dominantes del momento a través de hacer evidente aquello que estaba pero que no veíamos porque no se le concedía la palabra, la imagen o la presencia.

Desde que defendí el DEA, la investigación se ha centrado en el área metodológica de la docencia y la creación, en el estudio de las herramientas útiles para la inclusión de las personas con diversidad funcional en el ámbito profesional de la *Danza Integrada* –en grupos mixtos de personas con y sin diversidad-, tanto en los procesos de formación como en los procesos de creación.

En este sentido es importante resaltar cómo los procesos formativos van en directa relación con la obra, influyendo las herramientas técnicas en la consecución del producto resultante. En esta línea, la investigación apuesta por espacios procesuales, donde las propias herramientas utilizadas alimentan el proceso y a la vez son el resultado del mismo, visto no tanto como creación cerrada sino como obra en constante cambio. La idea de flujo está presente en estos espacios que abordan la identidad de la diversidad de todos sus componentes, como una presencia que ofrece imágenes en continuo cambio.

Otro hallazgo importante ha sido la constatación de que las metodologías inclusivas dan cabida en los procesos de aprendizaje a personas con grandes diferencias entre ellas, potenciando al máximo las capacidades de cada uno y desarrollando otras nuevas que se derivan de la mixtura y heterogeneidad de los grupos. De esta forma no solo se desarrollan las capacidades de cada individuo sino que se crean nuevas capacidades dentro del grupo, ampliando la riqueza del discurso, punto fundamental de esta tesis.

Todas estas experiencias las he podido realizar a través del proyecto *Ruedapiés* que he dirigido activamente en España desde el año 2005 hasta el presente. A través del mismo he desarrollado una labor pedagógica y la dirección de numerosas creaciones profesionales de danza, realizadas con grupos integrados.

Así mismo mi labor docente en la Universidad Nacional de Costa Rica UNA, a través de los cursos que impartí centrados en la formación interdisciplinar, diversidad y *Danza Integrada* han sido de gran utilidad para enriquecer la investigación. La

experiencia acumulada en estos años también me ha dado la perspectiva necesaria para observar cómo el campo de la inclusión e integración en la danza ha evolucionado en España, especialmente en los últimos cinco años y, aunque es una evolución joven, ya presagia el cambio de paradigma que se va abriendo en las artes escénicas y hacia dónde apuntan estas nuevas tendencias.

Uno de los últimos proyectos desarrollados con la *Danza Integrada* como foco ha sido *Corpo in Divenire*, realizado a través de una beca de artista en residencia en la Real Academia de España en Roma (RAER), durante nueve meses.

Esta residencia me ha permitido desarrollar un proyecto diversificado entre la creación, la formación y la investigación unidas por el objetivo de poner en diálogo y colisión el cuerpo clásico y monumental con el cuerpo de la diversidad, utilizando el lenguaje de la *Danza Integrada* y la acción escénica interdisciplinar. El propio desarrollo del proyecto ha hecho que encontrara nuevas formas de relacionarme como creadora con el espacio público y los espacios museísticos. Todo este proyecto ha tenido sus derivas a la vuelta a España, donde una de mis últimas creaciones, *Cuerpo en Devenir*, ha estado marcada por los procesos desarrollados en Roma.

Me ha motivado investigar la creación que las personas con diversidad funcional desarrollan en situaciones integradas desde una perspectiva inclusiva con otros artistas a través de las Artes Escénicas, la Danza Contemporánea y las Artes Intermedia, su inclusión en el campo artístico, las nuevas imágenes que ofrecen y el diálogo o tensión que éstas generan con los paradigmas de cuerpo hegemónico o los valores estéticos tradicionales.

A la vez, como artista y creadora interdisciplinar, ha influido mi interés en los nuevos lenguajes escénicos, especialmente aquellos basados en la colaboración entre diferentes disciplinas, los actos performativos, los proyectos que amplían el espacio escénico hacia el espacio público y el arte público de nuevo género, el arte participativo y el arte comunitario que activa e incluye nuevas comunidades en los procesos artísticos de formas muy diversas.

Esta investigación se ha realizado desde la perspectiva de una artista que ha sido parte activa del desarrollo en España de la danza que acoge la participación de personas con y sin diversidad funcional y a la vez es testigo del cambio que se ha producido en los últimos diez años en el ámbito de la danza y la participación de la diversidad. Las diferentes formas de entender esta participación constituyen una riqueza para el arte y sobre todo para las nuevas formas de entender la danza en una sociedad que *irremediabilmente*² ya se sabe plural.

2 El uso del adjetivo *irremediabilmente* no tiene ningún sentido peyorativo para la pluralidad, sino que denota un movimiento imparable en todos los aspectos -sociales, culturales y políticos- lo que nos

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El análisis de la *Danza Integrada*, la danza que incluye a personas con y sin diversidad funcional en un mismo terreno de creación, desde una perspectiva artística social y cultural es un campo realmente novedoso. La *Danza Integrada* en el estado español es ya de por sí un área emergente en la práctica mientras que la sistematización y reflexión teórica desde una perspectiva académica es casi inexistente. En general la perspectiva con la que se aborda en nuestro país la relación entre artes y la diversidad funcional es o bien a través de la Arteterapia, Danza Movimiento Terapia, Musicoterapia y las Terapias Creativas. En este sentido sí hay abundantes tesis doctorales y publicaciones, pero ésta no es la orientación ni el campo de estudio que aborda la presente tesis. De otra parte, en el área de la inclusión social y a través del arte participativo y del arte comunitario, se han realizado estudios pero ésta tampoco es el área donde enmarcamos la *Danza Integrada*, aunque en momentos puedan compartir terrenos colindantes.

La tesis más afín que hemos podido encontrar es *Artes Escénicas y Discapacidad* del doctor, profesor de la RESAD y cofundador de la compañía El Tinglao, David Ojeda Albolafia, defendida en el Departamento de Filología de la Universidad de Alcalá, 2005, como la única tesis española que pone en relación las artes escénicas y la diversidad funcional sin un vínculo terapéutico de por medio.

Aunque partimos de postulados similares nuestras orientaciones son diferentes, así como los parámetros de análisis que utilizamos. Señalamos a continuación dos aspectos en los que podemos coincidir en el origen de nuestra búsqueda pero donde hay divergencia en las soluciones halladas.

La tesis de David Ojeda defiende esta hipótesis: las personas con discapacidad tienen un lugar por derecho propio en el mundo artístico profesional. Un punto fundamental es su análisis de la deformidad a través de la historia del arte, en la que ésta era objeto de curiosidad o de mofa. Ojeda plantea que los artistas con discapacidad pueden usar su deformidad como un rasgo no a ocultar sino a potenciar, como elemento que da especificidad a su creación, siempre que haya unas metodologías de enseñanza que potencien un arte de excelencia.

En la presente investigación coincidimos en ese planteamiento con una cierta desviación. No hablamos de deformidad sino de diferencia. Desde los postulados del arte ejercido en las vanguardias, junto a la visión de la teoría crítica y los Estudios Culturales, defendemos el ejercicio de la diferencia, por parte de los artistas con diversidad funcional, para poner en evidencia los mecanismos que los sitúan en

lleva a asumir que la evidencia de la diversidad en nuestra sociedad es tal que ésta tiene que tener un valor reconocido en positivo.

categorías estáticas de victimismo o de héroes superlativos. Como plantea David Ojeda (2005, p.37):

Pensemos, que sin duda, muchas presentaciones de actores considerados llegan a ser imitaciones de sí mismas, con sus deformidades anexionadas, simplificando el signo o reduciéndolo a una reiteración o manierismo de sí mismos, nunca más alejado del contenido y significativo formal estético y artístico que buscaba en su origen. De esta manera, estaríamos hablando en un caso, pues, de una deformidad aprendida, y, en otro, de una deformidad que aprende.

Uno de los planteamientos que Ojeda realiza se fundamenta en torno a la excelencia artística y la impronta que ésta deja en los cuerpos de los profesionales, bailarines, actores y músicos. Ojeda explica que la impronta de la excelencia provoca una deformidad. La deformidad viene dada por la ejercitación continua de ciertas destrezas que a la larga alejan el cuerpo del artista de los cánones del cuerpo normalizado. En este sentido Ojeda nos plantea que si aceptamos esas deformidades como naturales e inherentes a ciertas prácticas artísticas, por qué debemos contemplar con extrañeza un cuerpo de personas con discapacidad en el mundo artístico, si ambos cuerpos, uno como conclusión y otro como punto de arranque se encuentran en la misma situación.

En el Capítulo 9, donde analizamos los factores que influyen en la movilidad de las categorías, en el apartado *La función y la forma*, abordamos este aspecto pero desde otro punto de vista, en el que exponemos que para mover las categorías inmóviles en las que son percibidas las personas con diversidad, es necesario dirigirse a procesos artísticos que posibilitan a cada cuerpo crear desde su diferencia, siendo la forma una consecuencia de la función expresiva y operativa de cada persona. Tanto para los cuerpos con y sin diversidad lo que exponemos aquí es un concepto opuesto a aquel que doma al cuerpo para adaptarlo a una forma.

Una publicación relativamente reciente es el libro *Danza Inclusiva* de la pedagoga de la danza y bailarina Neus Canalías (Canalías, 2013), perteneciente a la Colección Laboratorio de Educación Social de la Editorial Universitat Oberta de Catalunya. Este libro, publicado en el 2013, tiene una organización similar, en cuanto a danza se refiere, a los contenidos del trabajo de investigación conducente al DEA que defendí en el año 2005 en la Facultada de bellas Artes de la Universidad Politécnic de Valencia. Pero la publicación de Canalías se centra en narrar la historia de la *Danza Inclusiva* en los países donde esta emergió y su desarrollo en España, hacer un análisis de tres compañías de danza y dar unos breves apuntes metodológicos. Consideramos que es una publicación divulgativa con mucho mérito por ser la primera de estas características en el Estado Español. Con referencia a las relaciones con esta tesis, aunque hay puntos coincidentes en la descripción de los orígenes de la *Danza*

Integrada/Inclusiva, la gran diferencia estriba en que la presente investigación toma como objeto de estudio la *Danza Integrada* enmarcándola dentro de la *Danza Inclusiva*, y esto ya, desde la clasificación que hace Canalias, es un gran punto de divergencia, pues esta autora asimila los modelos de educación integrada y educación inclusiva directamente a la danza, sin percatarse de que los significados en uno y otro campo son completamente diferentes. Este es el punto que se explica con detalle en el Capítulo 2 de la presente investigación. Por otro lado en la actual tesis enmarcamos la *Danza Integrada* en el campo expandido de las artes, situándola en la deriva textualista y en los modelos de arte descentrado, arte relacional, el paradigma del artista como etnógrafo y relacionándola con gran parte de los contenidos de los que son objeto los *Estudios Culturales*, como las tensiones identitarias y las formas en que lo performático puede cambiar las nociones asociadas a la discapacidad.

También en esta tesis se hace un amplio desarrollo de las metodologías que parten de la danza *Contact*, de la *Improvisación* y de la *Educación Somática*, creando un corpus metodológico aplicado a la *Danza Integrada* en el marco de las artes inclusivas. Por todo ello podemos ver que aunque hay relaciones, esta tesis rebate algunos puntos de la publicación de Canalias y por otra aborda la *Danza Integrada* desde el marco de las artes que trabajan con el contexto, centradas en producir cambios significativos entre la relación proceso-obra y recepción.

La publicación *Arte, Educación, Terapia o Libertad: Crei-Sants 1975-2000* de Feliciano Castillo (Castillo, 2014), es un relato de las experiencias pioneras acaecidas en Cataluña en el ámbito de la educación, la diversidad funcional y el arte. Aunque nuestros objetos de estudio son diferentes es interesante como referencia en el ámbito de las publicaciones españolas que no tratan sólo el enfoque terapéutico en la relación arte y diversidad.

El resto de las tesis o artículos especializados encontrados o bien versan específicamente sobre la danza o sobre la discapacidad y la educación, o la danza terapia, pero no específicamente sobre la *Danza Integrada* y su impacto en el arte y la sociedad actual como eje central de la investigación. Encontramos textos de reflexión empírica en el ámbito hispano americano, o los que aparecen en las webs de diferentes compañías y asociaciones internacionales y españolas de *Danza Integrada/Inclusiva* que, con alguna prospección de carácter reflexivo, son básicamente un relato de las experiencias realizadas.

En la academia anglosajona, especialmente en los últimos quince años, ya encontramos tesis y publicaciones con una sólida investigación, gracias a los departamentos de Danza, Performance y Estudios Culturales que existen en las universidades de estos países. Los Estudios sobre la Discapacidad, con una implantación más reciente, también han influido en este sentido.

Parte de la bibliografía utilizada en esta investigación son las publicaciones más relevantes con respecto al tema que se encuentran en EE. UU. y Reino Unido, entre las que señalamos:

- *Making an entrance* de Adam Benjamin, (Benjamin, 2002), coreógrafo y académico de la Universidad de Plymouth. En este libro conjuga una visión histórica de la evolución de la danza y su apertura a la diversidad, estableciendo con claridad los términos *Danza Integrada (integrated dance)* y *Danza Inclusiva (inclusive dance)*, a la vez que expone un desarrollo metodológico de la praxis de la *Danza Integrada/Inclusiva*. En esta línea destacamos también su ensayo *Cabbage and kings: disability, dance and some timely considerations*, publicado en *The Routledge Dance Studies Reader*, en 2010.
- *Unimaginable bodies: intellectual disability, performance and becomings* de la coreógrafa y académica Anna Hickey Moody (Hickey Moody, 2009). Investigación en la que se aplican las herramientas de Deleuze y Guatarí para analizar las relaciones entre artes y discapacidad cuando el cuerpo es visto como proceso. Se investiga sobre la experiencia personal de los miembros de la Restless Dance Company ofreciendo una visión crítica de la construcción social de la discapacidad intelectual.
- *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge* de la artista y académica Petra Kupperts, (Kupperts, 2003). Ofrece un análisis teórico desde los Estudios Culturales sobre discapacidad y práctica artística. Utiliza la perspectiva de Foucault, la teoría feminista y la corriente fenomenológica para problematizar la idea de normalidad, redefiniendo la subjetividad del término discapacidad.
- *Disability Culture and Community Performance. Find a Strange and Twisted Shape*, de Petra Kupperts (Kupperts, 2013). Ofrece una visión del arte comunitario que ha realizado con poblaciones muy diversas en diferentes zonas del mundo desde la perspectiva de los Estudios Culturales.
- *Bodies in Commotion: Disability and Performance*, de Carrie Sandhal y Philip Auslander (Sandhal y Auslander, 2005). Desde los estudios interdisciplinarios entre artes, humanidades y ciencias sociales analizan el cuerpo como agente cultural y social, centrándose en el estudio de espectáculos y representaciones basados en la fisicalidad y presencia corpórea.
- *Inclusive Creative Movement and Dance*, de la académica Karen Kaufman (Kaufman, 2006). Es un manual con finalidad educativa con buenas estrategias y metodologías para poder realizar danza en un marco educativo inclusivo.

- *Choreographing Difference* de la teórica crítica y coreógrafa Ann Cooper Albright (Cooper Albright, 1997), es una de las primeras publicaciones que aborda el análisis coreográfico desde la teoría crítica, en especial en lo concerniente a compañías de *Danza Integrada*. Ha sido uno de los textos de referencia para muchas de las publicaciones e investigaciones con referencia a la *Danza Integrada* que se han realizado posteriormente en el área anglófona.

Entre las tesis publicadas en otros países cabe destacar:

- *Beyond integration: reformulating physical disability in dance* (McGrath, E., 2013). Realizada en Reino Unido, la tesis *Más allá de la integración: reformulando la discapacidad física en danza* tiene algunos puntos en común con la presente investigación, especialmente en el examen del lugar de los cuerpos de la discapacidad en danza desde la perspectiva de los Estudios de la Discapacidad y Estudios de Performance.

Sin embargo la tesis de McGrath pone el acento en las conexiones entre la Neurobiología Interpersonal y las percepciones que el público activa sobre la discapacidad en las performances de danza. Desde aquí la tesis observa la aplicación del conocimiento neurocientífico a los Estudios de Performance.

- *The emergence of intercultural dialogues: children, disability and dance in KwaZulu-Natal, case studies of three dance projects held at The Playhouse Company* de Gerard Manley Samuel (Samuel, 2001), se centra en la danza creativa que emergió en las Kwa Zulu-Natal Schools en Sudáfrica después de 1994. Analiza los programas educativos en artes que contemplaban la integración de población en riesgo de exclusión, incluida la población con discapacidad. Hace un interesante análisis desde los estudios postcoloniales y multiculturales de la realidad sudafricana tras el régimen del apartheid.

Como podemos comprobar por todo lo anteriormente expuesto, creemos que la necesidad de la actual investigación viene avalada por la falta de investigación académica en el estado español que trate el tema de la *Danza Integrada* desde el análisis expuesto, enmarcándola dentro del arte expandido y de la construcción de nuevos discursos de identidad y de imágenes del cuerpo dentro del panorama de las artes y de las artes escénicas en la realidad española.

TEMA DE LA PRESENTE INVESTIGACIÓN

Esta investigación versa sobre la teoría y la práctica de la inclusión de personas con diversidad en el ámbito de la creación en danza y el cambio de paradigma estético que ello representa en el arte actual.

Desde un análisis crítico, artístico, social y cultural, nuestro propósito es demostrar como la inclusión de personas con diversidad funcional en el mundo profesional de la escena, y más concretamente en el de la danza, aporta una renovación al arte contemporáneo, tanto por el replanteamiento de la imagen del cuerpo como por la diversidad de las identidades representadas.

Para establecer el marco conceptual se inscribe a la *Danza Integrada* -danza donde participan grupos mixtos de personas con y sin diversidad funcional- en el marco de las artes inclusivas, en el campo expandido del arte a partir del descentramiento de las prácticas artísticas, en la dimensión performativa de las artes y en el paradigma de identidades móviles.

Para ello se utiliza el análisis que desde las artes visuales se ha hecho en las últimas décadas de cómo la realidad fragmentada, que provoca una experiencia de pérdida de lo real, lleva al cuestionamiento de la identidad y alteridad.

A partir de este análisis veremos que un sector emergente y crítico del Arte Contemporáneo ha nutrido sus producciones desde un acto consciente de construir la realidad a través del ejercicio de la diferencia.

Desde este marco establecemos conexiones entre la importancia del cuerpo como lugar de control y como instrumento legitimador del poder hegemónico y la ausencia de los cuerpos de la diversidad en la vida pública y en los discursos artísticos.

Y desde esta perspectiva la investigación analiza y sostiene que la inclusión en las artes representacionales de los cuerpos tradicionalmente nombrados *discapaces*, puede subvertir el carácter normalizador y sublimatorio que estas artes han tenido con respecto a los modelos de cuerpo y alimentar un nuevas imágenes para el arte, sostenidas en un discurso más acorde con los tiempos que corren basado en la pluralidad de la representación.

En definitiva, esta investigación quiere analizar cómo la inclusión de las personas que presentan alguna diversidad funcional, personas con cuerpos cuyas estructuras están fuera de los símbolos identificables de la danza, generan nuevas imágenes y dramaturgias fusionadas con el discurso de los cuerpos entrenados de la danza, de tal forma que ambos discursos se enriquecen mutuamente creando un lenguaje diferente donde la diversidad no solo tiene cabida sino que aporta algo nuevo, la capacidad de

discurrir por cuerpos multiformes, contruidos a partir de la pluralidad de muchos cuerpos diferentes.

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Las culturas dominantes controlan la naturaleza colonizando el territorio y construyendo símbolos –monumentos conmemorativos-.

En la actualidad, la naturaleza ha sido totalmente invadida. Parecía que el único reducto natural salvaje que quedaba–como propiedad no colonizada, como lugar de resistencia- era el cuerpo. Por ello éste ha sido objeto de numerosas regulaciones y controles.

A principios del s. XXI hemos llegado a una necesidad de dominio y control sobre el cuerpo tan alarmante, que aquéllos que no poseen el cuerpo estándar se sienten excluidos del grupo. Podemos decir que actualmente los cuerpos son monumentos móviles, conmemorativos del éxito del control más refinado: el autocontrol.

La danza es un arte que se manifiesta a través de la presencia tangible del cuerpo en movimiento. El hecho de que su vía sea el cuerpo hace que los cuerpos que se muestran en el escenario tomen una posición política respecto a los cánones dominantes. Gran parte de la danza, incluso la contemporánea, ha ido presentando un tipo de cuerpos fácilmente acomodables a la mirada del estereotipo, del universal vigente, oscilando desde el cuerpo etéreo al cuerpo sano, fuerte y musculado.

Pero ¿qué ocurre cuando cuerpos con diversidad funcional, cuerpos que no representan el éxito del control y el dominio en los parámetros de nuestra cultura, son los protagonistas de la danza, de una creación basada en el cuerpo?

Se produce un cambio de paradigma. Lo que ponemos como protagonista, como monumento, ya no conmemora el éxito del control, ya no es un hito de la cultura dominante sino una expresión en movimiento de lo singular, la parte débil del binomio capaz/discapaz, lo que transgrede el cuerpo normativo, lo que se resiste a ser restringido en moldes unívocos. El campo se expande y los modelos de cuerpo-monumento ceden su paso a cuerpos que se salen de contenedores normalizados y se exponen abiertamente en busca de una identidad dinámica y fluctuante.

HIPÓTESIS

Por tanto, esta es nuestra hipótesis de trabajo.

La inclusión de las personas con diversidad funcional en el mundo de las Artes Escénicas y específicamente en la Danza Contemporánea transforma el arte actual:

- presentando un cambio de paradigma al deconstruir las imágenes del cuerpo idealizado, renovando así la mirada del espectador,
- ofreciendo otro tipo de discursos que, desde su enfoque interdisciplinar, suponen una aportación a la práctica y a la teoría del arte.

OBJETIVOS

Los objetivos que nos planteamos son los siguientes

OBJETIVOS GENERALES

- Establecer conexiones entre la importancia del cuerpo como lugar de control y como instrumento legitimador del poder hegemónico, y la ausencia de cuerpos con diversidad funcional en la vida pública y en los discursos artísticos.
- Analizar cómo la inclusión de cuerpos tradicionalmente nombrados discapaces en las artes representacionales puede subvertir el carácter normalizador y sublimatorio que estas artes han tenido con respecto a los modelos de cuerpo.
- Demostrar cómo la *Danza Integrada*, en la que participan personas con y sin diversidad funcional en grupos mixtos desde un paradigma inclusivo, colabora en la deconstrucción del cuerpo idealizado y en la renovación de la mirada sobre el arte escénico.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- ✓ Definir la *Danza Integrada* y demostrar que forma parte de las artes inclusivas que se sitúan en el modelo educativo y social de la inclusión.
- ✓ Inscribir la *Danza Integrada* en el campo expandido del arte a partir del descentramiento de las prácticas artísticas, la dimensión performativa y la dimensión etnográfica del arte.
- ✓ Vincular el arte descentrado, arte relacional, arte activista, arte público, arte comunitario y arte participativo a los procesos de creación en las colectividades como prácticas artísticas que transforman las estéticas a partir de la participación de la diversidad en el arte.

- ✓ Analizar los factores que comprometen al cuerpo en situaciones de poder, vigilancia y autocontrol y exponer cómo las tácticas performativas pueden desestabilizar dichas situaciones.
- ✓ Evidenciar que el concepto de identidades en flujo afecta y mueve la identidad de la discapacidad.
- ✓ Demostrar que la danza, al ser un arte que compromete la fisicalidad del artista, puede crear nuevos vínculos entre cuerpo e identidad, modificando la identidad del bailarín, del público y de la danza.
- ✓ Evidenciar la *Educación Somática*, *Danza Contact*, *Improvisación* y *Composición Instantánea*, como herramientas metodológicas que posibilitan procesos creativos accesibles, abiertos e inclusivos para la entrada de la diversidad funcional en la danza.
- ✓ Establecer vínculos entre los procesos de creación basados en metodologías inclusivas en grupos mixtos de *Danza Integrada* y las producciones artísticas que aportan nuevas vías al arte al ofrecer nuevos imaginarios y nuevos modos de entender la práctica artística.
- ✓ Ofrecer recursos pedagógicos para la enseñanza de la *Danza Integrada* e inscribir la importancia de su aprendizaje en sistemas educativos inclusivos.
- ✓ Establecer conexiones entre el trabajo de diferentes creadores internacionales en el marco de la *Danza Integrada/Inclusiva*. Analizar los elementos de su creación y proceso de trabajo para establecer qué visión sobre el arte, la danza y las personas con discapacidad generan.
- ✓ Analizar mi trabajo de creación en *Danza Integrada* a través del proyecto *Ruedapiés* y relacionarlo con los paradigmas inclusivos que posibilitan una fractura con el contrato visual vigente.

METODOLOGÍA

Para ello seguiremos una metodología de carácter interdisciplinar ya que nos hemos referido a distintos ámbitos de conocimiento para abordar nuestro tema de investigación desde varios enfoques.

Los ámbitos de conocimiento utilizados han sido: Teoría crítica del arte, Teoría crítica de la danza, Modelos educativos, Filosofía y Estética, Sociología, Historia de la danza, Pedagogía de la danza y el movimiento, Estudios de la Discapacidad (Disability Studies) y Estudios Culturales.

Es una investigación teórico-biográfica de carácter empírico, en la que se emplean las herramientas críticas ofrecidas por los filósofos del postestructuralismo y la fenomenología. Son herramientas que nos sirven para abrir y mover los constructos rígidos creados sobre el conocimiento. Desde este marco consideramos que los objetos y el mundo no son algo separado del observador, sino que el observador los percibe y construye según su subjetividad y la subjetividad del colectivo, sociedad o marco donde se inscribe.

Hemos usado una aproximación cualitativa y etnográfica como metodología de la recogida de datos, ya que éstos han venido de la observación participante y entrevistas abiertas a informantes preseleccionados.

Como observadora participante, en los últimos 15 años he estado envuelta en la *Danza Integrada* a partir de la creación escénica, la docencia y el desarrollo metodológico.

A su vez y con objeto de esta investigación se han realizado entrevistas a distintos informantes, personas con y sin diversidad funcional, involucradas en la *Danza Integrada*, bien como creadores, bien como intérpretes o como académicos.

Esto nos ha permitido observar la realidad cultural, artística y social para luego describirla y analizarla poniendo en relación dialéctica los fenómenos estudiados, sujetos a contradicciones, a evolución y transformación. Por ello es una investigación que también usa el método dialéctico.

La investigación sigue un enfoque post-positivista como marco paradigmático, ya que se centra en la comprensión de contextos específicos y en la aplicación del conocimiento.

Utiliza el método investigación-acción, ya que se nutre de la praxis creativa y su reflexión metodológica desarrollada durante quince años en el área de la *Danza Integrada*, y diez más en el área de la danza contemporánea, las artes interdisciplinares y la educación. En esta investigación la adquisición del conocimiento viene como resultado de una práctica y no tanto basado en verdades esencialistas.

Es importante señalar que parte del material teórico se ha construido sobre el pensamiento de investigadores y artistas con diversidad funcional. También se ha fundamentado en los Estudios de la Discapacidad y en organizaciones de personas con diversidad funcional.

Se ha empleado:

Para la investigación se crea un marco teórico analizando los distintos movimientos artísticos y pensamiento crítico de la Filosofía, Arte y Estudios Culturales que han posibilitado que la creación y recepción del arte se expanda de los soportes

tradicionales al contexto y que tome posiciones con respecto a temas identitarios que posibilitan identidades cambiantes.

Se investiga en textos teóricos para extraer unas bases de análisis extrapolables al análisis de la obra concreta de compañías y proyectos de creación.

Se relaciona este corpus con el desarrollo de la danza y se resaltan las dos visiones actuales: aquella que mantiene su fijación en una visión homogénea, virtuosa y esencialista del sujeto de la danza y aquella que concibe a la danza como arte del movimiento en flujo no sujeta a un cuerpo modélico o a estilos exclusivos.

Se revisa la historia reciente del arte y de la danza buscando determinar los objetivos, filosofía y artistas que han posibilitado la inclusión de personas con diversidad funcional en el ámbito de la danza al propiciar el cambio desde las estéticas universalizantes y homogéneas a las estéticas de la diferencia.

Se establecen relaciones entre el arte procesual y las metodologías inclusivas para determinar cómo proceso y resultado van íntimamente ligados. Se establecen vínculos entre el uso de metodologías inclusivas y los productos artísticos que ofrecen imágenes deconstruidas del cuerpo homogéneo.

Se describe y analiza la práctica artística de la *Danza Integrada*, a nivel internacional, a través de los artistas y de la obra desarrollada por compañías o proyectos profesionales, revisando los principios que se hallan en la base de su trabajo y cuáles realmente cambian la mirada. El análisis se ha realizado desde criterios estéticos, conceptuales y contextuales, atendiendo a su repercusión en la sociedad y en el cambio de paradigma artístico.

Se revisa y analiza la aplicación práctica de los principios de la *Danza Integrada* desarrollados en mi propio trabajo como pedagoga y directora de creaciones basadas en *Danza Integrada* a través del proyecto *Ruedapiés*. Se han establecido relaciones con el paradigma de las identidades cambiantes, con el marco inclusivo, con el arte público y con el arte procesual.

Se realiza un análisis documental de obra propia y obra de otros creadores vista en directo o en soportes visuales.

La práctica artística en la que se basa parte de esta investigación utiliza a la vez que genera las siguientes herramientas:

- Elaboración y docencia de sesiones de formación en *Danza Integrada* dirigidas a grupos mixtos de personas con y sin diversidad interesados en el aprendizaje de la *Danza Integrada*.

- Elaboración de los contenidos y metodología para la asignatura de *Danza Integrada* dentro de un Máster de Danza.
- Elaboración de procesos creativos y dirección escénica y coreográfica de los mismos. Estos procesos han tomado formatos de espectáculos escénicos de sala y exteriores, intervenciones públicas, intervenciones site-specific, muestras de talleres y creaciones participativas.
- Elaboración, coordinación y ejecución de diferentes proyectos transversales en *Danza Integrada*, que contemplan la elaboración de planes de intervención compleja articulando las siguientes áreas:
 - metodología y enseñanza de la *Danza Integrada*,
 - desarrollo de procesos creativos y construcción de espectáculos en espacios escénicos, espacio público y espacio museístico,
 - coordinación de jornadas de investigación científica y divulgación en torno a las artes escénicas integradas,
 - documentación y difusión de los proyectos.
- Entrevistas a artistas creadores, a bailarines, a participantes en talleres, a pedagogos, académicos y programadores, todos ellos dentro del ámbito de la creación en las artes escénicas inclusivas. Las opiniones recogidas provienen de personas con y sin diversidad funcional. Estas entrevistas son importantes para identificar algunas situaciones concretas que se dan en el sector de la *Danza Integrada/Inclusiva* en España y que son tratadas en diferentes capítulos de la investigación.

ORGANIZACIÓN DE LOS CONTENIDOS

Los contenidos de la tesis se articulan en torno a cuatro grandes secciones. La sección I se refiere a la terminología utilizada y a la localización de la *Danza Integrada* en el modelo inclusivo de las artes. La sección II trata de las derivas del arte hacia espacios contextuales y la construcción de la identidad en flujo. La sección III versa sobre las derivas de la danza y las transformaciones en la percepción del cuerpo. La sección IV se centra en la *Danza Integrada*, su evolución, metodologías, su accesibilidad a los sistemas educativos y el análisis de artistas y obras que trabajan la danza desde modelos inclusivos e integrados.

Sección I Terminología y localización.

Capítulo 1 Terminología. Nombrar lo que sucede, hemos realizado un glosario de los términos usados, ya que algunos pueden prestarse a confusión porque dependiendo

del campo de estudios en el que se utilicen tienen diferente significación, mientras que otros son relativamente desconocidos en nuestro país ya que provienen de estudios que no existen aquí. En cuanto a la terminología para nombrar a las personas con diversidad funcional hacemos un recorrido y análisis por la evolución del término en las diferentes clasificaciones internacionales, hasta llegar al término diversidad funcional creado por las propias personas con diversidad. Optamos por utilizar este término ya que nos parece lógico, cuando hay que referirse a alguien por su diversidad, hacerlo en los términos que el colectivo considera más respetuoso. Para ello nos apoyamos en el artículo de Romañach y Lobato del Foro de Vida Independiente y en Brown del Institute on Disability Culture.

Desde aquí pasamos a analizar los diferentes modelos que definen y construyen la discapacidad, observando la evolución desde el modelo médico, al modelo social y los diversos modelos que se han generado a partir de éste, apoyándonos en Liz Crow que nos habla desde el feminismo y la discapacidad y Petra Koppers que nos introduce desde una perspectiva deleuziana en el modelo rizomático de la discapacidad. El conocimiento de estos modelos es básico para entender sobre qué preconceptos y paradigmas está construido el concepto de discapacidad y, desde ahí, tener las herramientas necesarias para desmontarlo a través de distintas estrategias y tácticas, las del arte en nuestro caso.

Finalizamos este capítulo diferenciando el arte y la terapia, y posicionando a la *Danza Integrada* en el ámbito del arte, en la danza. Pensamos que las competencias de cada campo son muy distintas, y aunque necesarias en nuestra sociedad, hay que delimitar sus funciones. La base de esta delimitación es fundamental al objeto de esta investigación ya que demostramos que la relación de las personas con diversidad y el arte no pasa necesariamente por un vínculo terapéutico. Este es uno de los constructos originados en el modelo médico, del cual nos alejamos. Esta investigación sitúa a la *Danza Integrada* en el marco del derecho de cualquier persona a relacionarse con la danza, en su aprendizaje y en los procesos creativos desde el lugar del arte. Usamos como referentes principales a Marta Allué, desde su visión del etnógrafo discapacitado, Jenny Morris con su visión de los prejuicios y Heidrum Panhofer como directora del Máster en Danza Movimiento Terapia.

El Capítulo 2 Danza Integrada y Danza Inclusiva dentro de las artes escénicas en el paradigma de la inclusión lo dedicamos a localizar la *Danza Integrada* en el modelo inclusivo de las artes para desvelar la confusión que hemos detectado en los últimos años sobre el término *Danza Integrada* y *Danza Inclusiva*. Ante algunas opiniones que estaban colocando a la *Danza Integrada* en espacios inapropiados, hemos realizado una exhaustiva investigación. Analizamos los conceptos de integración e inclusión en los ámbitos educativos, sociales, legislativos y artísticos, observando que la oposición entre modelo inclusivo y modelo integrado que existe en la educación no se

corresponde en el mundo de la danza. Tras exponer la localización de la *Danza Integrada*, usamos el término *Danza Integrada/Inclusiva*, para evidenciar que es *Danza Integrada* que se desarrolla en el paradigma de la inclusión.

Para sustentar todo este capítulo nos hemos apoyado en diferentes autores del área de la educación como Ainscow, Kaufman, Sprague; en coreógrafos pioneros de la *Danza Integrada* como Adam Benjamin; en académicas y artistas de la discapacidad como Koppers; en la clasificación sugerida por el monográfico Artes Escénicas y Comunidad publicado por el INAEM, que da voz al sector de las artes inclusivas y la opinión de compañías, coreógrafos y bailarines de la *Danza Integrada/Inclusiva*.

Sección II Las derivas del arte y la identidad en flujo.

Capítulo 3 El descentramiento del arte, nos ayuda a situar la *Danza Integrada* dentro de las prácticas artísticas descentradas a partir del diferente análisis realizado sobre las topografías existentes en el arte actual. Así situamos la *Danza Integrada* en el campo expandido del arte, a partir de las tesis de Rosalind Krauss ampliadas por la visión de Jose Luis Brea, desde esta nueva topografía que extiende el arte a modelos contextualistas y performáticos.

Relacionamos la *Danza Integrada* con las prácticas que los artistas realizan a través de sus cuerpos en busca de una identidad y con las prácticas que provocan tensiones y transformación en el ámbito social, educativo y cultural.

La teoría crítica y la revisión hecha por Hal Foster nos sirve de marco teórico impulsor de las prácticas artísticas descentradas sustentadas por el paradigma “el artista como etnógrafo” que las define como identidad cultural donde el artista se asocia con el otro cultural y/o étnico.

Y desde esta perspectiva observamos los descentramientos que contribuyen a la dispersión de las prácticas artísticas agrupados en torno a: la dimensión performativa, lo transdisciplinar, el arte relacional, el acercamiento de la práctica artística a la cultura popular, el arte de género y los Estudios Culturales y postcoloniales.

De ahí pasamos a analizar cómo el arte, desde su nueva relocalización, desde el contacto con la realidad, puede reclamar una centralidad múltiple e incluso su estatus de autonomía, diferenciándose de ámbitos terapéuticos o sociales y, desde esta nueva posición, reivindicar los espacios artísticos por derecho propio para colectivos que estaban excluidos de ellos. Relacionamos esta autonomía artística con la *Danza Integrada* desde su posición como arte que trabaja con toda la población, sin ser exclusiva.

A su vez José Antonio Sánchez, de la mano de la estética relacional de Bourriaud, nos presenta un arte descentrado en el que poder situar las prácticas de la *Danza*

Integrada y relacionarla con algunos aspectos del arte activista siguiendo el discurso de Nina Felshin.

En el Capítulo 4 Arte Comunitario contemplamos las relaciones entre arte comunitario y arte público desde las conexiones que Alfredo Palacios realiza, situándolo como parte importante de la producción artística en el campo expandido. Examinamos el concepto de arte comunitario.

Del arte comunitario nos interesa su origen ligado a la “democracia cultural” y su convergencia con el “arte público de nuevo género”, que empezará a considerar el contexto como espacio humano y social, no únicamente físico.

Se enfoca de forma especial la vinculación que el arte comunitario tiene con el origen y desarrollo de la forma de danza *Contact Improvisación*, que será una de las principales puertas de acceso para la entrada de la diversidad en la danza.

Se observan los terrenos colindantes pero diferentes del arte comunitario y la *Danza Integrada*.

Dentro de las tensiones que puede generar el hecho comunitario en relación al respeto individual, se exponen las herramientas teóricas de Jean-Luc Nancy para observar la comunidad más allá de las relaciones entre el yo/ el otro, considerando un estado de flujo permanente entre los individuos que la componen.

Se exponen y analizan diferentes experiencias que desde la inclusión de las personas con diversidad y utilizando el lenguaje de las artes escénicas y la danza, entran en el espectro del arte comunitario y el arte participativo.

En el Capítulo 5 Cuerpo Resistencia y persistencia fundamentamos porqué el cuerpo se ha convertido en el centro del discurso en el arte actual a partir de la inaccesibilidad de la figura corporal, su naturaleza desempleada y las estrategias de construcción y deconstrucción de los aspectos móviles de las identidades construidas, usando las perspectivas de Ardenne, Amelia Jones, y Foucault. Para situar la producción artística hecha en este sentido, se utiliza la cartografía que Pedro A. Cruz y Miguel Ángel Hernández-Navarro hacen del tránsito del cuerpo como esencia, al cuerpo como suplemento.

Desde las aportaciones del feminismo y el ecofeminismo se conectan los discursos de género con los discursos de las minorías que nos muestran la realidad como una invención cuyas reglas se pueden reescribir. Se relacionan estos conceptos con el ecofeminismo a través del pensamiento de Ynestra King, que ilustra el concepto del “otro”. Desde estas aportaciones subrayamos el concepto de interconexión, un continuo entre autonomía y dependencia, aspecto fundamental para entender las bases de la *Danza Integrada*.

Se introduce *Live Art* a través del pensamiento de Lois Keidan como un paraguas que abarca un vasto espectro de obras performativas o basadas en la acción.

Se relaciona poder e identidad a través del pensamiento de Foucault, para entender que las tensiones identitarias están en el punto de mira de muchos artistas actuales.

Se muestra el cuerpo y las relaciones de poder a partir del examen del *cuerpo dócil* producido por la disciplina de las instituciones para observar que los cuerpos *dis-capaces* se desbordan y no encajan en la micropolítica del detalle. En la transición de los modelos disciplinares a los del autocontrol se examina el modelo del *Panóptico*. Se conecta la idea del panóptico a la de las redes sociales, al exponer a las personas en todos sus actos, convirtiéndose en una herramienta de coerción social.

Examinamos el pensamiento de Byung-Chul Han que nos presenta un modelo de sociedad que ha sustituido el concepto de otredad por el de la diferencia, haciendo desaparecer lo singular y extendiendo la homogeneización.

Desde el pensamiento de Koppers, se pone el acento en las fisuras de la sociedad entendida como gran maquinaria de la que somos parte. Se propone una vía de transformación a través del arte y la performatividad de la identidad.

Se relaciona la *Danza Integrada* y los cuerpos diferentes de todos sus componentes con la táctica que se infiltra en las fisuras del estatus de la danza.

El Capítulo 6 Identidades móviles multiformes y cambiantes expone cómo la entrada de personas con diversidad funcional en el mundo profesional de la danza y artes escénicas puede subvertir las categorías de discapacitado/no discapacitado al generar un arte de identidades móviles. Cuando estas categorías se mueven, también lo hacen los conceptos de belleza, movimiento estético y aquellos conceptos que incluyen o excluyen a los sujetos de la actividad performativa profesional.

Se destaca la relación que Julia Kristeva hace entre lo abyecto y la otredad poniendo en evidencia la fragilidad de nuestra identidad, conectándolo con los *artistas de la discapacidad* que utilizarán su discapacidad para ampliar los límites sociales y el lugar donde normalmente la mirada social los deposita.

Se expone el modelo de Cyborg de Haraway para expresar cómo el sujeto actual es producto de una construcción social donde las identidades están compuestas de elementos artificiales adheridos a los cuerpos vivos, huyendo de modelos esencialistas.

Se describe el término oscilación derivado del pensamiento de Aldo Rovatti, relacionándolo con la *Danza Integrada* como metáfora viva de la oscilación del sujeto contemporáneo. En esta línea se presenta la monstruosidad, de la que nos habla Paul Ardenne, que aparece como invención y representación del "otro", conectándola al

sentimiento de diferencia radical, y el carácter sin normas del cuerpo que presentan algunos artistas de la diversidad.

Allué nos introduce en el argumento que muestra como vehículo discapacitante el estereotipo que los *válidos* siempre quieren proyectar en la persona con diversidad. De otra parte se analiza si es posible reconocer e invertir la posición estructural de discapacidad cómo marcador, según el pensamiento de Koppers, ofreciendo la visión de Garland Thomson, que pasa del binomio discapacidad /no discapacidad al cuerpo extraordinario/ cuerpo normalizado. Desde todo lo anterior se plantea un estado rizomático de la identidad donde se observan las contradicciones subyacentes a las identificaciones de pertenencia al grupo.

Se emplean las herramientas *deleuzoguatarianas* para abrir el terreno del pensamiento a la experiencia viva, percibiendo el concepto de lo háptico como oposición al espacio óptico de visión lejana. Desde el modelo rizomático se concibe la identidad en un estado de performatividad permanente donde continuamente fluimos entre el espacio liso -como nos percibimos- y el espacio estriado, el espacio donde nos perciben y nos categorizan en unos marcos de referencia estancos. Y lo enlazamos con el concepto novedoso en España de *performances de la discapacidad* que engloban las acciones dirigidas y realizadas por personas con discapacidad, caracterizadas por negar la inmovilidad asociada al término.

Sección III Derivas de la danza y la percepción del cuerpo.

Capítulo 7 Evolución de los modelos de representación hacia una danza accesible.

Analizamos los modelos de representación del cuerpo en la danza en un recorrido histórico con Paul Bourcier, Ana Abad y Artemis Markesinis, desde los orígenes de las danzas de las ménades y sátiros hasta el ballet neoclásico viendo cómo el cuerpo, según las presiones sociales y culturales impuestas a la danza, pasa de un modelo libre y orgiástico a un modelo racional y organizado, conectado con las sociedades de la disciplina de Foucault.

Se relaciona el cuerpo de la danza con las representaciones de un cuerpo fácilmente consumible por la mirada masculina y un cuerpo que representa el triunfo del poder sobre la debilidad. Ante esto nos planteamos junto con Elisabeth Dempster y J. Martineau qué significa belleza y su relación en nuestra sociedad con el deseo de algo que se puede poseer. Desde ahí proponemos que el cuerpo de la diversidad es el que puede fracturar esa mirada acomodada sobre los cánones de cuerpos deseables.

Se analiza el paso de la danza moderna a la danza contemporánea a través de la ruptura de la narratividad, contrastando el lenguaje simbólico, narrativo y social en búsqueda de lo sublime del ser humano de la danza moderna, con la búsqueda del

movimiento puro fuera del simbolismo, y de la carga social, emocional o psicológica de la danza contemporánea.

Se relaciona esta evolución con el paso hacia la danza postmoderna, donde destacamos el trabajo de tres coreógrafos: Merce Cunningham que despoja al movimiento de una intención de comunicación legible; Anna Halprin que construyó estructuras improvisadas para performances como nuevo concepto de coreografía y Erick Hawkins que permitía que el movimiento ocurriera en vez de obligarlo a ser.

Se analizan, a partir de los estudios de Cynthia Novack, los cambios en la concepción del movimiento, en las estructuras composicionales y la utilización de la *Improvisación* como espacios que abren el paso a la danza postmoderna. Observamos que la mezcla ecléctica de artistas provenientes de diversos campos trabajando en conjunto, la investigación en nuevas estructuras físicas y políticas, la búsqueda de nuevos vocabularios en danza no académicos y la preocupación por la búsqueda de nuevas técnicas somáticas, serán el caldo de cultivo para que, en la siguiente década, la danza se abra a la accesibilidad.

Finalizamos el capítulo con una revisión del concepto expandido de coreografía al que nos introduce Susan Leigh Foster.

El Capítulo 8 Puentes de acceso a la Danza Integrada analiza aquellos movimientos en la danza que han servido para que las personas con diversidad pudieran entrar, observando cómo la *Improvisación*, la danza *Contact* y la *Educación Somática* son tres aspectos básicos para ello.

Con referencia a la *Improvisación* analizamos cuáles han sido sus usos en la evolución de la danza moderna y contemporánea. A través de la experiencia de Miranda Tufnell, Chris Crickmay y Simone Forti, exponemos las capacidades que se desarrollan con la utilización de la *Improvisación* y los aspectos sobre la composición grupal.

Contact Improvisación se analiza como herramienta fundamental en dar acceso a la *Danza Integrada* tanto por su forma de entender el movimiento y los cuerpos como por su metodología. Se examina el cuerpo que fluye en referencia a otros cuerpos, las formas no buscadas a priori, la confianza y la escucha como aspectos en su metodología. Describimos el marco cultural y sus orígenes, así como las influencias y paralelismos entre las neovanguardias y *Contact Improvisación* analizando las relaciones entre esta forma y la visión de otros artistas y resaltando la importancia de la comunidad en su difusión.

Revisamos la *Educación Somática* por ser otra de las puertas de entrada para la diversidad en la danza al presentar un nuevo enfoque del cuerpo y el movimiento que pueden ser aplicados a diferentes técnicas de danza. Exponemos y analizamos cómo

este enfoque rompe con la enseñanza tradicional de la danza, basada en la copia de un modelo externo, y mostramos cómo por medio de la sensopercepción, los bailarines aprenden a reconocer y experimentar su cuerpo desde las sensaciones internas permitiendo que cada cuerpo aprenda de sí mismo, con los ritmos propios. Observamos su relación con la técnica *release* de danza contemporánea, su alejamiento del cuerpo universal homogéneo y su acogida de la diversidad.

Desde las reflexiones de Jonathan Martineau observamos cómo la danza Butoh llega al extremo la emancipación de toda narratividad del cuerpo, sobrepasando los modelos de funcionalidad del movimiento ya que el cuerpo está en un constante nacimiento desde un estado de no saber. Lo relacionamos con el estado de la presencia total de *Contact Improvisación* pero observando sus diferentes posicionamientos y estéticas. En esta operación nos ayuda el pensamiento de Sloterdijk que nos propone un ser que encarna las polaridades. Finalmente con las reflexiones de Koppers sobre la *vida nuda* de Agamben, nos preguntamos si a partir de reconocer que la vida desnuda es la de aquellos que han sido expulsados del sistema, se puede corporeizar y evocar un estado de excepción. Relacionamos este estado con los cuerpos de la *Danza Butoh* a través del artista con diversidad Neil Marcus.

En el Capítulo 9 Nuevas formas de percibir el cuerpo y la danza nos movemos desde el análisis de los factores que influyen en la movilidad de las categorías impuestas a los cuerpos hasta llegar a las tácticas utilizadas por los performers de la diversidad para ejercer la diferencia en el arte y así movilizar esas categorías. Utilizamos como punto de partida el pensamiento de Ann Cooper Albrigh para reflexionar y analizar cómo la aparición de personas con diversidad funcional en la danza nos proporciona nuevas visiones y mueve las categorías aparentemente estables, dejando la puerta abierta a nuevos conceptos estéticos.

Analizamos los factores que influyen en la movilidad de las categorías, haciendo un recorrido por la mirada desde Lacan, el arte perturbador con Danto, la metakinesis como una forma de empatía, la relación entre la función que define la forma y la recepción desde la posición de ser testigo. También encontramos relevantes el proceso crítico en danza, el posicionamiento de la danza como negociación entre objetividad y subjetividad, la somatofobia como raíz del pensamiento occidental y la identidad como acto performativo que nos lleva a cuestionarnos si la localización del cuerpo reside en la naturaleza o en la cultura.

Tras este análisis, nos centramos en cómo la *dis-capacidad* puede ejercer la diferencia en el arte. Planteamos, desde la visión de Mirzoeff, el cuerpo en la representación surgiendo no como él mismo sino como un signo. Partiendo de la táctica performativa mira y cuenta (*stare and tell*) de Garland Thompson, analizamos la obra de dos artistas de la diversidad: Mary Duffy y Frida Khalo.

Analizamos cómo la performatividad pone la atención en las acciones que reinscriben e intervienen el tejido cultural que mantiene atrapados los cuerpos en significados. El cuerpo del carnaval, el cuerpo grotesco, el monstruo (*freak*) son presentados como tácticas cercanas pero diferentes, que los performers de la diversidad utilizan para movilizar las categorías de la discapacidad. La obra del performer Mat Fraser es analizada bajo la táctica del *freak*.

Situándonos entre Brecht y Artaud, observamos las operaciones de distanciamiento con público como una forma de alejamiento de los modos establecidos de ver y conocer desarrollados en la zona segura del teatro naturalista. Desde aquí inscribimos las tácticas de la transgresión y del intruso, donde los performers de la diversidad toman el reto de desnaturalizar la discapacidad y crear una fiesta a modo de carnaval energizante.

Entramos en la última parte de esta investigación la Sección IV que se centra específicamente en la Danza Integrada

El Capítulo 10 Danza Integrada. Danza que deconstruye el cuerpo homogéneo lo hemos dividido en dos partes. En la primera nos centramos en los orígenes y desarrollo de la *Danza Integrada*, definiéndola y enmarcándola dentro del modelo de las artes inclusivas. Analizamos sus orígenes dentro de la danza *Contact* y exponemos su evolución, desde las experiencias primeras realizadas en un entorno exploratorio entre bailarines con y sin diversidad hasta la formación de compañías que trabajan en el circuito profesional de las artes escénicas, haciendo una breve descripción de las compañías que ha habido hasta ahora para dar una idea de lo amplio que es el panorama de la *Danza Integrada* a nivel internacional.

En la sección *quién enseña a quién*, exponemos la importancia de que los bailarines con diversidad sean también docentes y transmisores. Destacamos aquellos bailarines con diversidad que son creadores de su propia obra, directores de compañías mixtas y docentes de danza, al tiempo que dedicamos una sección a las plataformas que dan difusión y visibilidad de la *Danza Integrada/Inclusiva*.

En la segunda parte exponemos algunas de las metodologías que se utilizan en la *Danza Integrada*, sabiendo que no hay una metodología común para todos los artistas. Destacamos la importancia de las metodologías inclusivas en *Danza Integrada*, fundamentales para acoger la diversidad en grupos mixtos. Las líneas que exponemos están en directa consonancia con la evolución de las artes y la danza que se han mostrado en los capítulos precedentes y forman parte de las metodologías que he desarrollado y aplicado en los últimos quince años, basadas en principios de la *Improvisación*, de *Contact* y de *Movimiento Somático*.

Entre los aspectos metodológicos exponemos la importancia de crear entornos integrados, el fortalecimiento de la interdependencia, la relevancia del lenguaje a utilizar, la construcción del círculo como espacio de apertura y cierre, la utilización de las sillas de ruedas, bastones, andadores y prótesis como prolongaciones del cuerpo y la importancia de percibir a través del contacto, potenciando el sistema háptico.

Establecemos unas bases en la metodología de la *Danza Integrada* explicando aspectos generales y específicos que potencia la *Danza Integrada*, las áreas que se desarrollan en los participantes y la importancia de la composición mixta. Proponemos una orientación para la estructura de las sesiones de *Danza Integrada*.

Exponemos los fundamentos somáticos en los que se asienta la *Danza Integrada*, haciendo un análisis de los puntos de conexión entre la *Educación Somática* y la danza en los aspectos referidos a la efectividad en el aprendizaje, la técnica versus estilo y la pedagogía del invitar versus obligar.

Posteriormente nos centramos en un aspecto concreto de la *Educación Somática*, los patrones de desarrollo neuromotor (*developmental patterns*) por considerar que está en las bases del aprendizaje del movimiento y la expresión y porque es substrato de muchas de las propuestas actuales de la danza contemporánea, aplicables a entornos inclusivos de *Danza Integrada*. Realizamos una detallada descripción de los patrones de movimiento para analizar su importancia en la estructuración básica de las capacidades de movimiento y los relacionamos con aplicaciones prácticas en las clases de danza.

Finalizamos esta sección revisando aquellas metodologías de la *Improvisación* y de *Contact* que son aplicables a la *Danza Integrada*.

El Capítulo 11 Accesibilidad a la Danza Integrada en modelos de educación inclusiva expone y analiza las posibilidades reales que las personas con diversidad funcional tienen en la actualidad para acceder a la formación en danza, en entornos inclusivos donde puedan estudiar con compañeros sin diversidad funcional. En *Estrategias y recursos pedagógicos* exponemos las estructuras de formación que ofrecen algunas compañías de *Danza Integrada* en Reino Unido y EE. UU. describiendo algunos de sus recursos inclusivos.

Después examinamos el estado de las artes escénicas inclusivas en la universidad, remitiéndonos a cuatro modelos diferentes: en el departamento de danza de la Universidad de Washington, a través del modelo propuesto por Jürg Koch, en el grado de Danza Teatro ofrecido por la Universidad de Plymouth, en el Máster de Danza en la Universidad Nacional de Costa Rica a través de la asignatura que impartí cuyos contenidos estaban enfocados hacia la *Danza Integrada* y en el *Curso de Teatro Social*

Crítico e Intervención Socioeducativa realizado en la Universidad Pablo de Olavide (UPO) de Sevilla.

Mostramos la realidad de la inclusión en los centros superiores de danza en el sistema educativo español, para lo que hemos realizado un estudio contrastado entre los diferentes centros, analizando sus planes de estudio y entrevistando a algunas docentes de los mismos, para descubrir qué paradigma subyace en las *Enseñanzas Artísticas Superiores*.

Capítulo 12 Híbridos: experiencias de Danza Integrada, teatro y performance en inclusión. Hacemos un análisis comparativo de la obra de diferentes compañías y artistas que trabajan el arte y la diversidad desde distintos formatos, perspectivas y lenguajes, para ver como la diversidad en la escena transforma nuestras imágenes sobre las representaciones del cuerpo y sobre las estéticas homogéneas.

Exponemos el trabajo de *Joint Forces*, basado en *DanceAbility*, que bucea en las posibilidades físicas de la diversidad rompiendo todos los patrones estéticos al uso. La *Compañía Pippo Delbono* nos habla desde la dramaturgia de la catarsis. Con *Dancing Wheels* e *Infinity Dance Theater* encontramos imágenes de la discapacidad que refuerzan los modelos del cuerpo clásico, mientras que algunas obras de *Candoco* y *Axis* nos presentan imágenes del nuevo virtuosismo físico de la diversidad funcional. Todas son compañías que trabajan desde la danza y el teatro de forma integrada, en grupos mixtos, pero los paradigmas en los que se mueven y desde donde presentan el cuerpo y la diversidad son muy diferentes.

Examinamos la obra de Bill Shannon y Claire Cunningham, dos artistas con diversidad funcional, creadores de su propia obra, que explotan su diferencia como elemento performativo en danza.

Por último mostramos dos visiones muy diferentes: la del coreógrafo Jérôme Bel y la deconstrucción del aparato escénico que emplea con Hora Theater y los proyectos intermedia realizados dentro de la plataforma *The Olimpias*.

En el Capítulo 13 Proyecto Ruedapiés: danza que transforma la mirada se expone la experiencia personal como creadora, proveniente de las artes escénicas y la danza contemporánea que intersecta con la diversidad desde hace quince años. Dentro del proyecto *Ruedapiés* se revisa y analiza la obra como directora escénica, coreógrafa, bailarina, y docente de proyectos pedagógicos donde la integración de artistas con y sin diversidad está presente.

Partiendo de las experiencias previas en EEUU se describe la actividad en España, desde el origen del proyecto *Ruedapiés* hasta su evolución actual después de diez años. Se define el concepto y la visión del arte en *Ruedapiés*, que articula cuatro áreas: área de creación dirigiendo espectáculos; área de investigación y divulgación

coordinando diferentes jornadas internacionales; área de proyectos en red e internacionales fortaleciendo lazos de intercambio artístico, y el área pedagógica centrada en la formación de *Danza Integrada* en grupos mixtos en el marco de la inclusión.

Se analizan los aspectos fundamentales en la obra de creación propia que exponen cómo proceso y obra están íntimamente conectados utilizando un lenguaje que apuesta por el fluir de las identidades y las imágenes que de ello devienen.

Por último se examinan algunas de las creaciones de dirección propia, seleccionando dos piezas para escenario *Hibridación y Cuerpo en Devenir*; un proyecto de danza participativo *Integradanza*; un proyecto internacional centrado en la intervención pública y site specific *Corpo in divenire*; y una colaboración de dirección con otro artista en *Arte Facto*.

El Capítulo 14 ¿Pueden las artes escénicas en el paradigma de la inclusión transformar la mirada del espectador?, plantea a modo de epílogo si el arte canalizado a través de los modos tradicionales de exhibición tiene realmente la capacidad de transformar. Reflexionamos sobre cómo las nuevas formas de arte expandido en el contexto y el arte en el paradigma de la inclusión pueden conectar con el público, atendiendo a nuevas formas de compartir el arte.

FUENTES DOCUMENTALES

Hemos organizado las fuentes documentales las de la siguiente forma

Bajo el epígrafe de *Bibliografía General* aludimos a todas las referencias citadas en la investigación. Esta sección se subdivide en tres apartados: un primero de *Referencias citadas* que atiende a las monografías, artículos, tesis... ordenados alfabéticamente; un segundo apartado que recoge las *Videograbaciones y sitios webs de artistas citados* y un tercero *Otros sitios webs citados* donde incluimos los sitios web relacionados con el tema de la investigación, también citados.

Señalamos que debido a la gran cantidad de material documental que se ha manejado y que se aporta, el segundo apartado *Videograbaciones y sitios webs* es muy extenso. Por ello hemos decidido dividirlo, en dos sub apartados. El primero se dedica a artistas citados, con sus webs y los enlaces a obra citados. El segundo subapartado se dedica a las compañías y los enlaces visuales a obra, siempre que se hayan citado. Hemos considerado que esta organización facilitará el acceso a la información para los lectores.

Además de la *Bibliografía General*, ya mencionada, tras cada capítulo se incluirá la *Bibliografía del Capítulo* que contendrá todas las referencias citadas en cada capítulo.

Solo nos queda desearles que la pasión, el rigor y el interés que esta investigación han suscitado a su autora, puedan ser compartidos por los lectores, generando así conocimiento *corporeizado*³ sobre la diversidad en la escena y en la danza, como motor de avance en nuestro imaginario de la representación humana en las artes.

3

Utilizamos el término corporeizado (*embodiment*) en el sentido de vivenciar el conocimiento o conocer a través del cuerpo. Es un término que se utilizará en esta investigación tanto por el tema de la misma como por el carácter no dualista entre cuerpo y mente en el que basamos nuestro enfoque. El significado de este término se explica en el Capítulo1, apartado 1.2, en el glosario de términos utilizados.

SECCIÓN I.

TERMINOLOGÍA Y LOCALIZACIÓN

CAPÍTULO 1. TERMINOLOGÍA. NOMBRAR LO QUE SUCEDE

Dedico este apartado a la definición de la terminología básica utilizada en la presente investigación, pero señalo que estas definiciones se orientan más a deshacer certezas, a cuestionar lo que se da por hecho, a crear espacio para la duda. Digamos que la base de este glosario de términos es más una invitación a pensar sobre lo que suscitan que una categorización monolítica.

1.1. TÉRMINOS TABÚ

Empecemos esta investigación abordando algunos términos tabú desde la poesía transgresora escrita por artistas a los que la sociedad ha aplicado estos calificativos: lisiado, cojo, inválido.

La metáfora del viento en las poéticas lisiadas es un poema de Neil Marcus, artista y performer de la diversidad del que hablaremos más ampliamente en el Capítulo 10, apartado 10. 4. 1. Con este poema se abre el libro *Poesía lisiada: viento, bastones, piedras y tierra. Un ensayo conversacional*, citado en Koppers⁴ (2013, p. 24-25):

*Como puedo hablar de tullido y no mencionar el viento
Como puedo hablar de lisiado y no mencionar el corazón
Corazón, viento, canción, flor, espacio, tiempo, amor. Dejar éstos ausentes es
dejar al tullido en términos rígidos
Como si estuviera hecho de partes médicas y no de carne y hueso
Siempre hay viento en mi lisiado
Brisa de la playa
Perfumado con el aroma de la madre selva
Bailes de salsa salvajes que corren pasada la medianoche
Lisiado no es extraordinario ni ordinario
Lisiado es un plato lleno
Uno estropeado sobre el periódico
Un buey en un campo de arroz, arando la tierra*

Hemos querido iniciar el apartado dedicado a la terminología con este potente poema, en el que las palabras consideradas tabú traspasan los límites del lenguaje políticamente correcto.

⁴ Todas las citas de Koppers (2013) que aparecen en esta investigación son traducción de la autora de la tesis, del libro original en inglés.

Los autores del libro *Poesía lisiada: viento, bastones, piedras y tierra*, Neil Marcus y Petra Kuppers, ambos artistas con diversidad funcional, además de muchos otros atributos y capacidades, nos hablan del peso de las palabras y de las estrategias abiertas por los poetas para aligerarlas o profundizarlas, revalorizando y transformando las palabras basura en arma arrojada. Lisiado o tullido (*cripple*, en el original en inglés), para estos poetas, es una palabra mucho más rica que discapacitado tanto en su sonido en la lengua inglesa, como en la imagen conectada a una larga tradición de uso y abuso. La utilización de términos que en la actualidad se consideran tabú es una forma, para los *performers de la discapacidad*⁵, de poner en valor aquellos términos con los que han sido nombrados de forma peyorativa durante siglos y cuya memoria pervive, oculta en el imaginario colectivo. Al relocalizarlos en metáforas poéticas, les dan un nuevo valor haciendo que emerjan de nuestro inconsciente y empiecen a cobrar vida con otros significados. Estos mecanismos de extrañamiento y reubicación están en la base de esta investigación y en muchas de las tácticas performativas utilizadas por aquellos artistas que no ocultan su diversidad sino que crean desde ella.

Petra Kuppers (2013, p. 26) escribe con referencia a su poema Crip Language (Lenguaje lisiado):

Encontramos lo que necesitamos en las palabras que llamamos nuestras: rabia y ternura, afirmación y defensa. El lisiado es una historia dolorosa: en mi poema recuerdo violencia sexual y el uso de la palabra lisiado en ambientes pandilleros. Me satisface cuando leo mi poema en voz alta para usar sus ritmos como una concha, como un ritual, pero el poema también sostiene mis recuerdos de aislamiento. Mis dos lenguajes se reúnen y chocan, riman y divergen. Reclamo el espacio con mi respiración.

Como vemos, el uso de estas palabras evocan sentimientos ambiguos y, de alguna forma, para los artistas que las usan tienen un poder ritual al hacer emerger todo lo que el ser nombrados de esta manera ha significado en sus vidas. El ritual cobra importancia social al ser expuesto en forma de obra artística ante un público y a la vez se dirige a la sociedad que es parte implicada en estos constructos. Se establece así un puente entre la experiencia personal y la experiencia social.

Según Kuppers (2013, p. 27):

Si no usamos una palabra provisional que hable más duro que “persona con discapacidad”, ¿cómo abriremos de una vez todos los silencios en nuestra historia? Palabra provisional: Nos sirve, durante un tiempo,

5 *Performers de la discapacidad* es la traducción de *Disabled performers*, término con el que se autodesignan aquellos performers con diversidad funcional próximos a las ideas de los Estudios de la Discapacidad, *Disabled Studies*, una rama de los Estudios Culturales en EE. UU.

mientras tanta gente está llegando lentamente a una comprensión política y artística de lo que significa conducir una rica vida con discapacidad.

Como veremos en el apartado *Diferentes Modelos para analizar la discapacidad*, dentro de este capítulo, el hecho de no ocultar la diferencia y reconocer lo que dicen las palabras tabú, está en consonancia con el modelo social renovado y todos los que han evolucionado de éste.

1.2. GLOSARIO RESUMIDO DE TÉRMINOS UTILIZADOS FRECUENTEMENTE

Para efectos prácticos en esta investigación, nos adherimos al paradigma educativo de la educación inclusiva frente a la educación integrada y, en lo que respecta a danza, usaremos la siguiente terminología con el siguiente significado:

Danza Inclusiva, Danza Integrada

Hablaremos de ***Danza Inclusiva***⁶ como un gran paraguas que acoge todas las experiencias de danza donde participan personas con diversidad funcional (física, intelectual, sensorial, orgánica, mental...), donde los grupos de creación, ensayos y formación pueden ser homogéneos (solo de personas con diversidad, atendiendo a lo que sucede en la actualidad) o grupos heterogéneos o mixtos formados por personas con y sin diversidad funcional. La *Danza Inclusiva* engloba aquellas actividades donde la creación y el aprendizaje de la danza son considerados como objetivo principal de la actividad. La *Danza Inclusiva* es competencia de las artes, y es diferente a la danzaterapia, que es competencia de la psicoterapia.

Hablaremos de ***Danza Integrada*** para denominar un campo específico dentro de la *Danza Inclusiva*, que comporta todos los valores de las artes escénicas inclusivas y del paradigma de la inclusión. La *Danza Integrada* no es en sí un estilo de danza sino que hace referencia de forma específica a los proyectos y compañías en los que el proceso de formación, ensayos y creación se dan en *grupos mixtos* de personas con y sin diversidad funcional, procesos en los que se valoran en positivo las diferencias de todos los integrantes del grupo. Por integrada, como ya se verá a lo largo de todo el Capítulo 2 no queremos decir “integrar en” sino que tomamos el término como definidor de diferentes personas y diferentes lenguajes escénicos que se reúnen para poder formar o transformar la danza y la creación en conjunto. Por tanto siempre que hablemos de *Danza Integrada* se entenderá que es *Danza Integrada* desde el paradigma inclusivo, que como veremos en el Capítulo 2 contempla una sociedad donde la diferencia no es la excepción y por tanto todas las actividades, espacios y

6 Esta terminología se verá en detalle en el Capítulo 2 *Danza Integrada y Danza Inclusiva dentro de la Artes Escénicas en el paradigma de la Inclusión*.

leyes deben estar configuradas contemplando todos los aspectos de diversidad consustanciales al mundo en que vivimos. En el mismo capítulo podremos ver dónde se sitúa la *Danza Integrada* dentro del campo de las Artes Inclusivas.

A lo largo de esta investigación a veces utilizaremos el término *Danza Integrada/Inclusiva*, para recordar que estamos hablando de situaciones de *Danza Integrada* realizada en grupos mixtos de personas con y sin diversidad funcional, en el paradigma de la inclusión. Para abreviar otras veces utilizaremos sólo *Danza Integrada*. Sólo a efectos de esta investigación hemos decidido escribir en cursiva iniciada por mayúsculas los términos *Danza Integrada* y *Danza Inclusiva* por ser objetos de nuestro estudio, pero entendemos que en otros contextos se utilice danza integrada o danza inclusiva.

Si afináramos terminológicamente con respecto al paradigma de la inclusión veríamos que ninguna de la terminología usada tiene sentido, ni *Danza Inclusiva*, ni *Danza Integrada*, ni *Artes en la Diversidad* ni *Artes Escénicas Inclusivas* ya que por definición en el modelo inclusivo no se hacen subgrupos, sino que la diversidad se encuentra incluida en el seno del conjunto. Por tanto deberíamos hablar sólo de danza o solo de artes escénicas. Y eso es lo que están empezando a hacer algunas de las compañías que vemos en la programación ordinaria de teatros y festivales.

Pero nuestra realidad social todavía no ha asumido que la inclusión de la diversidad, la funcional y la diversidad en general, sea una constante vital de una sociedad completa. Por ello en ciertos momentos es necesario nombrar y visibilizar lo que todavía no está generalizado, visibilizar las acciones de inclusión porque todavía no forman parte del imaginario político, educativo y social. Cuando en nuestras instituciones educativas, en los teatros, en los festivales, en las compañías, en las aulas de danza y artes escénicas lo habitual sea que las personas con diversidad funcional sean miembros de todas estas actividades entonces no hará falta poner etiquetas, será danza o artes escénicas. No harán falta ni festivales específicos, ni jornadas que hablen sobre ello, ni siquiera este tipo de tesis.

Diversidad Funcional. Discapacidad. Dis-capacidad

En líneas generales hablaremos de ***diversidad funcional*** como término que sustituye a *discapacidad*. El término diversidad funcional acoge a personas con diversidad funcional física, intelectual, sensorial, orgánica, y salud mental. El origen del término y la justificación para su utilización queda suficientemente desarrollado en este capítulo, en el apartado *1.4 Diversidad Funcional*.

Como el término diversidad funcional no está todavía validado a nivel legal ni lo suficientemente extendido a nivel internacional, ni consensuado dentro del colectivo de las personas a las que se refiere, aunque particularmente soy partidaria de

utilizarlo, a veces emplearemos el término **discapacidad** cuando manejamos conceptos o textos de autores que así lo expresan (especialmente autores que escriben en lengua inglesa y que desarrollan su trabajo en EE. UU. o en Reino Unido).

En cualquier caso en castellano cuando leamos personas con *discapacidad*, según el modelo social evolucionado, podremos reconocer que son personas que tienen alguna diferencia biológica intrínseca (deficiencia según la terminología oficial) y que las barreras de nuestra sociedad las discapacitan. En **dis-capacidad** es la sociedad quien pone el *dis* y arrebatada la capacidad. Por ello a veces utilizaremos *dis-capacidad* para señalar el efecto discapacitante de algunas situaciones o conceptos. El marco y evolución del término *discapacidad* viene explicado en profundidad en el apartado 1.3.

Lo interesante sería no tener que nombrar a las personas que tienen una diversidad con ningún nombre específico (de la misma forma que a mí no me llaman “la mujer blanca”, o “la no discapacitada”) porque no hubiera ninguna discriminación y no hiciera falta diferenciar la categoría de capacitado/ discapacitado. En ese caso ideal, que no actual, sólo se nombraría la diferencia cuando hubiera que referirse a ese aspecto específico de la persona (de la misma manera que se habla de mis piernas cuando es necesario, pero en general no soy nombrada “la persona con piernas”).

Diferencia Biológica Intrínseca

Cuando se habla de una persona con discapacidad, desde el modelo social y todos los modelos que han evolucionado a partir de él, se contempla que en la construcción de la discapacidad están implícitos:

- Los factores sociales discapacitantes, que impiden que la persona desarrolle sus actividades normalmente,
- Los factores intrínsecos al cuerpo de la persona, ya sea a nivel físico, orgánico, intelectual, sensorial o mental. Estos factores intrínsecos son nombrados en la ley vigente, basada en la CIF (Clasificación Internacional del Funcionamiento, de la Discapacidad y de la Salud)⁷ como *deficiencias*. Éste término queda definido en el contexto de la salud como *los problemas en las funciones o estructuras corporales, tales como una desviación o una pérdida*. (Egea y Sarabia, 2001, p. 23)

En algunos momentos en esta investigación tendremos que referirnos a los factores intrínsecos por tanto tendríamos que usar el término oficial *deficiencias* pero preferimos no utilizarlo porque ya está adjetivando negativamente un hecho, el que alguien tenga una función corporal distinta. Por ello hemos decidido utilizar el término

⁷ En el apartado 1.3 de este capítulo hay una extensa explicación de la evolución legal de la terminología aplicada a las personas con diversidad funcional.

diferencia biológica intrínseca. Debido a su extensión, a veces emplearemos *diferencia biológica* y otras, *diferencia intrínseca*. Solamente utilizaremos el término *deficiencia* cuando estemos exponiendo las ideas de algún autor que utiliza éste término.

Interdependencia

Es uno de los términos acuñados por la *Cultura de la Discapacidad* que sustituye al término dependencia asociado siempre a la necesidad de ayuda. Este término pone de relevancia que todos vivimos en una sociedad interconectada y que por tanto nuestra situación es de colaboración o interdependencia. Con este término no solo nos damos cuenta de que la persona con diversidad no es la única que necesita cooperación para realizar ciertas actividades (todos en este planeta somos beneficiarios de las acciones de millones de personas para poder realizar cualquier cosa, desde comprar el pan hasta subirnos en un avión), sino que además ponemos en valor todas las acciones que una persona con diversidad realiza cooperando con ello en su entorno. Este término es fundamental en la práctica de la *Danza Integrada* ya que es la capacidad de bailar juntos, con la aportación de la diferencia y singularidad, lo que la hace posible. La interdependencia es uno de los factores clave en la metodología de la *Danza Integrada*.

Cultura de la Discapacidad

Las personas con discapacidad han forjado un grupo basado en su identidad. Compartimos una historia común de opresión y lazos comunes de resiliencia. Generamos arte, música, literatura y otras expresiones de nuestras vidas, nuestra cultura, influidas por nuestra experiencia de la discapacidad. Y lo más importante: estamos orgullosos de nosotros como personas con discapacidades. Reclamamos nuestras discapacidades con orgullo como parte de nuestra identidad. Somos quienes somos: somos personas con discapacidades. (Brown, S., 1996, p.1)

La *Cultura de la Discapacidad* es un término utilizado para nombrar a la comunidad formada por todas aquellas personas con y sin discapacidad que realizan trabajos artísticos, políticos, sociales y transformadores en relación a como perciben y son percibidos en el mundo. Es una cultura/comunidad que tiene en cuenta las necesidades de las personas con discapacidad, a la vez que las considera individuos diferenciados con necesidades distintas. Como nos dice Koppers (2013, p.109):

La cultura de la discapacidad es la diferencia entre estar solo, aislado e individuado con una diferencia física, cognitiva, emocional o sensorial que en nuestra sociedad invita a la discriminación y refuerza el aislamiento; la diferencia entre todo eso y estar en comunidad. Saberse como parte de un grupo más grande, un movimiento social que ayuda a enfocar la energía.

Kuppers utiliza el término cultura más como verbo que como nombre, ya que lo considera un proceso más que un estado, una forma de atención más que un contenedor fijo. En su experiencia en la práctica de la danza, quienes somos es fluido e improvisado, dentro y fuera del flujo, experiencia, reflexión y atención total. Esta experiencia danzante es la que caracteriza su conexión emocional e identitaria con esa entidad nebulosa que nombra como *Cultura de la Discapacidad*.

Estudios sobre la Discapacidad

Los Estudios sobre la Discapacidad nacen en los años 80 a raíz de la consolidación del Movimiento de Vida Independiente, según el modelo social de la discapacidad fue tomando terreno sobre el modelo médico. En 1986 aparece la Sociedad para los Estudios sobre la Discapacidad (Society for Disability Studies), aunque ya existía anteriormente desde 1982 como Sección para el estudio de las enfermedades crónicas, deficiencias y discapacidad dentro de la Asociación de las Ciencias Sociales de Estados Unidos.

La Sociedad para los Estudios sobre la Discapacidad es una sociedad académica que propulsó estos estudios desde la perspectiva del modelo social. Actualmente organiza Jornadas anuales donde académicos e investigadores debaten sobre la discapacidad y la evolución de los modelos desde una perspectiva crítica que intersecta con Estudios de Género, Estudios Étnicos, Estudios Raciales y Estudios sobre la Sexualidad. La universidad de Syracuse ofreció por primera vez en 1994 el primer programa en Estudios sobre la Discapacidad. En la actualidad se puede estudiar en diferentes universidades de Estados Unidos.

La misión de los Estudios sobre la Discapacidad, según la Sociedad para los Estudios sobre la Discapacidad es la siguiente:

Desde un acercamiento interdisciplinar y multidisciplinar la discapacidad asienta la intersección de varias disciplinas en el área de humanidades, ciencias y ciencias sociales. Los Estudios sobre la Discapacidad promueven un currículum que permite a los estudiantes, activistas, profesores, artistas, e investigadores entrar a la materia desde diferentes perspectivas disciplinares.⁸

Los objetivos de estos estudios desafían la visión de la discapacidad como un déficit individual o defecto que puede ser curado sólo a través de la intervención médica o rehabilitación por expertos y otros proveedores de servicios. El programa en Estudios sobre la Discapacidad explora modelos y teorías que examinan los factores sociales, políticos, culturales y económicos que definen la discapacidad y ayudan a determinar respuestas personales y colectivas hacia la diferencia. A la vez los Estudios sobre la

⁸ Society for Disability Studies <https://www.disstudies.org> (consultada el 29 Mayo 2015).

Discapacidad trabajan para des-estigmatizar la enfermedad y la deficiencia incluyendo todas aquellas que no pueden ser medidas o explicadas por la ciencia y la biología. En estos estudios se reconoce que la investigación médica y la intervención pueden ser útiles, pero a la vez propugnan que los Estudios sobre la Discapacidad deben interrogar las conexiones entre la práctica médica y la discapacidad estigmatizada.

También estudian desde perspectivas nacionales e internacionales las leyes, literatura, cultura, e historia con el objetivo de situar las ideas actuales de discapacidad dentro de un contexto lo más amplio posible. Desde que las actitudes hacia la discapacidad no han sido las mismas a lo largo del tiempo y de las diferentes culturas, consideran que se puede obtener un conocimiento amplio analizando diversas experiencias.

Y por último potencian la participación de los estudiantes con discapacidad con los profesores, a la vez que se asegura la accesibilidad física e intelectual. Se dan prioridad a las posiciones de liderazgo sostenidas por personas con discapacidad y al mismo tiempo se incentivan ambientes donde las contribuciones de cualquiera que comparte los objetivos anteriores son bienvenidas.

El desarrollo de estos estudios en EE. UU. es fundamental para comprender el desarrollo académico y la visión crítica que han generado conceptos como *Cultura de la Discapacidad*, *Performers de la Discapacidad* y el empoderamiento de la diversidad, tanto a nivel artístico como político y social.

El cuerpo ha sido un campo de experimentación dentro del modelo médico, al tiempo que las operaciones quirúrgicas se han ofertado como una necesidad para hacer un cuerpo más aceptable en el área social. La exclusión social es un efecto de la diferencia corporal y funcional. Una auto regulación del comportamiento que se adhiere a las normas sociales y una auto mejora son el camino adecuado para la aceptación social cuando se es negro, mujer, pobre, discapacitado, homosexual o se está dentro de cualquier categoría que amenaza el estatus corporal. Negamos nuestras particularidades para poder ser normales, para mejorar, para encajar en este mundo, a la vez que retenemos nuestros impulsos espontáneos o todas las relaciones que podríamos tener para vivir plenamente en el mundo atravesando las fronteras de las diferencias. En este sentido los Estudios sobre la Discapacidad han mostrado que, aun siendo la discapacidad una categoría identitaria, se cruza con muchas distinciones binarias como las de género y raza.

La hipótesis que sostenemos en esta investigación parte desde el posicionamiento mantenido por los Estudios sobre la Discapacidad, que alejado del modelo médico, considera a las personas con discapacidad personas que pueden entre otras muchas cosas, producir arte y no ser sólo sujetos receptivos de un arte con minúsculas enmarcado en el terreno terapéutico o social.

Educación Somática

El término *somático* fue acuñado por Thomas Hanna⁹ en el ensayo “The field of Somatics”, publicado en la revista *Somatics* (Fall issue, 1976). En 1985 acuña el término *Educación Somática*. En 2004, identifica tres ramas del mundo somático: psicología somática, trabajo corporal somático y *movimiento somático*.

El concepto somático alude a la inteligencia del cuerpo como organismo vivo. La *Educación Somática* se basa en que el cuerpo comprende desde la experiencia del propio cuerpo, no desde modelos externos impuestos ni desde conceptos no vivenciados. La *Educación Somática* desarrolla una conciencia propioceptiva del movimiento y de la organización del esquema corporal. Los estudiantes y bailarines aprenden a escuchar internamente a su cuerpo (soma). No necesitan un espejo para reconocer su imagen corporal. De hecho el conocimiento de su cuerpo no está asociado a una imagen visual sino a una percepción táctil y tridimensional, percibiendo el cuerpo en el espacio, el interno, el externo y en el tiempo a través de las dinámicas cambiantes del movimiento. Este tipo de educación para la comprensión del cuerpo vivenciado otorga a cada persona empoderamiento hacia sí misma ya que no necesita amoldarse a un modelo externo para reconocerse o sentirse bien, o al menos es capaz de tener información desde varios puntos de vista con lo que puede ser más crítica ante las informaciones del medio sociocultural. Desde este empoderamiento en la diferencia, la *Educación Somática* es básica para la danza y artes escénicas integradas que abrazan la diversidad, ya que aumenta la percepción, conocimiento y posibilidades de movimiento desde la singularidad del cuerpo de cada persona, así como las posibilidades de comunicación y creación entre personas muy diversas. Dentro de la *Educación Somática* hay diferentes técnicas, siendo las más conocidas Body Mind Centering, Técnica Alexander, Método Feldenkrais, Técnica Laban-Bartenieff, el Método Franklin y la Técnica Klein entre otras.

Dentro de la danza contemporánea hay algunos estilos que utilizan principalmente el enfoque somático en su metodología. Entre ellos destacamos la Técnica Release y Contact Improvisation, por la importancia que han tenido como metodologías de apertura a la *Danza Integrada*. Profundizaremos en estas técnicas y en la *Educación Somática* en los Capítulos 7 y 8.

⁹ Association for Hanna Somatics Education
http://hannasomatics.com/index.php/about_somatics/history_and_founder/ (consultada el 11-7-2015)

Corporeización

Conocer a través del cuerpo. Es un término utilizado ampliamente en los Estudios Somáticos y que está penetrando en los últimos años en otros campos de conocimiento donde la experiencia corpórea es fundamental.

El término corporeización (embodiment) alude a un conocimiento que no viene sólo de una percepción cognitiva a través de la mente, sino de una experiencia física y vivencial a través de la experiencia del cuerpo. En *Danza Integrada/Inclusiva* es un factor muy importante, ya que aprendemos a conocer-nos a través de la experiencia de nuestro cuerpo en relación a otros cuerpos. Esto potencia diferentes formas de percibir y socializar cuerpos diversos. Es la base para poder conocer a otros no desde las etiquetas impuestas por la cultura dominante, sino por la experiencia propia, que permite al otro manifestarse en un campo multidimensional y no prefijado.

Tradicionalmente, el investigador y su subjetividad se han borrado de las investigaciones. Petra Kuppers (2013, pp.9-10), académica, performer y creadora, nos recuerda que el compromiso y la inmersión en la subjetividad corporeizada son necesarios en el proceso de intentar dar sentido a otro tipo de conocimiento enraizado en lo somático, en el cuerpo como organismo que percibe desde múltiples modalidades sensoriales. Éste es un conocimiento que toma sus fuentes de la vivencia, de su reconocimiento y de su asociación con otras experiencias. No hay otra forma de aproximarse a una dimensión múltiple del conocimiento que a través del propio cuerpo -herramienta sensorial, perceptiva y cognitiva- del investigador. Según Kuppers (2013, p.10), *“Deseo subvertir las maneras convencionales de leer los cuerpos y las mentes para poder ver una corporeización (Em-bodi-ment) y una vivencia de la mente (en-mind-ment), entrelazadas e interdependientes”*.

El área de conocimiento que conoce desde la sensopercepción del propio cuerpo es lo que llamamos *Estudios Somáticos*, que incluye percibir y reconocer tanto las sensaciones físicas como las emocionales, ya que tras cada emoción hay un cambio de estado físico. Corporeizar es la acción de vivenciar todo ese proceso con el cuerpo y reconocerlo como una forma de conocimiento válido. Por tanto corporeizar es la acción, el verbo. En castellano tenemos el verbo somatizar, pero tiene un significado negativo, ya que ha sido relacionado con la percepción física negativa asociada a una emoción considerada también negativa. Por eso preferimos utilizar la palabra corporeización, a la que le podemos atribuir un significado parecido al de vivenciar pero realmente implicando todo el cuerpo y siendo conscientes de ello, aunando la vivencia y la cognición de ésta.

Performance. Performer

La palabra inglesa **performance** tiene muchas acepciones, pero aquí se utilizará indistintamente como actuación. En castellano la palabra performance tiene un sentido más ligado a la performance que ocurre en las artes visuales, cuyo origen tiene una marcada oposición a lo que un espectáculo o actuación suponía si se atenía a las reglas tradicionales del mundo del espectáculo en danza, teatro o música. En el siglo XX ha habido una larga evolución de lo que se considera actuación en artes escénicas (teatro, danza) y musicales, que en muchos casos ya se denominan artes performativas, donde las fronteras entre las disciplinas se difuminan. Muchas creaciones que provienen de las artes escénicas han abierto su mirada sobre los conceptos duracionales, los espacios expositivos, las interacciones con el público y la hibridación de metodologías y disciplinas. Por ello rescato y abro en esta tesis el término performance en castellano para todas aquellas piezas vivas que trabajan con la materia humana, objetual, sonora, textual, el espacio, el tiempo y la relación con quien lo recibe.

Performer. Éste término en castellano, tiene la misma problemática que performance. Por lo tanto, siguiendo la misma argumentación que utilizamos anteriormente para performance, abrimos el término performer en castellano para cualquier persona que realice una acción donde el cuerpo, la palabra, el sonido emitido con su cuerpo o a través de un instrumento estén presentes. La formación de estos performers puede venir de varios campos o de un solo campo lo suficientemente abierto para que su potencial eclosione. Performer es utilizado aquí como el que ejecuta una acción aunque ésta sea la inmovilidad o el silencio.

1.3. EVOLUCIÓN DE LA TERMINOLOGÍA PARA NOMBRAR A LAS PERSONAS CON DIVERSIDAD FUNCIONAL

Creemos importante hacer una revisión histórica de la evolución de la terminología aplicada a las personas con diversidad funcional para comprender que la denominación ha influido en cómo han sido vistas por la sociedad, en cómo han sido tratadas por las leyes y en cómo han alzado su propia voz para nombrarse a sí mismas. El término discapacidad (*disabled* es el más utilizado en el área anglo parlante), según Koppers (2003, p.5), tiene un pasado de opresión y orgullo, al igual que los términos mujer, negro o gay.

En España el término discapacidad es el utilizado, pero desde hace unos años se ha empezado a generalizar el término *diversidad funcional*, como veremos en el apartado 1.4. A través de los grupos de derechos civiles, las personas con discapacidad se han

organizado a lo largo del S. XX para reivindicar sus diferencias como lazos de comunidad y cohesión frente a los conceptos y prácticas opresivas, ayudando a crear nuevas definiciones y leyes sobre la discapacidad, y a modificarlas cuando éstas no se ajustaban a la realidad.

En Estados Unidos la American With Disabilities Act –ADA law-, 1990, según Koppers (2003, p. 136)¹⁰, centraba la definición discapacidad en la limitación: *“discapacidad es un impedimento o deficiencia (impairment) físico o mental que substancialmente limita una o más actividades principales para la vida”*. La legislación Disability Discrimination Act (DDA) creada en Australia (1992) y en Reino Unido (1995) afirmaban que *“una persona tiene discapacidad para los propósitos de esta ley si tiene una deficiencia (impairment) física o mental con efectos a largo plazo y adverso sobre su capacidad para realizar actividades diarias normales”*.

En Alemania en cambio la discapacidad se define en referencia a las normas (Koppers, 2003, p. 137):

La discapacidad, en relación a la principal ley de discapacidad, es el efecto de una restricción funcional no transitoria que reposa sobre un cuerpo no normalizado física, mental o fisiológicamente. No normalizado, o en contra de las reglas, es una forma de ser que se desvía de aquellas que son típicas para una etapa específica de la vida.

1.3.1. CIDDM (Clasificación Internacional de Deficiencias, Discapacidades y

Minusvalías)

La norma que regulaba en España el procedimiento para el reconocimiento, declaración y calificación del grado de minusvalía era el Real Decreto 1971/1999 de 23 de diciembre. Dicho Real Decreto, más conocido como la CIDDM (Clasificación Internacional de Deficiencias, Discapacidades y Minusvalías)¹¹ utilizaba formalmente la

¹⁰ Todas las citas de Koppers (2003) que aparecen en esta investigación son traducción de la autora de la tesis, a partir del libro original en inglés.

¹¹ Real Decreto de procedimiento para el reconocimiento, declaración y calificación del grado de minusvalía. (CIDDM). (Real Decreto 1971/1999 de 23 de diciembre,) *Boletín Oficial del Estado*, nº 22, 2000, 26 enero. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2000-1546>. (Recuperada el 22-5-2015)

terminología de 1980 de la Organización Mundial de la Salud (OMS)¹² aunque conceptualmente no seguía sus criterios¹³.

Esta era la clasificación de la CIDDM:

Deficiencia (“impairment”) ¹⁴ es toda pérdida o anormalidad, permanente o temporal, de una estructura o función psicológica, fisiológica o anatómica. Incluye la existencia o aparición de una anomalía, defecto o pérdida de una extremidad, órgano o estructura corporal, o un defecto en un sistema funcional o mecanismo del cuerpo. La deficiencia supone un trastorno orgánico, que produce una limitación funcional que se manifiesta objetivamente en la vida diaria. Se puede hablar de deficiencias físicas, sensoriales, psíquicas y de relación.

Discapacidad (“disability”) es toda restricción o ausencia, debida a una deficiencia, de la capacidad de realizar una actividad en la forma, o dentro del margen considerado normal para el ser humano. Puede ser temporal o permanente, reversible o irreversible. Es una limitación funcional, consecuencia de una deficiencia, que se manifiesta en la vida cotidiana.

Minusvalía (“hándicap”) es la situación desventajosa en que se encuentra una persona determinada, como consecuencia de una deficiencia o discapacidad que limita, o impide, el cumplimiento de una función que es normal para esa persona, según la edad, el sexo y los factores sociales y culturales.

1.3.2. CIF (Clasificación Internacional del Funcionamiento, de la Discapacidad y de la Salud)

La OMS aprobó el 22 de mayo de 2001 en su 54ª Asamblea Mundial de la Salud, mediante Resolución WHA 54.21, para que pudiera ser utilizada a nivel internacional, la Clasificación Internacional del Funcionamiento, de la Discapacidad y de la Salud"

¹² Organización Mundial de la Salud. OMS. Clasificación Internacional de Deficiencias, Discapacidades y Minusvalías. (1980). *Manual de clasificación de las consecuencias de la enfermedad*. Madrid: Instituto Nacional de Servicios Sociales; 1983.

¹³ Los derechos de la persona con discapacidad que confiere el reconocimiento de la calificación legal de minusvalía: diferencias según el porcentaje concedido por la administración. Canal Down 21. Portal de información y formación sobre el síndrome de Down. http://www.down21.org/legislacion/temasinteres/legislacionesp/nota1_minusderechos.htm (recuperado el 19-6- 2015)

¹⁴ Traducción de la terminología comprobada en Egea C. y Sarabia A. 2001, p. 24.

conocida como CIF (*International Classification of Functioning, ICF*)¹⁵. Esta nueva clasificación ha pasado de ser una clasificación de "consecuencias de enfermedades" (versión de 1980) a ser una clasificación de "componentes de salud" (versión de 2001). La CIF tuvo una repercusión directa en la legislación actual española.

La CIF, *Clasificación Internacional del Funcionamiento, de la Discapacidad y de la Salud*¹⁶, cambia nuestra comprensión de la discapacidad que se presenta no ya como un problema de una minoría, sino que toma en cuenta los aspectos sociales de la discapacidad y provee un mecanismo para documentar el impacto del medio social y físico sobre el funcionamiento de una persona. Las clasificaciones de la CIF son amplias ya que están basadas en las destrezas y no tanto en las enfermedades médicas específicas de las personas. Las personas con un margen de enfermedades muy diferentes pueden ser agrupadas juntas si nos enfocamos en sus destrezas en la vida, competencias e incapacidades. Como sistema discursivo, la CIF no solamente inscribe las identidades de las personas con discapacidad sobre una pared blanca de significantes médicos de una enfermedad determinada. Las identidades también se producen por asociación y afiliación, al considerar lo que hacen o no los sujetos, más que por conectar la identidad de un sujeto a una trayectoria única de pensamiento médico.

Según las reflexiones de la investigadora y bailarina Anna Hickey-Moody, en el libro *Unimaginable bodies* (2009, p. 29):

*La CIF ofrece un modelo para pensar sobre la discapacidad intelectual que resuena con la indicación de Deleuze y Guattari acerca de que no sabemos nada sobre un sujeto hasta que conocemos lo que puede hacer. En la CIF, la OMS (Organización Mundial de la salud) se ha esforzado en pensar sobre los sujetos en términos de lo que pueden hacer, más que en términos que nos sugieran lo que los cuerpos son. Hay unas implicaciones de estos trayectos médicos para conceptualizar a las personas con discapacidad especialmente en términos de identidad, capacidad y posibilidad.*¹⁷

¹⁵ World Health Organization (WHO). International Classification of Functioning. (ICF) (2001, 22 de Mayo). *World Health Organization*, 2001. <http://www.who.int/classifications/icf/en/> (Consultada el 7-5-2015)

¹⁶ Organización Mundial de la Salud. OMS. Clasificación Internacional del Funcionamiento, de la Discapacidad y de la Salud (CIF). (2001). Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Secretaría General de Asuntos Sociales. Instituto de Migraciones y Servicios Sociales (IMSERSO); 2001. http://conadis.gob.mx/doc/CIF_OMS.pdf (Recuperada el 23-5-2015)

¹⁷ Todas las citas de Hickey-Moody (2009) que aparecen en esta investigación son traducción de la autora de la tesis, a partir del libro original en inglés.

Por la especial importancia que ha tenido la CIF y sus repercusiones en las leyes actuales y en los modelos de inclusión vigentes, vayamos un poco más a fondo según el extracto que hacemos del análisis de la CIF elaborado por los investigadores Carlos Egea y Alicia Sarabia, publicado por el Real Patronato de Discapacidad (Egea, C. y Sarabia, A., 2001).

En la CIF ya no se enuncian tres niveles de consecuencias de la enfermedad (deficiencia, discapacidad y minusvalía), sino que se habla de:

- **Funcionamiento:** como término genérico para designar todas las funciones y estructuras corporales, la capacidad de desarrollar actividades y la posibilidad de participación social del ser humano
- **Discapacidad:** como término genérico que recoge las deficiencias en las funciones y estructuras corporales, las limitaciones en la capacidad de llevar a cabo actividades y las restricciones en la participación social del ser humano
- **Salud:** como el elemento clave que relaciona a los dos anteriores.

Vemos así que la OMS abandona el enfoque primitivo de *consecuencias de la enfermedad* para enfocar el objetivo hacia *la salud y los estados relacionados con la salud*. Trata de poner en positivo su terminología ya que el término *enfermedad* no es empleado y a cambio aparece el nuevo término *estado de salud*. El **estado de salud** en la CIF, hace referencia tanto a aspectos negativos como positivos. En el contexto de la salud intervienen los siguientes factores: Funciones corporales, Estructuras corporales, Deficiencias, Actividad, Limitaciones en la Actividad, Participación, Restricciones en la Participación y Factores Ambientales.

La salud en forma positiva vendrá descrita por las funciones y estructuras corporales, la actividad y la participación.

La salud en forma negativa lo será por las deficiencias, las limitaciones en la actividad y las restricciones en la participación.

Mientras tanto, los factores ambientales actuarán de forma positiva si su presencia supone un facilitador para superar la deficiencia, las limitaciones en la actividad o las restricciones en la participación y de forma negativa en tanto que suponga una barrera u obstáculo que entorpezca o agrave cualquiera de los componentes anteriores.

Como vemos la CIF se acerca y acoge el modelo social en relación al modelo médico, que era el único admitido legalmente hasta el momento de la aparición de esta nueva clasificación. Estos modelos serán vistos en el apartado cinco de este capítulo: *Diferentes modelos para analizar la discapacidad*.

Observamos que el estado de salud (lo que anteriormente era nombrado como enfermedad) ya no depende sólo de factores intrínsecos a la biología de la persona sino a factores que dependen de la interacción entre el medio y la persona desde la perspectiva social. Particularmente, este dato queda evidente con la inclusión de un apartado dedicado a los factores contextuales.

Creemos que éste es un aspecto importante para la consideración de las personas con diversidad funcional como sujetos aptos para las artes y la danza, y no sólo como sujetos de terapia. Desde un estado de salud, todas las personas poseen capacidades que las capacitan (valga la redundancia) para realizar y expresarse con los medios del arte, sin necesidad que éstos vayan asociados a la palabra terapia cada vez que se conectan con personas con diversidad. Este aspecto se desarrolla en el apartado 1.6 *Arte o Terapia*.

La CIF no establece un “proceso” del funcionamiento y la discapacidad sino que en su clasificación responde con un esquema de múltiples interacciones entre las diferentes dimensiones y áreas.

Básicamente la nueva clasificación de la CIF está dividida en dos partes:

1. Funcionamiento y discapacidad

➤ **Funciones y estructuras corporales**, calificada con los constructos:

- Cambios en las funciones corporales
- Cambios en las estructuras corporales

➤ **Actividades y participación**. Con los constructos:

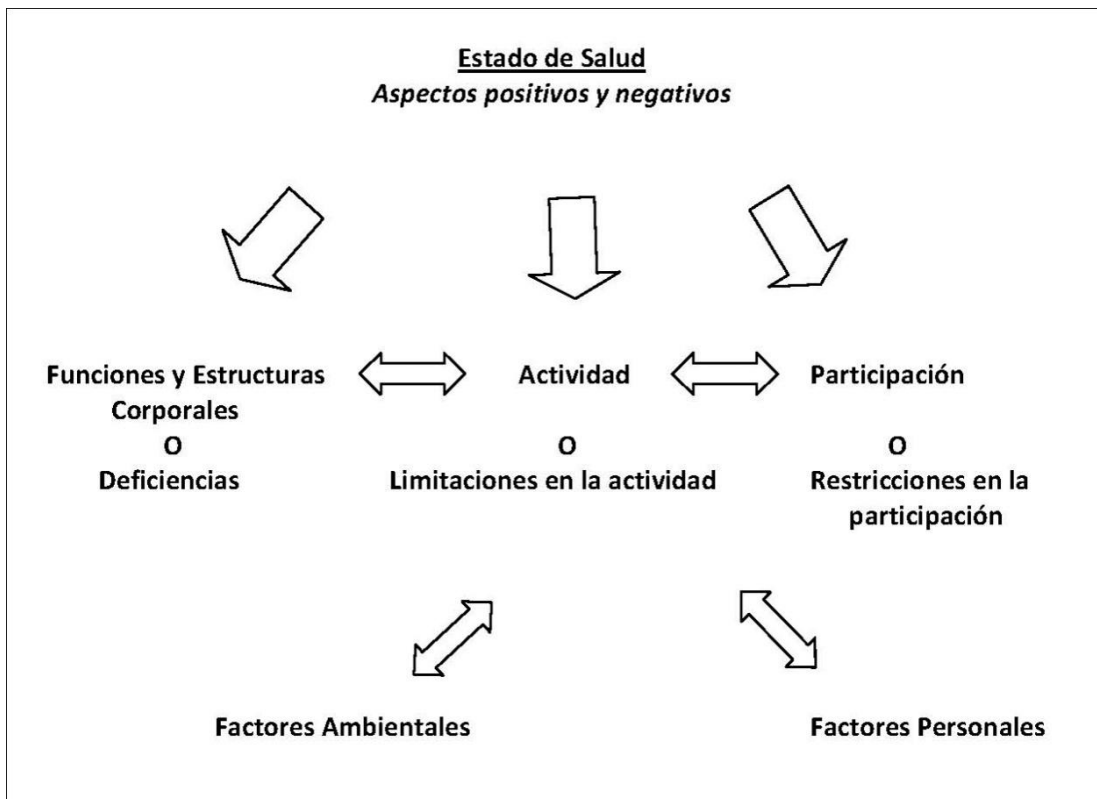
- Capacidad, como la ejecución de tareas en un entorno uniforme, con sus distintos niveles de dominios y categorías.
- Desempeño/realización, como la ejecución de tareas en el entorno real, con sus distintos niveles de dominios y categorías.

2. Factores contextuales

➤ **Factores ambientales** entendidos como la influencia externa sobre el funcionamiento y la discapacidad, cuyo constructo es el efecto facilitador o barrera de las características del mundo físico, social y actitudinal.

➤ **Factores personales** entendidos como la influencia interna sobre el funcionamiento y la discapacidad, cuyo constructo es el impacto de los atributos de la persona.

Proponemos este esquema para visualizar las interacciones, a partir de la reelaboración del esquema propuesto por Egea, C. y Sarabia, A. (2001, p. 20):



Esquema de interacciones de la CIF

Como vemos la actividad es el elemento relacionante entre todos ellos.

Con respecto a la terminología utilizada anteriormente, la CIF la redefine de la siguiente forma:

- **Discapacidad.** Engloba *las deficiencias, las limitaciones en la actividad y las restricciones en la participación*. Así la discapacidad ya no es considerada como una parte de las consecuencias de la enfermedad sino que se transforma en un término que acoge todas las condiciones de salud negativas. Vemos que en la CIF se utiliza como un término paraguas que acoge a las tres clasificaciones que se describen más abajo.
- **Deficiencias** son los problemas en las funciones o estructuras corporales, tales como una desviación o una pérdida.
- **Limitaciones en la Actividad** son dificultades que un individuo puede tener en el desempeño/realización de actividades.

- **Restricciones en la Participación** son problemas que el individuo puede experimentar al involucrarse en situaciones vitales.

Observamos pues, que el término discapacidad, convertido en término globalizador de los factores negativos del funcionamiento humano, afecta directamente a la devaluación del término en el lenguaje social y cultural. Es por ello que en España se está utilizando desde hace unos años el término *diversidad funcional* como veremos en el apartado, a continuación de éste, dedicado al término Diversidad Funcional.

1.3.3. Texto refundido de la Ley General de Derechos de las Personas con Discapacidad y de su Inclusión Social

Bajo ese nombre se conoce el Real Decreto Legislativo 1/2013, de 29 de noviembre, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley General de Derechos de las Personas con discapacidad y de su Inclusión Social¹⁸, sobre el que se basa la actual legislación sobre personas con discapacidad en España.

El avance de esta ley con respecto a las anteriores, según el informe de Miguel Ángel Cabra de Luna¹⁹ es la expresión manifiesta de la existencia de obstáculos para las personas con discapacidad que provocan exclusión social, es decir pone la carga negativa de la discapacidad en el factor restrictivo social y no en la diferencia personal. Esto se debe en gran parte a que la ley fue elaborada en diálogo con el sector, cuyo papel esencial hay que destacar. Esto permitió comprender las dificultades y las barreras con las que todavía tienen que enfrentarse las personas con discapacidad en España e identificar sus necesidades.

Estas dos citas textuales de la ley nos dan un claro ejemplo de cómo la ley visibiliza la exclusión social:

Las personas con discapacidad conforman un grupo vulnerable y numeroso al que el modo en que se estructura y funciona la sociedad ha mantenido habitualmente en conocidas condiciones de exclusión. Este

¹⁸ Texto Refundido de la Ley General de Derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión Social. (Real Decreto Legislativo 1/2013, 29 noviembre). *Boletín Oficial del Estado*, nº 289, 2013, 3 diciembre. 95635-95673. https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2013-12632 (recuperado el 23/09/2015).

¹⁹ Informe sobre contenidos más novedosos del real decreto legislativo 1/2013, de 29 de noviembre, por el que se aprueba el texto refundido de la ley general de derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social. Elaborado por el Director de los Servicios Jurídicos del CERMI, Dr. Miguel Ángel Cabra de Luna. www.cermi.es (recuperado el 20-5-2015).

hecho ha comportado la restricción de sus derechos básicos y libertades condicionando u obstaculizando su desarrollo personal, así como el disfrute de los recursos y servicios disponibles para toda la población y la posibilidad de contribuir con sus capacidades al progreso de la sociedad...

...Existe, pues, un variado y profuso conjunto de impedimentos que privan a las personas con discapacidad del pleno ejercicio de sus derechos y los efectos de estos obstáculos se materializan en una situación de exclusión social, que debe ser inexcusablemente abordada por los poderes públicos.²⁰

A su vez, esta ley supone una revisión de las leyes anteriores, ya que es una refundición, regularización e intento de aclaración y armonización de tres leyes que le precedieron.

La Ley 13/1982, de 7 de abril, de integración social de los minusválidos²¹, que fue la primera ley aprobada en España dirigida a regular la atención y los apoyos a las personas con discapacidad y sus familias. Esta ley participaba ya de la idea de que el amparo especial y las medidas de equiparación para garantizar los derechos de las personas con discapacidad debía basarse en apoyos complementarios, ayudas técnicas y servicios especializados que les permitieran llevar una vida normal en su entorno. Estableció un sistema de prestaciones económicas y servicios, medidas de integración laboral, de accesibilidad y subsidios económicos, y una serie de principios que posteriormente se incorporaron a las leyes de sanidad, educación y empleo.

Posteriormente, la Ley 51/2003, de 2 de diciembre, de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad²², supuso un impulso a las políticas de equiparación de las personas con discapacidad, centrándose especialmente en dos estrategias de intervención: la lucha contra la discriminación y la accesibilidad universal.

²⁰ Texto Refundido de la Ley General de Derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión Social. (Real Decreto Legislativo 1/2013, 29 noviembre). *Boletín Oficial del Estado*, nº 289, 2013, 3 diciembre, sec. I. pág. 95635. <https://www.boe.es/boe/dias/2013/12/03/pdfs/BOE-A-2013-12632.pdf> (recuperado el 23/09/2015).

²¹ Ley de integración social de los minusválidos. (LISMI). (Ley 13/1982, 7 abril) *Boletín Oficial del Estado*, nº 103, 1982, 30 abril. 11106-11112. Disposición derogada. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1982-9983> (Recuperada el 22-5-2015)

²² Ley de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad. (Ley 51/2003, de 2 de diciembre,) *Boletín Oficial del Estado*, nº 289, 2003, 3 diciembre. Disposición derogada. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2003-22066> (Recuperada el 22-5-2015)

La Convención Internacional sobre los derechos de las personas con discapacidad, aprobada el 13 de diciembre de 2006 por la Asamblea General de las Naciones Unidas (ONU)²³, ratificada por España el 3 de diciembre de 2007²⁴ y que entró en vigor el 3 de mayo de 2008, supone la consagración del enfoque de derechos de las personas con discapacidad, de modo que se las considera como sujetos titulares de derechos y los poderes públicos están obligados a garantizar que el ejercicio de esos derechos sea pleno y efectivo.

Entre los contenidos más novedosos se destacan los que revisan los principios que informan la Ley conforme a lo previsto en la Convención. Así, la Ley se rige por los principios de respeto a la dignidad, a la vida independiente, la no discriminación, el respeto a la diferencia y la diversidad, la igualdad de oportunidades, la accesibilidad universal, la normalización, el diseño universal, la participación e inclusión plenas y efectivas, el diálogo civil, el respeto a la personalidad y la transversalidad de las políticas. Se recoge un título específico, fundamental para reforzar la protección jurídica de las personas con discapacidad, dedicado a sus derechos en los ámbitos de la salud, atención integral, educación, vida independiente y accesibilidad, trabajo y empleo, protección social y participación en los asuntos públicos.

En las Disposiciones generales del CAPÍTULO I: Objeto, definiciones y principios, se regulan definiciones y terminologías acordes con la Convención²⁵. Aunque todas son fundamentales destacamos tres que son de especial relevancia para esta investigación.

- **Discapacidad:** *es una situación que resulta de la interacción entre las personas con deficiencias previsiblemente permanentes y cualquier tipo de barreras que limiten o impidan su participación plena y efectiva en la sociedad, en igualdad de condiciones con las demás.*

Vemos que la discapacidad es una situación (por lo que resulta más apropiado decir persona con discapacidad y no persona discapacitada) en la que interactúan la

²³ Convención Internacional sobre los derechos de las personas con discapacidad, (2006, 13 de diciembre). *Asamblea General de las Naciones Unidas. ONU.* (A/RES/61/106). 2007, 24 Enero. <http://www.un.org/spanish/disabilities/default.asp?id=617> (Consultada el 1-6-2015)

²⁴ Instrumento de Ratificación de la Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad. (2006, 13 de diciembre, Nueva York: Asamblea General de las Naciones Unidas). *Boletín Oficial del Estado*, nº 96, 2008, 21 abril. 20648-20659. <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2008-6963> (Recuperada el 22-5-2015)

²⁵ Texto Refundido de la Ley General de Derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión Social. (Real Decreto Legislativo 1/2013, 29 noviembre). *Boletín Oficial del Estado*, nº 289, 2013, 3 diciembre, sec. I. pág. 95635. <https://www.boe.es/boe/dias/2013/12/03/pdfs/BOE-A-2013-12632.pdf> (recuperado el 23/09/2015).

condición propia de la persona junto con los factores externos que *dis-capacitan* a la persona.

- ***Igualdad de oportunidades:*** es la ausencia de toda discriminación, directa o indirecta, por motivo o por razón de discapacidad, incluida cualquier distinción, exclusión o restricción que tenga el propósito o el efecto de obstaculizar o dejar sin efecto el reconocimiento, goce o ejercicio en igualdad de condiciones por las personas con discapacidad, de todos los derechos humanos y libertades fundamentales en los ámbitos político, económico, social, laboral, cultural, civil o de otro tipo. Asimismo, se entiende por igualdad de oportunidades la adopción de medidas de acción positiva.
- ***Medidas de acción positiva:*** son aquellas de carácter específico consistentes en evitar o compensar las desventajas derivadas de la discapacidad y destinadas a acelerar o lograr la igualdad de hecho de las personas con discapacidad y su participación plena en los ámbitos de la vida política, económica, social, educativa, laboral y cultural, atendiendo a los diferentes tipos y grados de discapacidad.

Las definiciones anteriores, de ser puestas en práctica para hacer efectivo el aprendizaje inclusivo de las artes, necesitarían que se aprobaran e implementaran planes de actuación en centros de Enseñanzas artísticas públicos para que la educación en artes escénicas y danza fuera accesible. Mientras no se den las medidas de acción positiva en estos sectores educativos, la igualdad de oportunidades no se estará cumpliendo.

- ***Inclusión social:*** es el principio en virtud del cual la sociedad promueve valores compartidos orientados al bien común y a la cohesión social, permitiendo que todas las personas con discapacidad tengan las oportunidades y recursos necesarios para participar plenamente en la vida política, económica, social, educativa, laboral y cultural, y para disfrutar de unas condiciones de vida en igualdad con los demás.

Esta definición es determinante para esta investigación ya que no solo justifica sino que otorga el derecho a que las personas con discapacidad puedan participar plenamente de la vida en todos sus aspectos. La danza en el ámbito de la inclusión está fundamentada en esta definición, como parte de la vida educativa y cultural.

Cabe señalar, según el informe anteriormente citado de Dr. Miguel Ángel Cabra de Luna (2013, p.2), que en esta ley:

Se incluye de una forma muy amplia el concepto de discriminación, conforme a las normas más avanzadas del mundo. Se entenderá que se vulnera el derecho a la igualdad de oportunidades de las personas con discapacidad cuando, por

motivo de o por razón de discapacidad, se produzcan discriminaciones directas o indirectas, discriminación por asociación, acosos, incumplimientos de las exigencias de accesibilidad y de realizar ajustes razonables, así como el incumplimiento de las medidas de acción positiva legalmente establecidas. Así, se recoge de forma novedosa la discriminación por asociación, que existe cuando una persona o grupo en que se integra es objeto de un trato discriminatorio debido a su relación con otra por motivo o por razón de discapacidad. Por otra parte, se refuerza la consideración especial de “discriminación múltiple”, para garantizar los derechos de las personas que están en una situación de acusada vulnerabilidad. Es decir, de aquellos susceptibles de ser víctimas de discriminación por más de un motivo.

Observando estas definiciones de discriminación propuestas por la ley, nos parece que posiblemente se esté incurriendo en una situación de discriminación cuando el estado no pone los medios en la educación pública de las enseñanzas artísticas para que las personas con diversidad funcional puedan acceder a ellas.

Según Cabra de Luna (2013, p.2-3):

Respecto del derecho a la educación, se asegura un sistema educativo inclusivo, prestando atención a la diversidad de necesidades educativas del alumnado con discapacidad, mediante la regulación de los apoyos y ajustes correspondientes. Se mantiene el derecho de las personas con discapacidad, en su etapa educativa, a la gratuidad de la enseñanza, en los centros ordinarios y en los centros especiales, de acuerdo con lo que disponen la Constitución y las leyes que la desarrollan. Al tratarse de un texto refundido, no se ha podido ir más lejos en el establecimiento de una educación totalmente inclusiva, ya que la propia LISMI (objeto de refundición) y la Ley Orgánica de Educación, Ley Orgánica superior, mantienen la educación especial, lo que impedía de todo punto ir más allá.

Teniendo en cuenta las restricciones a la educación que esta ley no pudo salvar por ser competencia de la Ley Orgánica de Educación y que se manifiestan en la cita anterior, cabría preguntarse hasta que punto en la actualidad, a finales del 2015, están nuestros legisladores en materia educativa dispuestos a cumplir las leyes de inclusión educativa en todo su espectro, incluida la educación artística.

Es curioso porque la propia ley contempla un punto de transversalidad en cuanto a la actuación de acciones políticas:

Transversalidad de las políticas en materia de discapacidad: es el principio en virtud del cual las actuaciones que desarrollan las Administraciones Públicas no se limitan únicamente a planes, programas y acciones específicos,

*pensados exclusivamente para estas personas, sino que comprenden las políticas y líneas de acción de carácter general en cualquiera de los ámbitos de actuación pública, en donde se tendrán en cuenta las necesidades y demandas de las personas con discapacidad*²⁶.

Según esto las leyes educativas deberían amoldarse a las leyes de inclusión y permitir que ésta sea una realidad en todos los ámbitos y grados de la educación, que comprende también las enseñanzas artísticas de grado elemental, medio y superior.

1.4 DIVERSIDAD FUNCIONAL

Diversidad funcional es el término que se vienen utilizando en España cada vez con más frecuencia para nombrar a las personas que hasta la aparición de dicho término eran nombradas con el término personas con discapacidad. El término sustituye al de discapacidad y otros que ya habían caído en desuso anteriormente como minusvalía, invalidez o inutilidad. El origen del término y lo que expresa es fundamental para empezar a considerar a las personas con diversidad funcional desde su propia visión.

El término diversidad funcional es un término acuñado por los miembros del Foro de Vida Independiente y Divertad (FVID), que empezaron a usarlo en enero del 2005, como queda expuesto en el documento elaborado en el año 2005 por los miembros y activistas del FVID, Javier Romañach²⁷ y Manuel Lobato²⁸, defensores y propulsores de este término.

El Foro de Vida Independiente y Divertad (FVID) es una comunidad virtual que aparece en el año 2001 en España, constituida como un espacio reivindicativo y de debate a favor de los derechos humanos de las mujeres y hombres con todo tipo de

²⁶ Texto Refundido de la Ley General de Derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión Social. (Real Decreto Legislativo 1/2013, 29 noviembre). *Boletín Oficial del Estado*, nº 289, 2013, 3 diciembre, sec. I. pág. 95635. <https://www.boe.es/boe/dias/2013/12/03/pdfs/BOE-A-2013-12632.pdf>, (recuperado el 23/09/2015)

²⁷ Javier Romañach es Licenciado en Informática. Tras una lesión medular sobrevenida, ha reorientado su carrera hacia el estudio de la Tecnología y la Discapacidad. <http://www.bibliodiversia.com/2013/04/alli-cerca-de-javier-romanach.html>, (consultada el 25-9-2015)

²⁸ Manuel Lobato (1958-2009), fue uno de los principales impulsores y Activistas del Movimiento de Vida Independiente en Europa, pionero en España y miembro fundador de la comunidad virtual Foro de Vida Independiente y Divertad. http://www.forovidaindependiente.org/files/documentos/bioetica/Universidad_Abierta_Iberoamericana_Manuel_Lobato.pdf (consultada el 25-9-2015)

diversidad funcional de España. Su filosofía se basa en la del Movimiento de Vida Independiente que empezó en los EE. UU. a finales de los años sesenta, cuando, según Brown (1996), Ed Roberts una persona cuádrupléctica, rompió las barreras de acceso a la educación de EEUU, pudiendo entrar como estudiante a la Universidad de Berkeley en 1962. Su vida de lucha por los derechos de las personas con discapacidad fue el motor para el nacimiento de este movimiento, el primero en la lucha por los derechos humanos, sociales y económicos de las mujeres y hombres con discapacidad.

Del análisis realizado sobre la ley CIF del 2001, en el apartado anterior, según Egea y Sarabia (2001, p. 24), el término discapacidad quedó convertido en término globalizador de los factores negativos del funcionamiento humano. Discapacidad quedó como término comprensivo de los tres ámbitos de dificultad funcional: *estructuras y funciones corporales* (que sustituye a *deficiencias*), *actividad* (que sustituye a *discapacidad*) y *participación* (que sustituye a *minusvalía*). Como vemos, el término va cargado con todas las condiciones de salud negativas, así que aunque el término pueda traer unas prestaciones económicas necesarias para la persona, social y culturalmente una persona etiquetada con el término discapacidad posee algo que nadie quiere: todas las condiciones negativas de la salud. No es de extrañar que el colectivo de personas con diversidad haya creado y adoptado el término diversidad funcional relegando el término discapacidad.

Es importante señalar que el término diversidad funcional está propuesto desde el propio colectivo de personas con diversidad, es decir las personas del colectivo deciden cómo quieren ser nombradas cuando en algún momento haya que referirse a ellas por razones de diversidad. En este sentido asistimos a una acción de empoderamiento donde un sector de la población que se siente negado, alza su voz y decide como quiere ser nombrado. Es por ello que según Romañach y Lobato (2005, p. 8):

Es la primera denominación de la historia en la que no se da un carácter negativo ni médico a la visión de una realidad humana, y se pone énfasis en su diferencia o diversidad, valores que enriquecen al mundo en que vivimos.

Romañach y Lobato se basan en que la terminología utilizada para denominar a las personas con diversidad funcional ha servido históricamente y en la actualidad para reforzar el mantenimiento de la discriminación, minusvalorando al colectivo. Esta es una de las razones por las que los autores desde el principio del artículo siempre usan y defienden el término *colectivo de mujeres y hombres con diversidad funcional*, y nunca hacen referencia al término discapacidad, aunque en el momento en que lo escribieron era el que se estaba utilizando.

Desde un análisis de la construcción de la identidad a través del lenguaje, exponen cómo los conceptos asociados a las palabras representan valores culturalmente

aceptados de lo nombrado. Las palabras son los vehículos que mantienen estos valores a través del tiempo. Por ello cuando ya no se sostienen los valores caducos es necesario cambiar los términos, las palabras que los vehiculan.

En este sentido, y como ya vimos con detalle en el apartado anterior, la Clasificación Internacional del Funcionamiento, de la Discapacidad y de la Salud (CIF), promulgada por la ONU en el 2001, fue una búsqueda de nueva terminología que desplazara la discapacidad de las personas con diversidad desde un aspecto bio-médico hacia los factores discapacitantes del entorno. Según Romañach y Lobato, al analizar los nuevos términos propuestos por la CIF: déficit, limitación, restricción, barrera y discapacidad se observa que no son términos neutros ni en positivo, con lo que la realidad de las personas con diversidad funcional se sigue nombrado desde una perspectiva negativa.

Los autores proponen un nuevo modelo más allá del modelo médico y el modelo social de la discapacidad, que, como veremos en el siguiente apartado sobre los modelos que analizan la discapacidad, es algo que ya apuntaban algunas teóricas como Liz Crow (1997).

Para el Foro de Vida Independiente la diversidad funcional no tiene nada que ver con la enfermedad, la deficiencia, la parálisis, el retraso, etc. Romañach y Lobato (2005, p. 3), consideran que esta terminología se deriva de la visión del modelo médico de la diversidad funcional, en la que la persona diferente es presentada como un sujeto biológicamente imperfecto *"al que hay que rehabilitar y "arreglar" para restaurar unos teóricos patrones de "normalidad" que nunca han existido"*. El modelo de perfección establecido por nuestra sociedad define el aspecto físico, sensorial, intelectual, psicológico y reglas de comportamiento social en el que realmente ningún miembro encaja al 100%, de lo que deducimos que nuestra sociedad es intrínsecamente imperfecta. Por otro lado, sobre el modelo social, nos dicen Romañach y Lobato (2005, p. 34):

Trasladar todo o parte del problema a la sociedad, proponiendo términos como "restricciones de participación" no han tenido ningún éxito porque, en el fondo, la sociedad sigue pensando y creyendo que gran parte del problema está en el sujeto con diversidad funcional. De hecho, y en general, las propias mujeres y hombres con diversidad funcional prefieren los términos que designan directamente su deficiencia tales como sordo, ciego, tetrapléjico, etc., porque constatan una realidad de su propia vida y muchos de ellos ya no le ven el valor negativo.

Como los intentos de desplazar el "problema" completamente a la persona o completamente a la sociedad no han tenido demasiado éxito en la propuesta del Foro de Vida Independiente se busca un lugar intermedio que no obvие la realidad.

Romañach y Lobato (2005, p. 4) señalan:

Las mujeres y hombres con diversidad funcional somos diferentes, desde el punto de vista médico o físico, de la mayor parte de la población. Al tener características diferentes, y dadas las condiciones de entorno generadas por la sociedad, nos vemos obligados a realizar las mismas tareas o funciones de una manera diferente, algunas veces a través de terceras personas.

Como ejemplo sirva que hay personas que utilizan la silla de ruedas para desplazarse, mientras que el resto de la población lo hace utilizando las piernas, por tanto realizan la misma función, desplazarse, pero de manera diversa. En el documento que estamos analizando, se infiere claramente en el siguiente párrafo de Romañach y Lobato (2005, p. 4), la elección de palabra *funcional* para adjetivar a diversidad:

Por eso el término diversidad funcional se ajusta a una realidad en la que una persona funciona de manera diferente o diversa de la mayoría de la sociedad. Este término considera la diferencia de la persona y la falta de respeto de las mayorías, que en sus procesos constructivos sociales y de entorno, no tiene en cuenta esa diversidad funcional.

A partir de este análisis los autores reflexionan que lo "normal" es una ficción estadística de carácter meramente instrumental que ha ayudado a crear una sociedad en la que no se ha contemplado la posibilidad de integrar plenamente la diversidad en todos sus ámbitos ya que en la construcción de nuestro entorno social, físico y mental, ha primado la discriminación de todo aquel que es diferente.

En la realidad cotidiana, no la construida, cada persona funciona de forma diferente por lo que los autores nos dicen que la diversidad funcional es algo inherente al ser humano.

Esta reflexión ha dado lugar al nuevo *Modelo de la Diversidad* que propone el abandono del concepto *capacidad* como manera de percibir y describir una realidad humana que tan sólo permite la opción limitativa o diferenciadora. En su lugar, se propone el uso de la dignidad, respeto y el reconocimiento por las diferencias de la diversidad funcional, ya que conducen a toda una sensibilización y acciones afirmativas sobre personas con necesidades especiales en el campo laboral, médico, social y cultural. Al mismo tiempo el Modelo de la Diversidad también alude al respeto y reconocimiento de todas aquellas formas de expresión social, racial, cultural, de género, de edad, de religión expresadas en la naturaleza humana.

Desde el Foro de Vida Independiente consideran que lo que une al colectivo no es su diversidad interna, sino la discriminación social que sufren todas las personas con diversidad funcional.

El término diversidad funcional actúa pues en sustitución del término discapacidad, pero sin las connotaciones negativas que éste posee. El término diversidad funcional, siguiendo a Romañach y Lobato (2005, p. 8), atendiendo a la especificidad de las personas, engloba diferentes tipos de diversidad como la diversidad funcional física, diversidad funcional visual, diversidad funcional auditiva, diversidad funcional mental, diversidad funcional intelectual y diversidad funcional orgánica.

1.5. DIFERENTES MODELOS PARA ANALIZAR LA DISCAPACIDAD

Antes de introducirnos en la relación arte, diversidad, danza y modelos de representación es necesario definir y enmarcar el término discapacidad²⁹, desde el pensamiento del *Movimiento de personas con discapacidad*. Para ello tomamos como referencia el artículo “Nuestra vida en su totalidad: renovación del modelo social de discapacidad” de Liz Crow, mujer con diversidad y activista del *Movimiento Británico de Personas con discapacidad*.

Mi cuerpo no era el responsable de todas mis dificultades, sino los factores externos, barreras construidas por la sociedad en la que vivo. Los prejuicios, la discriminación, los ambientes que no me permitían el acceso y un apoyo insuficiente me estaban discapacitando: limitando mis capacidades y oportunidades. Más importante aún era el hecho de que, si la sociedad había creado los problemas, la misma sociedad podía des-crearlos.

(Crow, 1997, p. 229)

1.5.1. Modelo médico y modelo social de la discapacidad

Para entender el debate y la controversia del término discapacidad, exponemos los dos modelos principales en los que se construye el término.

Modelo médico de la discapacidad. Pone el énfasis en que las limitaciones funcionales de una persona, provocadas por una deficiencia de una estructura corporal o de una función fisiológica, constituyen la causa última de todas las desventajas experimentadas y, en consecuencia, estas desventajas sólo pueden rectificarse mediante el tratamiento y la cura.

²⁹ Se emplean en este apartado los términos históricos que se utilizaban en los momentos que surgen, por ello encontraremos términos como minusvalía o el término discapacidad utilizado por la autora.

Modelo social de la discapacidad. Éste traslada el centro de atención, según Koppers (2003, p. 137) desde “la deficiencia (*impairment*), a la que considera una diferencia libre de juicios de valor, a la discapacidad, que ocurre en el encuentro entre la deficiencia y el mundo social”. La *discapacidad* se refiere pues a las barreras discapacitantes sociales, ambientales y de actitudes más que a la falta de capacidad.

Por tanto, mientras que la *deficiencia* está constituida por la limitación o limitaciones de carácter funcional que afectan el cuerpo de una persona, la *discapacidad* es la pérdida o limitación de oportunidades que se deriva de la discriminación directa o indirecta. El cambio social, la eliminación de las barreras discapacitantes, es la solución de las desventajas que experimentan las personas con discapacidad.

Mientras el *modelo social* abre nuevas puertas para erradicar prejuicios y discriminación, el *modelo médico* hace depender la eliminación de las desventajas, de la eliminación o “superación” de la deficiencia.

Podemos observar que el modelo médico es el que domina en la *Clasificación Internacional de Deficiencias, Discapacidades y Minusvalías* (ICIDH) del año 1976, mientras que en la Clasificación Internacional del Funcionamiento de la Discapacidad y de la Salud (CIF) vemos ya una influencia del modelo social en la visión de la discapacidad, debido a que fue una clasificación donde participaron no solo instituciones gubernamentales sino organizaciones de personas con diversidad. Aunque ya vimos con detalle en el apartado 1.3 *Evolución de la terminología para nombrar a las personas con diversidad funcional* cómo se ha ido implementando la terminología en el sistema legislativo, recordemos que la CIF define que el estado de salud (lo que anteriormente era nombrado como enfermedad) ya no depende sólo de factores intrínsecos a las deficiencias³⁰ de la persona sino a factores que dependen de la interacción entre el medio y la persona desde la perspectiva social.

La influencia del modelo social también es patente en *el Texto Refundido de la Ley General de Derechos de las Personas con discapacidad y de su Inclusión Social*, del 2013, en el que se basa la actual legislación sobre personas con discapacidad en España. Esta ley supone un avance con respecto a las anteriores ya que manifiesta la existencia de obstáculos para las personas con discapacidad que provocan exclusión social, es decir pone la carga negativa de la discapacidad en el factor restrictivo social

³⁰ En este apartado hemos respetado el término original utilizado por la autora, deficiencia, que es el término oficial de la clasificación de la OMS de 1976, la ICIDH con el que se nombra la pérdida o anomalía, permanente o temporal, de una estructura o función psicológica, fisiológica o anatómica. Como explicamos en el apartado 1.2 *Glosario de términos*, para esta investigación, el término deficiencia nos parece peyorativo. Por tanto, cuando tengamos que referirnos a la deficiencia, utilizaremos el término *diferencia biológica*, que comprende todas aquellas diferencias intrínsecas a la persona que se pueden dar en el plano físico, sensorial, cognitivo o mental.

y no en la deficiencia o diferencia personal. De nuevo vemos que la ley fue elaborada en diálogo con el sector, cuyo papel esencial hay que destacar.

1.5.2. Modelo social de la discapacidad renovado

El *Movimiento de Personas con discapacidad*, ha sido decisivo para esta evolución en la clasificación oficial y en la transformación de la visión de la sociedad sobre las personas con diversidad funcional.

El *Movimiento de Personas con discapacidad*, alineado con otros movimientos a favor de los derechos civiles, ha defendido el *modelo social* de la discapacidad. Liz Crow, en un examen de autocrítica, se plantea si la exclusión de la importancia de la deficiencia (impairment) dentro del *modelo social* que ella misma ha defendido durante muchos años es realmente favorecedor para la situación de las personas con discapacidad. Según Crow, en “Including all of our lives: renewing the social model of disability”, publicada en Barnes y Mercer (1996, p. 58):

We align ourselves with other civil rights movements and we have learnt much from those campaigns. But, we have one fundamental difference from other movements, which we cannot afford to ignore. There is nothing inherently unpleasant or difficult about other groups' embodiment: sexuality, sex and skin colour are neutral facts. In contrast, impairment means our experiences of our bodies can be unpleasant or difficult. This does not mean our campaigns against disability are any less vital than those against heterosexism, sexism or racism; it does mean that for many disabled people personal struggle related to impairment will remain even when disabling barriers no longer exist.

El mismo ensayo de Crow, aparece en la compilación de Jenny Morris *Encuentros con desconocidas* (1997, p. 232), en la versión en castellano, en el capítulo 10 “Nuestra vida en su totalidad: renovación del modelo social de *discapacidad*”. A continuación reproducimos la misma cita de la versión en castellano, en la que hemos detectado un error de traducción, donde el término original en inglés “impairment”, ha sido traducido como “minusvalía” para todo el capítulo de la citada versión en castellano. Ésta es una de las primeras publicaciones traducidas a nuestro idioma sobre feminismo y discapacidad, bastante conocida y citada en nuestro país.

Nosotros en esta tesis utilizaremos el término original de Crow, “impairment”, con su traducción correcta que es “deficiencia”. Hemos subrayado en el texto en inglés citado anteriormente la palabra “impairment”, al igual que su traducción errónea “minusvalía” de la versión en castellano a continuación. Esta corrección es importante ya que gran parte del *modelo social renovado* que Crow propone, se basa en el

reconocimiento de la deficiencia como un aspecto importante en la vida que no hay que negar u ocultar.

Nos alineamos con otros movimientos a favor de los derechos civiles y hemos aprendido mucho en estas campañas. Pero tenemos una diferencia fundamental en relación con los demás movimientos que no podemos pasar por alto. El cuerpo de los miembros de los demás grupos no tienen nada que sea intrínsecamente desagradable ni difícil de asumir: la orientación sexual, el sexo, y el color de la piel son hechos neutros. En cambio, la minusvalía³¹ significa que nuestra experiencia de nuestros cuerpos puede ser desagradable o difícil. Esto no significa que nuestras campañas contra la discapacidad sean menos importantes que las dirigidas contra el heterosexismo, el sexismo o el racismo, sino que para muchas personas discapacitadas, la lucha personal relacionada con la deficiencia seguirá presente incluso cuando ya no existan las barreras discapacitantes³².

(Crow en Morris (ed.), 1997, p.232)

Debido a la fuerza del *modelo médico*, extendido a nivel institucional, para las personas que defienden el *modelo social* ha sido más seguro no mencionar de ninguna

³¹ Crow organiza su texto en torno a la Clasificación de la OMS de 1976, la ICIDH *International Classification of Impairments, Disabilities and Handicaps*, en la que se basa en España la CIDDM *Clasificación Internacional de Deficiencias, Discapacidades y Minusvalías* que vimos en el apartado 1.3.1. Recordamos brevemente que esta ley clasifica la discapacidad en: Deficiencia (impairment) es toda pérdida o anomalía, permanente o temporal, de una estructura o función psicológica, fisiológica o anatómica. Discapacidad (disability) es toda restricción o ausencia, debida a una deficiencia, de la capacidad de realizar una actividad en la forma, o dentro del margen considerado normal para el ser humano. Minusvalía (hándicap) es la situación desventajosa en que se encuentra una persona determinada, como consecuencia de una deficiencia o discapacidad que limita, o impide, el cumplimiento de una función que es normal para esa persona, según la edad, el sexo y los factores sociales y culturales. Traducción de términos comprobada en Egea y Sarabia (2001, p.24) para la CIDDM, y en Canalías (2013, p.20) para la ICIDH.

³² En esta cita, extraída de Morris (ed.) (1997), edición en castellano, se ha detectado un error de traducción en todo el capítulo 10 (p. 229-250), incluida la cita que transcribimos en esta investigación (p. 232). Se ha traducido *impairment* como minusvalía, cuando su traducción es deficiencia. El error parte del párrafo (p. 230-231) donde se traduce la clasificación de la OMS de 1976. Donde debiera decir deficiencia (*impairment*) aparece minusvalía, y donde debiera decir minusvalía (*handicap*) aparece impedimento. Como hemos visto, el significado de deficiencia no es igual al de minusvalía. Por tanto, en este apartado, cuando nos referimos a las aportaciones de Liz Crow, corregimos el texto en castellano de Morris (ed.) (1997) y apoyándonos en la versión original en inglés publicada en Barnes y Mercer (1996, pp. 55-72), utilizamos deficiencia, que es el término que la autora estaba usando en el texto original en inglés.

manera la deficiencia. Pero el silencio sobre ésta ha hecho que muchos de los rasgos que acompañan las deficiencias sean tabúes, creando barreras a la expresión de las personas con discapacidad. Según Crow (1997, p. 233), *"...este silencio destruye la capacidad de los individuos para "afrontar la situación"*.

La experiencia subjetiva de cómo se percibe el cuerpo es una parte importante en todas las personas y también en las personas con diversidad funcional. En este sentido, en el modelo social renovado hay una necesidad de encontrar cómo integrar la deficiencia en la experiencia de la vida personal y cómo ésta es percibida, para poder reunir las necesidades personales con las demandas del entorno, en beneficio del propio bienestar físico y emocional. Para gran parte del colectivo de personas con diversidad funcional la experiencia de su cuerpo, además de las barreras que les discapacitan, hacen difícil la participación en la vida pública. Esto puede ser desde energía limitada hasta dolores continuos. No todas las personas con discapacidad tienen las mismas deficiencias, y el grado de cómo éstas hacen que experimenten su cuerpo es muy diferente. Reconocer estas diferencias dentro del colectivo de personas con discapacidad hace que, atendiendo a esa diferencia, su inclusión sea más efectiva.

Desde el modelo social se ha visto que una de las construcciones sociales sobre la discapacidad es interpretar la deficiencia como una tragedia personal, pero es posible evitar pensar en la deficiencia en esos términos, porque ésta sólo significa que hay ciertos aspectos biológicos de la persona, que pueden ser físicos, cognitivos, sensoriales o mentales, que funcionan con dificultad. Desde el imaginario de la sociedad estos aspectos se amplían a toda la existencia del individuo, de tal forma que la deficiencia se convierte en una gran sombra que cubre a toda la persona.

Cuando hay una deficiencia y se adjetiva a la persona en relación a ella, aunque ésta diferencia sólo afecte a una parte, automáticamente se amplía metonímicamente a toda la persona. Entre las palabras que nombran la diferencia podemos encontrar no sólo discapacidad sino negro, chino, gay, lesbiana, gordo, rubia, mujer.... Son las palabras que forman parte de binomios que definen categorías de identidad y, en estos pareados, la parte débil es la que caracteriza la identidad global del sujeto, en ese afán de separar al otro, al que no se acerca al paradigma de modelo único y excluyente de identidad imperante en nuestra sociedad: hombre, blanco, occidental, heterosexual, sano, joven, independiente, productivo y consumidor.

Estas interpretaciones son construcciones sociales, no fijas ni inevitables y es posible reemplazarlas con interpretaciones diferentes, basadas en la experiencia personal de la diversidad.

Desde el modelo social renovado se pone atención a cómo la persona toma consciencia de su cuerpo para descubrir cuáles son sus necesidades y desde ahí

intervenir el mundo. Como vemos ésto que propone es fundamental para todos los seres humanos, pero de vital importancia para el colectivo con diversidad.

Cuando se deja que los que no tienen diversidad funcional definan la discapacidad, la consecuencia resultante es que la deficiencia, la diferencia biológica intrínseca, se transforma en la explicación completa de la situación, sin reconocer las barreras sociales que aumentan la *dis-capacidad*.

Según Crow (1997, p.239) se invierten muchos más recursos en la investigación e intervención relacionadas con la deficiencia, intentando encontrar una cura. Al no distinguirse los diferentes aspectos de las deficiencias, o si incluso pueden aportar elementos positivos -porque la prioridad es normalizar a la persona- las experiencias personales de la deficiencia no se tienen en cuenta. Sin embargo, son menores los recursos utilizados hacia el cambio social que permita la inclusión, eliminando las barreras que discapacitan a las personas con diversidad.

Como revulsivo al modelo médico, el modelo social ha negado la deficiencia, pero esta negación de la deficiencia constituye el error del modelo social. Aunque predominen los factores sociales en la experiencia y la calidad de vida, la deficiencia es relevante.

Crow (1997, pp. 242-247) propone como alternativa el *modelo social de discapacidad renovado* el cual opera a dos niveles: aportando una idea más completa de la discapacidad y de la deficiencia como conceptos sociales, y el reconocimiento de la experiencia del cuerpo que tiene el individuo en el transcurso del tiempo y en circunstancias diferentes.

Este modelo reconoce aspectos como que la deficiencia y la discapacidad se dan de forma independiente, de manera que el cambio en una no necesariamente está ligado al cambio en la otra.

También reconoce que la discapacidad no tiene por qué aumentar cuando lo hace el grado de la deficiencia si se disponen de los recursos adecuados y suficientes para hacer frente a las necesidades derivadas del cambio.

Pero principalmente, una de las aportaciones fundamentales de este modelo es que reconoce el hecho de que la discapacidad y la deficiencia interactúan. Para que se desencadene la discapacidad tiene que estar presente la deficiencia: la discapacidad es la forma de discriminación específicamente dirigida a las personas que tienen deficiencias. Esto no significa que la deficiencia cause la discapacidad, sino que aquélla es una condición necesaria para que se produzca este tipo de opresión.

1.5.3. Modelo de la diversidad

Desde el Foro de Vida Independiente, Romañach y Lobato (2005), como ya vimos en el apartado 1.4, proponen un nuevo modelo más allá del *modelo médico* y el *modelo social* de la discapacidad.

Estos autores, hacen un análisis de los modelos de la discapacidad considerando que toda la terminología del tipo enfermedad, deficiencia, parálisis, retraso etc. se deriva de la visión del modelo médico de la diversidad funcional, en la que la persona diferente es presentada como un sujeto biológicamente imperfecto al que hay que arreglar para llegar a unos patrones de normalidad que nunca han existido. A su vez observan cómo desde el *modelo social*, trasladar toda la discapacidad a la sociedad a través de términos como "*restricciones de participación*" tampoco funciona porque la sociedad sigue creyendo que gran parte del problema está en el sujeto con diversidad funcional. Así plantean que muchas personas con diversidad funcional no ven el valor negativo de su diferencia y prefieren los términos que designan directamente su deficiencia tales como sordo, ciego, tetrapléjico, etc. ya que constatan una realidad de su propia vida que no tienen porqué ocultar o negar. En este sentido observamos cómo el nuevo modelo que sugieren contiene aspectos coincidentes con el *modelo social* renovado, que proponía Liz Crow, visto en el apartado anterior. Las coincidencias residen en retomar las diferencias biológicas intrínsecas como aspectos de la diversidad, valorarlas en positivo y no negarlas, sin disminuir la importancia que el medio tiene en la construcción de la discapacidad.

Romañach y Lobato (2005), junto al Foro de Vida Independiente y Diversidad (FVID) buscan un lugar intermedio que no obvie la realidad, proponiendo el término "*diversidad funcional*", que ya vimos con profundidad en el mismo *apartado 1.4*, término que se ajusta a una realidad en la que una persona funciona de manera diferente o diversa de la mayoría de la sociedad.

Su análisis constata que lo "normal" es una ficción estadística de carácter instrumental que ha ayudado a crear una sociedad en la que no se ha contemplado la posibilidad de integrar plenamente la diversidad en todos sus ámbitos ya que en la construcción de nuestro entorno social, físico y mental, ha primado la discriminación de todo aquel que es diferente.

Esta reflexión ha dado lugar dentro del FVID al nuevo *modelo de la diversidad* que propone el abandono del concepto "capacidad" como manera de percibir y describir una realidad humana que tan sólo permite la opción limitativa o diferenciadora. En su lugar, se propone el uso de la dignidad, respeto y el reconocimiento por las diferencias de la diversidad funcional, ya que conducen a toda una sensibilización y acciones afirmativas sobre personas con necesidades especiales en el campo laboral, médico, social y cultural. Al mismo tiempo el *modelo de la diversidad* también alude al respeto

y reconocimiento de todas aquellas formas de expresión social, racial, cultural, de género, de edad, de religión, expresadas en la naturaleza humana.

Según el FVID³³, el *modelo social* no es suficiente para dar respuestas a determinados retos bioéticos planteados en los últimos años. Por ese motivo se desarrolló en España, a finales del 2006, el modelo de la diversidad.

El *modelo de la diversidad*, supone una evolución sobre los modelos anteriores, aportando los siguientes cambios fundamentales:

- Erradicar la capacidad como indicador para el colectivo y sustituirlo por la dignidad: mismo valor para las vidas y mismos derechos.
- Reivindicar el valor de la diversidad humana y la participación en esta diversidad del colectivo de personas con diversidad funcional.
- Propugnar un cambio de terminología: sustituir "personas con discapacidad" por "hombres y mujeres discriminados por su diversidad funcional" o, más breve "personas con diversidad funcional"

Este modelo es argumentado y descrito por Agustina Palacios³⁴ y Javier Romañach³⁵ en el libro *El modelo de la diversidad* (2006).

Palacios y Romañach exponen la necesidad de evolucionar el *modelo social* desplazando sus principios básicos hacia el concepto de dignidad, proponiendo el *modelo de la diversidad*. El concepto de la dignidad es una pieza clave del *modelo de la diversidad* y es analizado desde el campo del derecho y la bioética. Los autores intersectan la dignidad intrínseca, relacionada con el valor intrínseco del ser humano y la dignidad extrínseca, relacionada con los derechos y condiciones de vida que definen las reglas de convivencia social y la interacción del individuo con su entorno. En este sentido Palacios y Romañach (2006, p.217) nos dicen:

El estudio de la dignidad intrínseca de las personas con diversidad funcional ha puesto de relieve la importancia de la bioética en la conformación evolutiva del concepto... Por su parte, el estudio de la dignidad extrínseca ha puesto de relieve el acierto del camino emprendido por el modelo social al considerar la diversidad funcional una cuestión de Derechos Humanos como origen de los derechos fundamentales, culturales, políticos, económicos y sociales de todas las mujeres y hombres con y sin diversidad funcional.

³³ http://www.forovidaindependiente.org/el_modelo_de_la_diversidad, (consultada el 20-09-2015)

³⁴ Agustina Palacios es coordinadora de la Sección Discapacidad de la Cátedra "Norberto Bobbio" de Igualdad y No discriminación de la Universidad Carlos III de Madrid

³⁵ Javier Romañach es miembro del FVID, uno de los impulsores del término diversidad funcional y experto en bioética bajo la óptica de la diversidad funcional.

A partir de un análisis de la realidad española, Palacios y Romañach (2006, pp. 218-219) consideran que el modelo de la diversidad, además de *la dignidad*, tiene como puntos clave:

- *Desmedicalización* de la diversidad funcional, para eliminar la confusión entre enfermedad y diversidad funcional.
- *Desinstitucionalización*. Cuando no se pueda alcanzar la plena autonomía moral, las políticas deberían ir orientadas a apoyar dicha autonomía, utilizando la solidaridad como principio básico y el Derecho como herramienta para preservar la plena dignidad del individuo.
- *Promoción de la autonomía moral* de todas las mujeres y hombres para que se pueda erradicar la confusión entre autonomía moral y autonomía física, adoptando políticas sociales que no confundan ambos conceptos y se centren en la promoción de la autonomía moral de todas las personas.
- *Transversalidad* de la diversidad funcional para fomentar la idea de que la discriminación es común a todas las vertientes de la diversidad funcional, cuyo origen está en la disminución de la dignidad.
- *Cambio terminológico* que tiene como objetivo la eliminación de la visión negativa de la diversidad funcional y la promoción de la visión de la diversidad funcional como parte de la diversidad humana.

Para los autores es fundamental cómo el *modelo de la diversidad* puede afrontar los retos existentes ante la nueva realidad social de países cuya población envejece progresivamente y en la que aumenta el número de habitantes que pertenecen al colectivo de personas con diversidad funcional.

El modelo de la diversidad propone claves para construir una sociedad en la que todas las mujeres y hombres vean preservada plenamente su dignidad. Una sociedad en la que la diversidad, y en concreto la diversidad funcional, sea vista como una diferencia con valor y no como una carga independientemente de la edad a la que se produzca. Una sociedad en la que exista la igualdad de oportunidades y nadie sea discriminado por su diferencia. En definitiva una sociedad más justa en la que todas las personas sean bienvenidas, aceptadas y respetadas por el simple hecho de ser humanos.

(Palacios y Romañach 2006, pp.223-224)

1.5.4. Modelo rizomático de la discapacidad

El *modelo rizomático de la discapacidad*, propuesto por Koppers (2013, p. 95), alude un estado más allá del modelo social o del modelo médico. Se inspira en el modelo metafórico del rizoma de Deleuze y Guattari (2004).

El rizoma se rige por unos principios de conexión y heterogeneidad ya que cualquier punto del rizoma puede estar conectado a cualquier otro punto. Esta

configuración es muy distinta a la de la raíz y el árbol, los cuales trazan un punto y fijan un orden de crecimiento a partir de ese punto, que si es abatido provoca la muerte de toda la planta, todo el sistema.

En el *modelo social*, la discapacidad es una categoría que es extrínseca a cualquier especificidad de las personas físicas. Un usuario de silla de ruedas se convierte en discapacitado cuando encuentra una escalera. De esta forma, esta persona puede tomar la etiqueta de discapacidad como un signo de opresión compartida que le identifica a través de una posición social.

En el *modelo médico* la discapacidad es intrínseca: el cuerpo es discapacitado, contiene faltas, puede ser curado, conseguirá rehabilitarse.

En cambio en el *modelo rizomático* que nos propone Koppers, lo intrínseco y lo extrínseco se mezclan y convergen, igual que en la vida diaria de las personas con diversidad.

El rizoma, que conecta con cualquier punto de su superficie, reuniéndose en nuevas formas de vida, recorre la superficie de la tierra, mezclando y fusionándose por debajo y por encima, rechazando la diferenciación que nos ata a un punto. Es un modelo productivo ya que permite la coexistencia de diferentes tipos de signos y la convivencia de diferentes estados.

Y también es un modelo útil para la experiencia diaria de las personas con discapacidad –y de casi cualquier persona- que conviven con situaciones de diferentes estatus, donde hay una simultaneidad de códigos que las devalúan y valoran al mismo tiempo.

El estado rizomático de la discapacidad produce una abundancia de significados que no yuxtaponen placer a dolor, orgullo a vergüenza, sino que nos permite una transformación, llegar a un estado de vida en este mundo que está continuamente cambiando y produciendo nuevas posiciones subjetivas. Este modelo no tiene el estatus de la verdad; no es un modelo, es un movimiento más que una definición, flexibiliza sus membranas para tocar palabras, experiencias y objetos concretos en el mundo.

(Koppers, 2013, p. 95)

En este *estado rizomático*, en vez de percibir como vida real sólo la de aquellas personas con discapacidad que están perfectamente adaptados y oponerla a las connotaciones negativas de la discapacidad como experiencia social, podemos dejar que estas tensiones crezcan, que se toquen la una a la otra y ver la multiplicidad de experiencia y pensamiento que se abren en este contacto.

La *discapacidad rizomática* aparece entonces en perspectiva, tridimensional, en un espacio fluido, donde fluctúa con todo lo que le rodea, en el espacio y en el tiempo, con la experiencia de vida individual y con la capacidad de sentirse colectivo por razones de discriminación.

Nos parece muy interesante, desde el potencial creativo de todo ser humano, la propuesta de un modelo que más que modelo se presenta como un *estado rizomático*, que abraza el modelo social y el modelo médico sin excluirlos. Los pone en diálogo cambiando de uno a otro, revisando uno y otro, según las circunstancias cambiantes de las personas. Un estado que abre sus membranas permeables para permitir que conceptos-palabra, experiencias vividas y objetos se muevan libremente en diferentes estatus. Un estado que no busca tanto el equilibrio como una tensión productiva. Podríamos decir que este estado es aplicable a un *estado creativo*, ya que la creación no busca un equilibrio sino una tensión productiva entre lo que es el mundo, lo que percibe el artista y la transformación que produce a través de la obra creada. La obra actúa a su vez transformando el mundo, produciendo una síntesis de la percepción subjetiva de quienes la reciben y quien la produce, entrando así en un circuito que se retroalimenta en continuo movimiento, donde nunca nada es como era.

Para concluir esta sección dedicada a los diferentes modelos que describen la discapacidad, conectando con el *modelo social ampliado*, con el *modelo de la diversidad* y desde un *estado rizomático*, generador de creación, proponemos un nuevo término "*Diversábil*", quizás como un término alternativo a diversidad funcional. La construimos a partir del término usado en Italia "deversamente abile" con el que se designa a las personas con discapacidad, refiriéndose a las habilidades diversas de una persona. Por tanto una persona *diversábil* será aquella que posee no solo unas capacidades sino unas habilidades diversas o diferentes a las que otras personas poseen. Con este nuevo término se alude no a las carencias sino a las potencialidades de cada persona. Es un término que no excluye la diferencia (porque mientras haya diferencias que socialmente impiden avanzar hay que nombrarlas para no olvidar las barreras) sino que marca la diferencia en positivo, empoderando a las personas con diversidad y haciendo sus habilidades más visibles en el conjunto de la sociedad.

1.6. ARTE O TERAPIA

1.6.1. El modelo médico tras el vínculo arte y terapia

¿Arte o terapia? Ésta es la eterna pregunta que surge cuando personas con diversidad funcional están en contacto con el arte.

Algo que no ocurre cuando cualquier otra persona se aproxima a una actividad artística. Si una persona sin diversidad funcional se acerca a un taller de danza, o de pintura, independientemente de su edad o formación previa, lo primero que se

pensará es que quiere aprender a bailar o a pintar. En cambio si una persona con diversidad funcional se acerca a la acción de bailar o de pintar, lo primero que nuestra sociedad piensa es que va a hacer danzaterapia o arteterapia.

Según todo lo visto en los apartados anteriores, podemos deducir fácilmente que este pensamiento bien arraigado se debe a que es todavía la visión del modelo médico la que impera en nuestros constructos mentales. Seguimos viendo a la persona con diversidad funcional como un sujeto carente de autonomía que siempre necesita ser ayudado. Por tanto su acercamiento a las artes se concibe en relación a esa ayuda que pensamos que necesita. Y el segundo constructo es que siempre lo consideramos menos capaz o incapaz de casi todo, y en este caso concreto, incapaz de aprender cómo se desarrollan los procesos artísticos y mucho menos de ejecutarlos, es decir, incapaces de crear arte. El arte concebido desde el marco de la terapia nunca es considerado arte de verdad. Pero el problema no viene del arteterapia, la danzaterapia o la músicoterapia, que son ramas aplicadas de la psicología, importantes y necesarias en nuestra sociedad mayoritariamente enferma.

El problema radica en cómo desde los constructos expandidos por el modelo médico, vemos a las personas con diversidad funcional como enfermos totales y su única relación con el mundo la consideramos desde esa perspectiva. Mientras que los válidos -como nombra Allué (2002) a las personas no catalogadas con el sello de la discapacidad- se consideran dentro del espectro de la salud, teniendo la enfermedad como algo eventual, relacionándose con el mundo desde un lugar de seres sanos que pueden aprender y crear con mayúsculas.

Y sin embargo la realidad es otra. Un porcentaje en aumento de los no catalogados como discapaces necesita cada vez más recibir terapia, mientras que un porcentaje cada vez mayor de las personas catalogadas como discapaces están realizando un proceso de empoderamiento que les lleva a posicionarse fuera del modelo médico y reclaman sus derechos como personas capaces de realizar, producir conocimiento y arte.

Allué, ante la cuestión *¿Cómo es vista y considerada la persona con discapacidad por los válidos?* nos ofrece la demoledora respuesta de Pam Evans (Evans en Allué, 2002, p. 65). Las personas con discapacidad:

...hagamos lo que hagamos, pensemos o trabajemos, todo, lo hacemos como terapia con la única intención de olvidar o alejar de nuestra mente nuestra condición.

Nuestro objetivo básico es imitar la conducta y la apariencia normal de los otros en todo. Si hacemos las cosas a diario es únicamente para demostrar de lo que somos capaces. Nos produce envidia lo que hacen los válidos; nuestra discapacidad nos afecta psicológicamente y hace que seamos unos neuróticos.

Si además lo verbalizamos todo el mundo se muestra complacido. Sentimos que nuestra condición es el resultado de un castigo injusto. Nuestras emociones son debidas a nuestra discapacidad no a los motivos que las generan en todo el mundo.

La incapacidad de ver, oír o caminar es infinitamente más espantosa que cualquier otro aspecto de nuestra discapacidad. Caminar o bailar son cosas que nos molestan.

De sexo nada. Somos asexuales o sexualmente inadecuados.

Porque si permanecemos solteros es porque nadie quiere cargar con nosotros, no porque hayamos decidido libremente vivir solos.

Ahora bien, si alguien contrae matrimonio con nosotros será por alguna extraña razón, no por amor ni por deseo, tal vez por altruismo: sacrificarán sus vidas por nosotros.

Tener hijos es una irresponsabilidad porque jamás podremos cuidarlos cómo se merecen.

Si nos divorciamos seguramente las razones se encontrarán en nuestra discapacidad no en las comunes a la mayoría.

Y si hubiéramos sido particularmente atractivos antes de la discapacidad, la situación es ahora infinitamente más trágica.

No podemos ser gays ni lesbianas porque si lo fuéramos sería la consecuencia evidente de nuestra incapacidad para desarrollar una relación heterosexual.

Si además pertenecemos a una minoría étnica, ya podemos dar gracias a Dios por vivir en un país desarrollado porque de lo contrario seríamos aún más desgraciados.

Según Aullé nunca se dan juntas todas estas circunstancias expuestas por Evans, pero se dan.

1.6.2. Algunas diferencias significativas entre terapia y arte

Los estudios de máster de Danza Movimiento Terapia (DMT) se inician en el año 2003 en la Universidad Autónoma de Barcelona dentro del departamento de Psicología y en el Centro de las Artes. LA DMT es una técnica psicoterapéutica basada en la relación cuerpo-mente que trata de profundizar en la conexión entre moción y emoción. Nace de la colaboración entre psiquiatras y profesionales de la danza moderna en la década de los 40 en Estados Unidos y se fundamenta en la investigación sobre la comunicación no verbal y los diferentes sistemas de observación y análisis del movimiento, así como en la psicología del desarrollo humano y las diferentes escuelas psicoterapéuticas. Junto a la musicoterapia, el arteterapia y la dramaterapia, la DMT constituye una de las artes creativas de la psicoterapia cada vez más empleada en clínicas psiquiátricas, centros de día de salud mental, residencias para la tercera edad,

centros para personas con diversidad funcional y personas que padecen trastornos alimentarios.

Heidrun Panhofer³⁶ (2005, pp. 28-29) nos habla de la diferencia entre terapia y educación, en la que la educación tiene como objetivo la formación, teniendo en cuenta que el concepto tradicional de formación se interpreta como la capacidad de decisión personal y colectiva del individuo, así como su capacidad de ser solidario.

Según Cohn (1978, p. 176) en Panhofer (2005, p. 29), hay una diferenciación entre terapia y educación que relaciona las ideas orientadas a la enfermedad con los enfoques centrados en el sujeto.

La psicoterapia es el arte de desligar las ataduras; la pedagogía, el arte de alimentar, guiar, dejar libertad a los no atados para explorarse a sí mismos. La psicoterapia sirve para eliminar los esfuerzos fijos y mal dirigidos o para estimular posibilidades atrofiadas; la pedagogía se refiere a la realización y al aumento del potencial libre.

Vemos que la terapia está conectada a la curación, mientras la pedagogía tiene por objeto guiar, dejar libertad a los no atados para explorarse a sí mismos, se refiere a la realización y al aumento del potencial libre.

Así pues, la danza educativa formaría parte del arte de enseñar y la DMT del arte de curar. Nos dice Panhofer (2005, pp. 35-36) inspirada en Stanton-Jones (1992):

... el objetivo de la DMT no es el de moverse más libremente o de manera más perfecta. Al contrario, se utiliza la experimentación con el movimiento para investigar nuevos caminos de estar y de sentir, así como para acceder a emociones que no se pueden verbalizar...En la DMT el objetivo del trabajo no es la creación de una coreografía o un baile específico...Al contrario, se interesa por el proceso más que por el resultado: el aprendizaje y la integración psicológica se producen mediante el proceso del movimiento y de la interpretación dentro de un marco de relación terapéutica y no a través de la producción de una labor coreográfica que luego se analiza.

Con todo lo dicho hasta ahora queda bien definido que el marco de la Danza Movimiento Terapia es el ámbito de la psicoterapia a través del movimiento. En los estudios de Danza Movimiento Terapia son muy claros con respecto al marco específico de actuación de los terapeutas y no queda posibilidad de confusión entre los objetivos de la DMT y los objetivos de una clase de danza en la que participan personas con diversidad donde la danza se aborda desde su componente artístico y creativo y no con fin terapéutico.

³⁶ Heidrun Panhofer es coordinadora del máster en DMT de la Universidad de Barcelona.

Sí es cierto que en las clases de danza y en los procesos creativos escénicos, cuando hay un buen planteamiento pedagógico y procesual centrado en las necesidades de los participantes y en las posibilidades de sus capacidades expresivas, se van a dar efectos de bienestar en las personas, podríamos decir que efectos terapéuticos, pero esto sucederá independientemente de que en las clases haya personas o no con diversidad. Al igual sucederá con algunas de las técnicas o herramientas utilizadas, especialmente las técnicas de *Movimiento Somático* y las de *Movimiento Creativo*, que pueden ser compartidas por ambas disciplinas. Pero el enfoque es totalmente diferente. En danzaterapia se intenta curar un problema; recordemos que Cohn (1978), en Panhofer (2005, p. 29), nos decía que la psicoterapia es el arte de desligar las ataduras, mientras que la pedagogía del arte es guiar, dejar libertad a los no atados para explorarse a sí mismos, permitir la realización y el aumento del potencial libre.

1.6.3. La rehabilitación como adaptación a la norma

Tradicionalmente, en muchos centros que trabajan con personas con diversidad funcional se han impartido clases de *danza creativa*, acentuando el efecto terapéutico o rehabilitador de la danza, resultando así unas sesiones que no eran específicas de Danza Movimiento Terapia ni tampoco de danza como proceso artístico. Este tipo de actividad, que Panhofer (2005, págs. 32-37) nos define como *danza terapéutica*, aún teniendo unos beneficios saludables muy interesantes sobre la población que los recibe, ha ayudado a consolidar esa visión de que las actividades artísticas que se realizan con personas con diversidad funcional están siempre ligadas a ayudar en los procesos de recuperación, rehabilitación y socialización.

Utilizamos a conciencia el término *rehabilitación* en su sentido de adaptación a las normas vigentes en la sociedad. Es importante señalar esto, pues ha sido la base de la filosofía que ha regido la mayor parte de los centros donde se ubican a las personas con discapacidad y las actividades que se desarrollaban a través de ellos. En general se ha buscado una adaptación e integración acrítica al modelo de sociedad vigente. Básicamente se ha potenciado una adaptación normativa donde la persona con diversidad funcional pudiera funcionar con unos mínimos sin que se notara demasiado su discapacidad, es decir, superando su discapacidad para no perturbar la marcha normal de las situaciones.

Afortunadamente esta visión se ha ido superando y en muchos centros empiezan a tener en cuenta las necesidades de la persona con diversidad funcional. Lo que sigue existiendo, aun con las mejores intenciones, es una especie de paternalismo a veces camuflado bajo el nombre de terapia, en el que las artes u otras actividades son utilizadas para mejorar ciertas funciones de la persona con diversidad. El paternalismo al que nos referimos no viene tanto de la utilización instrumental del arte para

desarrollar cierta capacidad deseada, sino por las capacidades que se supone que deben desarrollar las personas con diversidad a través del arte, las cuales coinciden con pautas no perturbadoras ante ciertos comportamientos sociales arraigados. Ésto hace que en el caso de las prácticas artísticas con fines terapéuticos, se limite el potencial liberador que el arte ciertamente puede tener, y se limite para llegar a unos resultados concretos.

Estos marcos restrictivos hacen que el arte producido por personas con diversidad funcional no pueda desarrollar hasta el máximo los potenciales expresivos de estas personas, con lo que su trabajo artístico queda limitado y fuera de toda consideración profesional.

En general encontramos ciertas experiencias de danza realizadas con grupos homogéneos de personas con diversidad funcional, que suelen responder a estas expectativas del arte con efectos terapéuticos, con lo que los procesos y resultados casi siempre tienden a establecerse dentro de los cánones de la aceptación mayoritaria del arte. En estos casos, la danza suele poner su acento en una rehabilitación motriz, en el desarrollo de la memoria coreográfica, en aspectos socializantes y en definitiva en que *“parezcan que lo hacen casi igual a los que no tienen discapacidad”*.

Por las propias diferencia intrínsecas de algunas personas con diversidad funcional ésto nunca será así excepto en casos aislados, con lo que la calidad de las representaciones puede quedar como un simulacro con buenas intenciones de lo que no pueden hacer. En este sentido se siguen reforzando las imágenes de la diferencia entre el ideal de cuerpo clásico y el cuerpo *dis-capacitado*. En general predomina el miedo tanto de los educadores como de las familias a que la imagen de lo grotesco y de su diferencia aparezca. Por otra parte, y si de terapia se trata, creemos que no es muy terapéutico poner imágenes inalcanzables como meta. Si por terapéutico entendemos no lo que es mejor para el bienestar de la sociedad sino lo que es mejor para el desarrollo de la persona, habrá que contar primero con la persona, y trabajar desde su diversidad, sin ocultarla, ofreciéndole procesos artísticos que realmente sean capaces de potenciar lo que la persona es y no lo que debería ser.

La *Danza Integrada*, planteamos desde esta investigación, no integra a nadie en nada; lo que se integran y entrelazan entre sí son las capacidades diversas de cada componente del grupo junto a procesos que potencian esas capacidades. Se da un proceso artístico que responde más a las necesidades de creación de los sujetos implicados y no tanto a las necesidades de adaptación a la sociedad, aunque el resultado sea incómodo para ésta.

En cuanto a si es terapia o es arte, además de todo lo expuesto anteriormente, creemos que, según apunta el profesor de performance y performer Bartolomé Ferrando en *La mirada móvil* (2000, pp.243-253), refiriéndose a Joseph Beuys, artista

del movimiento Fluxus, todo arte tiene un componente terapéutico, independientemente de que sea realizado por personas con o sin diversidad funcional. Toda persona dispone de capacidad creativa haga lo que haga. Mediante la práctica artística, hay que tender al desarrollo de la conciencia del sujeto común (el sujeto con diversidad también es un sujeto común), que irá unida a la valoración de su quehacer cotidiano, de su manera personal de pensar, sentir, hacer o decir. La práctica artística no es, pues, algo ajeno al sujeto común al que haya que intentar convencer de algo, influenciarle, emocionarle, darle a entender o venderle un producto definido como artístico. Lo único que cabe hacer es integrarlo con sus experiencias.

En este sentido pensamos que las prácticas de *Danza Integrada* tienen un componente terapéutico como lo pueden tener las clases de danza contemporánea que imparto habitualmente. En las clases de *Danza Integrada*, tanto las personas con y sin diversidad funcional se benefician de los aspectos terapéuticos que puede tener para sus cuerpos el movimiento realizado a partir de las rotaciones articulatorias, la regulación de la tonicidad muscular que se da a través del contacto o el poder trabajar en grupo cooperando y reconociéndose como parte de una misma realidad. El que en un proceso artístico se puedan reconocer aspectos terapéuticos no invalida al proceso artístico como tal. Lo que lo invalida es poner barreras al desarrollo del arte para que éste encaje dentro de unos estereotipos que no perturben.

En este primer capítulo de la Sección I Terminología y localización, acabamos de ver diferentes términos y conceptos que iremos utilizando a lo largo de toda esta investigación. Pasemos ahora al siguiente capítulo y, dentro de este marco donde vamos precisando las palabras que nos ubican, definiremos y enmarcaremos la *Danza Integrada*, en relación a la *Danza Inclusiva* y al Modelo de Inclusión.

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 1

Referencias citadas

Allué, M. (2002). El etnógrafo discapacitado. Algunos apuntes sobre la observación de las conductas frente a la discapacidad. *Acciones e Investigaciones Sociales*, 15, 57-70.

Cabra de Luna, M. A. (2013). *Informe sobre contenidos más novedosos del real decreto legislativo 1/2013, de 29 de noviembre, por el que se aprueba el texto refundido de la ley general de derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social*. Recuperado del sitio web Dirección de los Servicios Jurídicos del CERMI. <http://www.cermi.es/es-ES/Novedades/Paginas/Inicio.aspx?TSMEIdPub=1672> (20-5-2015)

Crow, L. (1996). Including all of our lives: renewing the social model of disability. En C. Barnes y G. Mercer (Eds.), *Exploring the Divide* (pp. 55-72). Leeds: The Disability Press.

Crow, L. (1997). Nuestra vida en su totalidad: renovación del modelo social de discapacidad. En J. Morris, (Ed.), *Encuentros con desconocidas. Feminismo y discapacidad* (pp.229-250). Madrid: Narcea.

Egea, C. y Sarabia, A. (2001). Clasificaciones de la OMS sobre discapacidad. *Boletín del RPD*, 50, 15-30. Recuperado de <http://usuarios.discapnet.es/disweb2000/art/ClasificacionesOMSDiscapacidad.pdf>

Ferrando, B. (2000). *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.

Hanna, T. (1976). The field of Somatics. *Somatics*, Fall issue.

Hickey-Moody, A. (2009). *Unimaginable Bodies. Intellectual Disability, Performance and Becomings*. Rotterdam: Sense Publisher.

Kuppers, P., Marcus, N. y Steichmann, L. (2008). *Cripple Poetics: A Love Story*. Ypsilanti: Homofactus Press.

Kuppers, P. (2013). *Disability Culture and Community Performance. Find a Strange and Twisted Shape*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Ley de integración social de de los minusválidos. (LISMI). (Ley 13/1982, 7 abril) *Boletín Oficial del Estado*, nº 103, 1982, 30 abril. 11106-11112. Disposición derogada. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1982-9983> (Recuperada el 22-5-2015)

Ley de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad. (Ley 51/2003, de 2 de diciembre,) *Boletín Oficial del Estado*, nº 289, 2003, 3 diciembre. Disposición derogada. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2003-22066> (Recuperada el 22-5-2015)

Morris, J. (ed.). (1997). *Encuentros con desconocidas. Feminismo y discapacidad*. Madrid: Narcea.

OMS. Organización Mundial de la Salud. Clasificación Internacional de Deficiencias, Discapacidades y Minusvalías. (1980). *Manual de clasificación de las consecuencias de la enfermedad*. Madrid: Instituto Nacional de Servicios Sociales; 1983.

OMS. Organización Mundial de la Salud. Clasificación Internacional del Funcionamiento, de la Discapacidad y de la Salud (CIF). (2001). Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Secretaría General de Asuntos Sociales. Instituto de Migraciones y Servicios Sociales (IMERSO); 2001.
http://conadis.gob.mx/doc/CIF_OMS.pdf (Recuperada el 23-5-2015)

ONU. Convención Internacional sobre los derechos de las personas con discapacidad, (2006, 13 de diciembre). *Asamblea General de las Naciones Unidas. ONU*. (A/RES/61/106).2007, 24 de Enero.
<http://www.un.org/spanish/disabilities/default.asp?id=617> (Consultada el 1-6-2015)

ONU. Instrumento de Ratificación de la Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad. (2006, 13 de diciembre, Nueva York: Asamblea General de las Naciones Unidas). *Boletín Oficial del Estado*, nº 96, 2008, 21 abril. 20648-20659.
<http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2008-6963> (Recuperada el 22-5-2015)

Palacios Rizzo A., Romañach Cabrero, J. (2006). *El modelo de la diversidad. La Bioética y los Derechos Humanos como herramientas para alcanzar la plena dignidad en la diversidad funcional*. Santiago de Compostela: Diversitas. AIES. Recuperado de <http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/9899/diversidad.pdf;jsessionid=8D872626E52CFC75A85C0EC54E0E1D0D?sequence=1>

Panhofer, H. (2005). *El cuerpo en psicoterapia. Teoría y práctica de la Danza Movimiento Terapia*. Barcelona: Gedisa.

Real Decreto de procedimiento para el reconocimiento, declaración y calificación del grado de minusvalía. (CIDDM). (Real Decreto 1971/1999 de 23 de diciembre,) *Boletín Oficial del Estado*, nº 22, 2000, 26 enero. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2000-1546>. (Recuperada el 22-5-2015)

Romañach, J. y Lobato, M. (2005). *Diversidad funcional, nuevo término para la lucha por la dignidad en la diversidad del ser humano*. Recuperado del sitio web Foro de Vida Independiente. <http://www.forovidaIndependiente.org/node/138> (3-09-2015)

Texto Refundido de la Ley General de Derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión Social. (Real Decreto Legislativo 1/2013, 29 noviembre). *Boletín Oficial del Estado*, nº 289, 2013, 3 diciembre. 95635-95673.
https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2013-12632 (recuperado el 23/09/2015).

World Health Organization (WHO). International Classification of Functioning. (ICF) (2001, 22 de Mayo). *World Health Organization*, 2001.
<http://www.who.int/classifications/icf/en/> (Consultada el 7-5-2015)

Otros sitios web citados

Association for Hanna Somatics Education
http://hannasomatics.com/index.php/about_somatics/history_and_founder/
(consultada el 11-7-2015)

Bibliodiversia <http://www.bibliodiversia.com/2013/04/alli-cerca-de-javier-romanach.html> (consultada el 25-9-2015)

Foro de vida Independiente y Divertad (FVID)
http://www.forovidaIndependiente.org/files/documentos/bioetica/Universidad_Abierta_Iberoamericana_Manuel_Lobato.pdf (consultada el 25-9-2015)

Society for disability studies <https://www.disstudies.org> (consultada el 5-7-2015)

CAPÍTULO 2. DANZA INTEGRADA Y DANZA INCLUSIVA DENTRO DE LAS

ARTES ESCÉNICAS EN EL PARADIGMA DE LA INCLUSIÓN

Históricamente las personas con diversidad han sido aisladas de la sociedad. Este aislamiento ha limitado frecuentemente su experiencia física, emocional y social, como así también su capacidad de aprendizaje y expresión artística. La danza en el paradigma de la inclusión (*Danza Inclusiva, Danza Integrada*) intenta eliminar el prejuicio que inhibe la diversidad cultural y artística en el campo de la danza, cultivando una base común para la expresión creativa de todas las personas.

En este capítulo nos planteamos crear un mapa de situación de las artes inclusivas donde localizaremos la *Danza Integrada*.

En la actualidad hemos detectado en España, dentro del sector que trabaja en situaciones de arte accesible para las personas con diversidad, una gran variedad de enfoques y un uso muy variado de la terminología que nombra las experiencias, a veces un poco confuso. Es por ello que nos planteamos hacer el mapa de situación para observar qué define a cada experiencia y cómo las nombramos. De esta forma esperamos aportar cierta claridad sobre los motivos que nos han conducido a las terminologías utilizadas en la actualidad, sin que haya un acuerdo común sobre su significado.

La *Danza Integrada/Inclusiva* es un área emergente y más aún en el estado español, dónde hemos detectado en los últimos cinco años una cierta confusión entre los términos *Danza Integrada* y *Danza Inclusiva*, llegando a veces a escuchar opiniones que los oponen. Pero, ¿hay realmente una oposición? ¿O se trata de una relación saludable? Los enfoques, plataformas e incluso nomenclaturas han surgido y cambiado a una velocidad a veces demasiado rápida para ser asimiladas. Es un campo vivo que todavía tendrá que seguir creciendo.

Pero como la terminología son las palabras que usamos para describir una realidad, veamos que terminología se está usando, sus raíces y lo fundamental, si está sirviendo para nombrar lo que está sucediendo.

El capítulo es amplio porque vamos a utilizar muchos puntos de vista diferentes para dilucidar estas cuestiones. Veremos los enfoques desde el marco educativo, en el marco legislativo, el uso de los vocablos en la vida cotidiana, la perspectiva de Adam Benjamin, uno de los impulsores de la *Danza Integrada/Inclusiva* en grupos mixtos de personas con y sin diversidad funcional, el pensamiento de Petra Kuppers, académica y creadora artística desde la Cultura de la Discapacidad (Disability Culture), la visión de los artistas y compañías que actualmente están creando, la voz del sector de las Artes

en la Diversidad y lo que opinan los bailarines que están en proyectos de danza ¿Integrada?, ¿Inclusiva?, o quizás danza sin más adjetivos.

Los términos *Danza Integrada*, *Danza Inclusiva*, *Inclusión*, *Integración*, *Artes Escénicas en la Diversidad*, se irán desgranando a través de estas páginas. Incluso aparecerá uno nuevo: *Diversábil*, como ya apuntamos en el capítulo anterior, al final del apartado 1.5 *Diferentes Modelos para analizar la discapacidad*.

2.1. ANTECEDENTES EN EL PANORAMA ESPAÑOL

Es desde hace unos 10 años que apreciamos la eclosión de las artes escénicas y diversidad funcional (o artes escénicas y discapacidad) en las artes inclusivas en el Estado español. En el año 2005, en nuestro país, existían compañías y/ o proyectos de lo que entonces se denominaba danza en la diversidad o danza y discapacidad, pero muy pocas se autodenominaban como *Danza Integrada*.

Danza Integrada se entendía en el área anglosajona, especialmente en EE. UU. donde me inicié en este campo en 1998, el hecho de trabajar con grupos mixtos de personas con y sin diversidad funcional en los procesos de enseñanza de danza a través de talleres, clases y en los procesos de creación escénica. Este concepto de *Danza Integrada* es el que, desde el año 2003 a través de conferencias y talleres, fui divulgando en Murcia y otros lugares a mi regreso a España. *Ruedapiés Danza*³⁷, el proyecto y compañía que fundé y continúo dirigiendo, consolidó su nacimiento en el año 2005.

Haciendo un rápido recorrido por la historia de las compañías que ya trabajaban en España vinculando las artes escénicas a la diversidad funcional hasta el año 2005, vemos en Barcelona en 1977 Crei-Sants³⁸, un Centro de Recursos Educativos y de Investigación que apoyaba a las personas con diversidad funcional, fundado por Feliciano Castillo. Este centro dio origen a un movimiento artístico y educativo: la compañía BCN (Doble) integrada por personas con y sin diversidad funcional.

Otra de las experiencias pioneras fue el Psico Ballet de Maite León³⁹, que desde 1980 trabaja en Madrid en la formación escénica completa de personas con discapacidad física, psíquica o sensorial, utilizando la metodología propia desarrollada por su fundadora. En 1986 se crea la Fundación Psico Ballet Maite León y desde 1992, con la

³⁷ Para saber más sobre *Ruedapiés*, proyecto de *Danza Integrada/Inclusiva*: <http://Ruedapiés.es/> (consultada el 10-9-2015)

³⁸ Para saber más sobre la historia y evolución de Crei-Sants y la compañía BCN (Doble), recomendamos el libro escrito por Castillo, F. (2014). *Arte Educación, Terapia o Libertad: Crei-Sants 1975-2000*. Barcelona, Kit-Book.

³⁹ Para saber más sobre la Fundación PsicoBallet Maite León consultar: <http://www.psicoballetmaiteleon.org/> (consultado el 10-8-2015)

apertura de la Escuela permanente de Artes Escénicas y discapacidad, ofrecen una educación en artes escénicas a personas con diversidad funcional y formación para formadores.

En 1989, Jannick Niort crea la Fundación Psico Art⁴⁰, enfocada en el desarrollo de actividades artísticas para personas con diversidad intelectual.

Danza Mobile⁴¹ en Sevilla, fundada en 1995 por Esmeralda Valderrama y Fernando Coronado, desde el marco de Centro Ocupacional enfocado en las artes escénicas, orienta la educación danza y artes escénicas a personas con diversidad funcional, incluyendo en las actuaciones a los profesores o artistas invitados. Han desarrollado la compañía de danza Danzamobile, el Festival Escena Móvil, el Certamen Cinemóvil y diferentes proyectos en Artes Visuales.

El Tinglao⁴², compañía madrileña de teatro danza fundada por Tomi Ojeda, David Ojeda y Angel Negro en 1995, ya utilizaba metodologías integradas donde personas con y sin diversidad funcional trabajaban conjuntamente en talleres de artes escénicas.

La compañía Flick Flock⁴³ surgió en Cádiz en 1995, partiendo de una escuela de danza privada en la que las personas con diversidad funcional también recibían formación, y posteriormente, con todos los alumnos, construían espectáculos. En la actualidad el 50% del alumnado tiene diversidad funcional.

En 1997 surge Moments Art⁴⁴ en Valencia, fundada por Juanjo Rico, una escuela de danza teatro que forma a sus alumnos con diversidad funcional en danza, teatro, maquillaje y música, realizando espectáculos a través de la Compañía Moments Art.

En el año 2004 la coreógrafa Marisa Brugarolas comienza a impartir talleres de danza integrada en Murcia y en el 2005 funda Ruedapiés Danza Integrada, para profundizar en la pedagogía y creación de la danza que acoge a grupos mixtos de personas con y sin diversidad, presentando su primer espectáculo Rodando por la calle, ese mismo año.

El coreógrafo Jordi Cortés, organizó en el 2004 un taller de *Danza Integrada* impartido por Adam Benjamin, impulsando así la danza integrada en Cataluña, para en el año

⁴⁰ Para saber más sobre esta Fundación consultar: <http://psicoart.voluntariat.org> (consultado el 13-05-2015)

⁴¹ Para saber más sobre esta asociación consultar: <http://danzamobile.es/> (consultado el 24-08-2015)

⁴² Para saber más sobre esta compañía de teatro y danza consultar: <http://www.eltinglao.org/> (consultado el 23-06-2015)

⁴³ Para saber más sobre esta escuela de danza consultar: <https://www.facebook.com/Flick-Flock-Danza-176872708990288/> (consultado el 18-06-2015)

⁴⁴ Para saber más sobre esta asociación consultar: <http://www.moments-art.com> (consultado el 23-09-2015)

2009 estrenar su primera pieza V.I.T.R.I.O.L. de *Danza Integrada con Alta Realitat*⁴⁵, aunque ya en el año 2001 dirigió la obra de danza teatro *De Cara* en la que uno de los bailarines había perdido la visión.

En muchas asociaciones de toda la península, especialmente las dedicadas a trabajar con personas con diversidad intelectual, ya existía la danza como actividad para sus usuarios que sin llegar a ser danzaterapia, sí se consideraba una actividad con fines terapéuticos especialmente en las áreas psicomotoras y socializantes, como ya indicamos en el *Capítulo 1, apartado 1.6*. Esta actividad solía y suele impartirse en algunos casos, por profesores de danza, creando montajes finales de curso donde participan los grupos homogéneos de usuarios junto con los profesores como apoyo. El objetivo de la muestra final, en general, responde más a una necesidad de compartir una actividad con las familias que a criterios de creación artística, aunque esto no le resta valor como actividad pedagógica dentro del marco rehabilitador y de inclusión social en el que trabajan este tipo de asociaciones. Este modelo de incluir al profesorado en los escenarios, pero no de trabajar con grupos mixtos de personas con y sin diversidad funcional desde los procesos de enseñanza en talleres y clases, y en los procesos de creación, era el modelo más común en aquel momento en las asociaciones de personas con diversidad.

El término más frecuente que se utilizaba en ese momento, hasta el año 2005 era *psicodanza o psicoballet*, porque muchos de los profesores que trabajaban en esta área se habían formado con Maite León en la Fundación Psico Ballet. Como vemos el nombre también responde a que en aquel momento estas clases de danza se dirigían mayoritariamente a personas con diversidad intelectual. *Danza en la diversidad* o *Danza y Discapacidad* eran otros términos utilizados.

A partir del año 2005 hasta ahora se ha visto una eclosión de las artes y la diversidad, apareciendo compañías, proyectos, encuentros, festivales y muestras bajo los nombres de *Danza Integrada, Danza Inclusiva, Danza y Discapacidad, Artes escénicas en la diversidad, Artes escénicas y Discapacidad, Artes en la inclusión*. En los últimos cinco años hemos visto un giro en la denominación de algunas compañías y proyectos que antes se nombraban como danza en la diversidad, *Danza Integrada, Danza y Discapacidad*, hacia el nuevo término *Danza Inclusiva*.

¿Qué ha hecho que cambie la terminología a favor del término *Danza Inclusiva*? ¿Qué relaciones hay entre la *Danza Integrada* y la *Danza Inclusiva* y la *Danza en la Diversidad*?

Continuemos y hagamos un poco de historia desde el área de la educación.

⁴⁵ Para saber más sobre esta productora consultar <http://www.altarealitat.com> (consultado el 25-09-2015)

2.2. INTEGRACIÓN E INCLUSIÓN EN EL MARCO EDUCATIVO

La idea de inclusión en educación emerge y toma identidad en relación a la educación en la Conferencia de la Unesco celebrada en Jomtien, Tailandia en 1990, donde se inició el debate sobre la “Educación para Todos” (EPT).

En 1994 se aprueba la Declaración de Salamanca de Principios, Política y Práctica para las Necesidades Educativas Especiales, siendo uno de sus pilares fundamentales la orientación inclusiva, donde se establecen los inicios del marco legal que reconoce los principios que guiarán las políticas educativas que promueven la educación inclusiva en la escuela.

Según Margarita Valcarce (2011, p.120), docente de la Facultad de Ciencias de la Educación de Orense, la diferencia básica de la escuela inclusiva con la escuela integradora es que la inclusiva pone su acento en que es la escuela quien tiene que lograr la adaptación de la oferta educativa a la diversidad del alumnado, mientras que la escuela integradora exigía la adaptación del alumnado a la oferta escolar. En el modelo integrador existe división de espacios para la diversidad fruto de múltiples clasificaciones fundamentadas en la diferencia, mientras que la escuela inclusiva es un espacio de diversidad basado en lo común, donde la diferencia es contemplada como un rasgo más que compone el grupo.

El concepto de inclusión en el marco educativo significa ceder el protagonismo al alumnado, trasladando el centro de atención del conocimiento experto del docente al aprendizaje de los estudiantes, lo que supone un cambio de valores en la concepción de la educación.

Mel Ainscow, investigador de la Universidad de Manchester, refiriéndose a la “Educación para Todos” (EPT), marco donde se inserta la educación inclusiva, nos habla de las diferencias entre el modelo de integración y el de inclusión:

De este modo, en lugar de la integración preconizada en un principio, con su concepto implícito de reformas adicionales cuya realización es necesaria para acomodar a alumnos considerados especiales en un sistema escolar tradicional e inalterado, el pensamiento actual tiende hacia la educación inclusiva cuyo objeto es reestructurar las escuelas según las necesidades de todos los alumnos.

(Ainscow, 2003, p. 2)

Desde el esquema de diferenciación entre los conceptos de integración e inclusión, propuestos por Valcarce (2011, p. 121) podemos inferir que el modelo de educación en integración se basa en la normalización o adaptación del alumnado con necesidades especiales. Para ello se habilitan determinados apoyos, recursos y profesionales.

Propone la adaptación curricular para que el alumnado con dificultad pueda superar las diferencias. Supone la existencia de una separación o segregación anterior, por lo que la parte segregada debe ser *integrada* al sistema educativo. En este proceso el sistema permanece intacto, mientras que los que estaban segregados deben *integrarse* en él.

Nos parece curioso y extraño, que se use el término integrar –por ello lo hemos destacado en cursiva- para algo que en el uso de la lengua en castellano significa incluir. Más adelante, en el *apartado 2.5*, veremos las acepciones de integrar e incluir.

Según vemos en Valcarce, (2011, p.21), el modelo de educación en inclusión tiene las siguientes características:

La inclusión se presenta como un derecho humano, prioritario a todo el alumnado; la heterogeneidad es entendida como algo normal y no excepcional.

Se basa en un modelo socio comunitario en el que centro educativo y comunidad escolar están implicados. La organización es en sí misma inclusiva, capacitando a todos sus miembros para atender la diversidad. Propone un currículo común para todos. Éste no se entiende como que cada alumno aprenda conceptos diferentes sino que los aprenda de manera diferente. La educación inclusiva supone un sistema único para todos, donde todos los aspectos educativos se adaptan a la diversidad de toda la población escolar.

Sintetizando las ideas de Ainscow (2003, p.12-13), podemos contemplar la inclusión educativa en cuatro puntos clave:

- ✓ La inclusión es un proceso, una búsqueda interminable de formas más adecuadas de responder a la diversidad. Se trata de aprender a convivir con la diferencia y de aprender a aprender de la diferencia. De este modo la diferencia es un factor más positivo y un estímulo para el aprendizaje de menores y adultos.
- ✓ La inclusión se centra en la identificación y eliminación de barreras. Trata de utilizar la información adquirida para estimular la creatividad y la resolución de problemas.
- ✓ Inclusión es asistencia (en el sentido de presencia en el lugar donde se aprende), participación y rendimiento de todos los alumnos.
- ✓ La inclusión pone una atención especial en aquellos grupos de alumnos en peligro de ser marginados, excluidos o con riesgo de no alcanzar un rendimiento óptimo.

Según nos aporta Valcarce (2011, p. 122) es importante diferenciar entre Escuela Inclusiva y Educación inclusiva. Mientras que en la *Escuela Inclusiva* es el espacio formal el que debe adaptar la oferta educativa a la diversidad del alumnado, la

Educación inclusiva es un concepto más amplio que afecta el hecho educativo más allá de la institución escolar, y por tanto se vincula la educación inclusiva a la comunidad y a lo social.

Cualquier contexto, situación o hecho en el que las personas aprenden, debe contemplar la singularidad de éstas y adaptarse para que puedan alcanzar un desarrollo pleno, participando de forma activa, desde las posibilidades individuales, en aquellas decisiones que les afectan, dentro y fuera de la escuela.

Podemos, desde esta demarcación de la educación, ver la *Danza Inclusiva* como parte de la Educación inclusiva, y así observamos el origen de la actual denominación *Danza Inclusiva*.

Siguiendo la argumentación de Valcarce (2011, p. 123):

Las sociedades actuales aspiran a ser más justas, a desarrollarse como consecuencia de la cohesión entre comunidades, a la equidad y de ellas emergen nuevas necesidades y valores educativos cuyo impacto obliga a la transformación profunda de los sistemas socioeducativos y a la adaptación de la institución escolar a una oferta educativa basada en el reconocimiento del derecho a la diferencia y a la aceptación de la identidad en la diversidad como constructo de riqueza colectiva, fruto de la inteligencia compartida.

Vemos así la importancia de la *Danza Inclusiva* en el sistema socioeducativo ya que se defiende la idea de que toda la comunidad puede enseñar y aprender; la educación no solo es asunto de la escuela reglada y su currículum. Desde este punto de vista es extraño que un país que lleva debatiendo el tema de la educación inclusiva oficialmente desde 1994, no haya puesto en marcha planes de actuación para dar cabida a los profesionales de las artes y a los proyectos de inclusión a través de las artes en ese llamado sistema socioeducativo que se da fuera de las aulas. Nuestro sistema educativo sigue centrándose exclusivamente en lo que sucede dentro de los centros escolares. Curiosamente tampoco dentro de las aulas, a través del Currículum de la educación obligatoria se contempla la danza impartida por profesionales y ni digamos la *Danza Inclusiva*. Y si alguna vez se hace referencia al arte en relación a la diversidad en el ámbito educativo, siempre es bajo la acepción de terapia, nunca como el valor del arte en sí mismo al que cualquier persona tiene derecho independientemente de sus capacidades. Este aspecto fue analizado en profundidad en el apartado del capítulo anterior, *apartado 1.6 Arte o Terapia*.

Parece que el arte escénico en nuestro país es solo asunto de las escuelas profesionales, mientras que el arte entendido como elemento educativo que ayuda a

la cohesión social y al desarrollo de la experiencia emocional, artística y sensible es un asunto privado, del cual la población en general no puede gozar, ni beneficiarse. No es de extrañar que la sociedad adulta española sea en general ajena al arte escénico y a la danza, y que sus criterios estéticos estén dominados por los criterios del mercado y el espectáculo y no tanto por un juicio personal emitido a través del conocimiento empírico y vivencial.

A continuación podemos ver los principales puntos de la *Ideología Pluralista* que subyacen a la Educación inclusiva, según Valcarce (2011, p. 125), desarrollado a partir de Marchesi y Martín (1998)⁴⁶. Los valores sociales, producto de las ideologías y de la cultura y constituyen el substrato donde puede originarse, o no, la educación inclusiva.

Podríamos hacer una sustitución de la palabra educación por la palabra arte y o cultura para encontrar las claves para un arte plural. Entre paréntesis y cursiva hemos colocado la palabra oportuna para pasar del modelo educativo plural al cultural.

- La educación (*arte*) es un servicio público, y las reglas del mercado no deben extenderse a la educación (*cultura*).
- Los centros (*espacios artísticos*) han de tener autonomía para elaborar proyectos propios y ofertas diferenciadas.
- Los padres (*todas las personas con múltiples capacidades*) podrán elegir centro (*espacios de práctica artística*) pero se establecerán mecanismos de regulación que eviten la inequidad.
- Es necesario proporcionar mayores recursos a los centros (*espacios de práctica artística*) que estén en zonas sociales más desfavorecidas y el desarrollo de una normativa común que puede ser adoptadas por estos de acuerdo a su realidad.
- La evaluación de los centros (*espacios de cultura y arte*) ha de contemplar tanto lo interno como lo externo y esta última ha de tener en cuenta el contexto socioeconómico, la disponibilidad de recursos y el punto de partida de los alumnos, centrándose no solo en los resultados de los alumnos sino en los procesos educativos.

Para Kaufman (2006, p. 4), docente de danza de la Universidad de Montana, “*La palabra inclusión sugiere un lugar donde cada uno pertenece y se siente aceptado, donde cada individuo con su unicidad es acogido y celebrado*”.

⁴⁶ Marchesi, A. y Martín, E. (1998). *Calidad de la enseñanza en tiempos de cambio*. Madrid: Alianza.

Porque nuestro mundo consiste en una comunidad de aprendices que son diversos y únicos, parece que la diversidad debería ser celebrada en las comunidades escolares también. En este sentido, un medio inclusivo no es solo una forma mejor para que los estudiantes aprendan sino una reflexión más precisa del mundo para el que los profesores están preparando a los estudiantes. (Kaufman, 2006, p. 4)

Como podemos apreciar, el modelo educativo inclusivo contempla la diversidad de todas las personas que conforman la sociedad y pone esta diversidad como elemento a potenciar, elemento que enriquece la pluralidad de una sociedad heterogénea.

Desde este lugar el término *inclusiva* parece ajustarse bien para una danza que es plural con todas las diferencias, para una danza que crea una metodología a partir de las características de sus componentes. Pero esto ¿no es lo que se estaba haciendo bajo el nombre de *Danza Integrada*? En general dependía mucho de cuál era el objetivo de cada proyecto, pero podemos resaltar que había proyectos de *Danza Integrada* que tenían en cuenta la diversidad de sus miembros con y sin diversidad e investigaban colaborativamente para aprender juntos y crear.

Este es el caso de Axis Dance Company en EEUU, el de Candoco en U.K. o el de Ruedapiés o Alta Realitat en el Estado español, por citar algunos. De hecho hasta hace cinco años cada vez que se hablaba de *Danza Integrada* significaba que la danza se realizaba en un grupo mixto de personas con y sin diversidad funcional, tomando la diferencia de sus miembros como un valor que enriquecía la creación artística.

De alguna forma cambiar el nombre de integrada a inclusiva (al que muchas de estas compañías se han sentido obligadas por el uso de la nueva terminología) no ha cambiado su forma de abordar la diversidad en sus proyectos –porque ya eran pioneras en lo que actualmente significa inclusión- por lo que vemos que la oposición entre los términos integración e inclusión que funciona en el sistema educativo no es real, a nivel de terminología, en la danza. Prosigamos.

2.3. EVOLUCIÓN DE INTEGRACIÓN A INCLUSIÓN EN NUESTRO MODELO LEGISLATIVO

Otro aspecto muy importante a tener en cuenta en los significados de los términos integración e inclusión es la evolución del marco legislativo en cuanto a la regulación de los derechos de las personas con discapacidad. Aunque este aspecto ha sido tratado con profundidad en el apartado *1.3 Evolución de la terminología para nombrar a las personas con diversidad funcional* del *Capítulo 1*, lo revisaremos brevemente aquí, especialmente en lo que a la legislación española se refiere.

El Real Decreto Legislativo 1/2013, de 29 de noviembre, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley General de Derechos de las Personas con discapacidad y de su Inclusión Social⁴⁷, sobre el que se basa la actual legislación sobre personas con discapacidad en España, es el texto legislativo que refunde las leyes anteriores en materia de discapacidad y la que hace prevalecer el término de inclusión frente al de integración.

La Ley 13/1982, de 7 de abril, de integración social de los minusválidos LISMI⁴⁸, fue la primera ley aprobada en España dirigida a regular la atención y los apoyos a las personas con discapacidad y sus familias. Como vemos esta ley usaba el término integración y su acción principal era posibilitar medidas especiales y ayudas para que las personas con discapacidad, mediante acciones especiales, pudieran llevar una vida normal. Aquí como ya hemos visto en el apartado anterior se le da al término integrar el significado de crear espacios especiales, medidas especiales para que las personas con discapacidad puedan integrarse en la sociedad.

La Ley 51/2003, de 2 de diciembre, de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad⁴⁹, supuso un impulso a las políticas de equiparación de las personas con discapacidad, centrándose especialmente en dos estrategias de intervención: la lucha contra la discriminación y la accesibilidad universal. Como vemos ya no sale una mención expresa a la palabra integración.

La Convención Internacional sobre los derechos de las personas con discapacidad, aprobada el 13 de diciembre de 2006 por la Asamblea General de las Naciones Unidas (ONU)⁵⁰, ratificada por España⁵¹ el 3 de diciembre de 2007 y que entró en vigor el 3 de

⁴⁷ Texto Refundido de la Ley General de Derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión Social. (Real Decreto Legislativo 1/2013, 29 noviembre). *Boletín Oficial del Estado*, nº 289, 2013, 3 diciembre. 95635-95673. https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2013-12632 (recuperado el 23/09/2015).

⁴⁸ Ley de integración social de los minusválidos. (LISMI). (Ley 13/1982, 7 abril) *Boletín Oficial del Estado*, nº 103, 1982, 30 abril. 11106-11112. Disposición derogada. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1982-9983> (Recuperada el 22-5-2015)

⁴⁹ Ley de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad. (Ley 51/2003, de 2 de diciembre,) *Boletín Oficial del Estado*, nº 289, 2003, 3 diciembre. Disposición derogada. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2003-22066> (Recuperada el 22-5-2015)

⁵⁰ Convención Internacional sobre los derechos de las personas con discapacidad, (2006, 13 de diciembre). *Asamblea General de las Naciones Unidas. ONU*. (A/RES/61/106). 2007, 24 Enero. <http://www.un.org/spanish/disabilities/default.asp?id=617> (Consultada el 1-6-2015)

⁵¹ Instrumento de Ratificación de la Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad. (2006, 13 de diciembre, Nueva York: Asamblea General de las Naciones Unidas). *Boletín Oficial del Estado*, nº 96, 2008, 21 abril. 20648-20659. <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2008-6963> (Recuperada el 22-5-2015)

mayo de 2008. Fue el germen de sucesivas reformas que se consolidaron en el Texto Refundido de la Ley General de Derechos de las Personas con discapacidad y de su Inclusión Social, vigente en este momento. En esta ley ya no se contempla el término integración sino el de

***Inclusión social:** es el principio en virtud del cual la sociedad promueve valores compartidos orientados al bien común y a la cohesión social, permitiendo que todas las personas con discapacidad tengan las oportunidades y recursos necesarios para participar plenamente en la vida política, económica, social, educativa, laboral y cultural, y para disfrutar de unas condiciones de vida en igualdad con los demás⁵².*

Y el de

***Igualdad de oportunidades:** es la ausencia de toda discriminación, directa o indirecta, por motivo de o por razón de discapacidad, incluida cualquier distinción, exclusión o restricción que tenga el propósito o el efecto de obstaculizar o dejar sin efecto el reconocimiento, goce o ejercicio en igualdad de condiciones por las personas con discapacidad, de todos los derechos humanos y libertades fundamentales en los ámbitos político, económico, social, laboral, cultural, civil o de otro tipo. Asimismo, se entiende por igualdad de oportunidades la adopción de medidas de acción positiva⁵³.*

La discapacidad bajo esta ley es una situación interactiva entre las deficiencias (*factores biológicos intrínsecos*)⁵⁴ de las personas y el medio que limite su participación plena y efectiva en la sociedad en igualdad de condiciones.

Desde el punto de vista de la inclusión, se intenta que la normativa general para todos los ciudadanos incluya las necesidades de las personas con discapacidad, sin necesidad de tener que hacer apartados especiales. Como vemos el modelo inclusivo legislativo frente al de integración en materia legislativa parte de unas bases similares al modelo educativo inclusivo. En ambos, el legislativo y el educativo, la inclusión supone un avance con respecto a los modelos de integración.

⁵² Texto Refundido de la Ley General de Derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión Social. (Real Decreto Legislativo 1/2013, 29 noviembre). *Boletín Oficial del Estado*, nº 289, 2013, 3 diciembre, sec. I. Pág. 95639 https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2013-12632 (recuperado el 23/09/2015).

⁵³ Texto refundido de la Ley General de derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social. *Boletín Oficial del Estado* nº, 289, martes 3 de diciembre de 2013, sec. I. Pág. 95638

⁵⁴ Término visto en el Capítulo 1, apartado *Glosario de términos*.

Por ello no es de extrañar como seguiremos analizando que el término *Danza Integrada* frente a *Danza Inclusiva*, en un análisis superficial del significado, se haya devaluado. Pero también veremos más adelante como el significado real de *Danza Integrada* no tiene nada que ver con el modelo integrador en la educación y legislación, sino que está plenamente dentro del modelo inclusivo de la educación en las artes.

2.4. CARÁCTER DUALISTA DEL CONCEPTO INCLUSIÓN FRENTE A EXCLUSIÓN

Veamos como el concepto de inclusión también está cargado de controversia según nos apunta Manuel Muñoz Bellerín, director del *Curso de Teatro Social Crítico e Intervención Socioeducativa*, impartido en la Universidad Pablo de Olavide (UPO) de Sevilla, en la conferencia que impartió en las VI Jornadas sobre la *Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas*.

El concepto "inclusión" viene determinado por su antónimo "exclusión" y ambos forman parte de una diferenciación funcional establecida socialmente. Esta diferenciación está, a su vez, sujeta a las Necesidades, Oportunidades y Capacidades que tiene el ser humano para estar en uno u otro espacio diferenciador. Forman el carácter dual que seguimos reproduciendo en las sociedades actuales y que forman parte de las directrices impuestas por el sistema hegemónico capitalista...

...El mismo concepto de exclusión/inclusión son categorías que han sido construidas científicamente y que después fueron habilitados por las políticas. Concretamente, el concepto exclusión es un concepto construido en Francia en los años '70 por René Lenoir y ha tenido una trayectoria, un rango en las ciencias académicas; ha tenido un desarrollo concreto y aterrizó en la Unión Europea a partir de los años '80 con su antónimo que era la inclusión. Y la inclusión es un concepto que fue construido para, de alguna manera, definir lo que era el estado del bienestar: la inclusión. Pretendía dotar a aquellos que no eran incluidos, los excluidos, con ciertas ayudas, ciertas prebendas, para que esas personas no estuvieran tan excluidas o estuvieran algo más normalizadas de lo que normalmente estaban.

(Bellerín, 2014, p. 18)

Vemos que los conceptos de exclusión/inclusión marcan una diferenciación funcional establecida socialmente. Son conceptos que están concebidos para un "por qué".

Según Muñoz Bellerín (2014, pp. 19-20) esta diferenciación está a su vez sujeta a unas necesidades, oportunidades o capacidades que tiene el ser humano para estar en un grupo o en otro: entre los excluidos o entre los incluidos. En función a esas necesidades, capacidades y oportunidades las personas estarán en uno u otro espacio diferenciador. Este es el carácter dual que seguimos reproduciendo en las sociedades actuales y que forman parte de las directrices impuestas por un sistema hegemónico.

La exclusión o la inclusión suponen la adscripción de personas y grupos a un estatus social, a una categorización humana que está inserta en una posición de escala de valores establecida por el propio sistema político dominante.

La exclusión es una de las consecuencias de la inaccesibilidad de personas, grupos y colectivos a la adquisición de unos bienes materiales e inmateriales como es la cultura o un espacio cultural con el que satisfacer sus necesidades y capacidades.

Observamos esta reflexión muy interesante porque nos pone en aviso de que el término inclusión no es un término neutro, sino el par del binomio exclusión, y que por lo tanto se mueve en ese terreno de polarización dualista de la realidad, que, a lo largo de toda esta investigación vamos a poner en tela de juicio.

De todo lo expuesto por Muñoz Bellerín (2014), observamos que la construcción de la terminología dualista viene hecha desde la parte fuerte del binomio, en este caso desde los que se sienten incluidos. Y es desde esos valores mantenidos por los incluidos desde los que se construye el término exclusión. Esto significa que los valores de la clase dominante, la que se siente con capacidad de incluir, son los que van a prevalecer.

Esta percepción de la inclusión, ya de por sí es problemática porque nos dice que no se tienen en cuenta los valores, las necesidades y las capacidades de las personas a incluir.

Este enfoque en artes significa que si hay un modelo artístico normativo, la tendencia será incluir a las personas excluidas en ese modelo, en vez de crear modelos diferentes y renovados en el que todas las personas sean partícipes de su creación.

Si esto significa incluir en las artes, desde luego no subscribiríamos ese tipo de inclusión, ya que es cualquier cosa menos democrática.

Muñoz Bellerín (2014, p.22) nos recuerda que:

...un enfoque de democracia cultural es aquel que plantea la cultura como espacios de resistencia ante los poderes dominantes y que son formas de expresión de la otredad, de los que no forman parte de los grupos de dominación en el conflicto sociocultural.

Como vemos la palabra inclusión es problemática y también está cargada de contrasentidos. Creemos que la única forma válida de entender la inclusión no sucede cuando un grupo intenta incluir a otro en lo que cree correcto según su escala de valores, sino cuando se dan procesos inclusivos o integradores (vean que usamos ambas palabras como sinónimos), donde todas las personas implicadas participan de la construcción de esos procesos. Vivimos en un mundo categorizado por pares de opuestos, un mundo que se empeña en construir una realidad en blanco y negro, y ésto nos pone en situación de conflicto: hombre/mujer; blanco/negro; joven/viejo; rico/pobre; capacidad/discapacidad...

Cualquier proceso, y por el objeto de esta investigación, cualquier proceso artístico que se quiera inclusivo, tiene que pasar por una integración de las personas que han sido categorizadas como opuestas, es decir, de las que han estado en las dos partes del binomio, para que entre todas puedan negociar cómo es el proceso por donde quieren discurrir conjuntamente.

Por ello en esta tesis, aún admitiendo la importancia de todos los procesos donde las personas con diversidad funcional tienen acceso al mundo de las artes, defendemos aquellos procesos que son integradores/inclusivos, es decir, que contemplan que personas que habían sido separadas por categorías de capacidad/discapacidad vuelvan a encontrarse juntas, en igualdad de condiciones y puedan negociar entre ellas que procesos van a empoderar las diferentes capacidades que todas y cada una de ellas poseen. Sentimos que estando junto al que se había denominado *el otro* es la única forma de dejar de vernos como *otro*, y pasar a ser *nosotros*.

2.5. LAS DEFINICIONES DE LOS VOCABLOS INTEGRACIÓN E INCLUSIÓN

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española éstas son las diferentes acepciones de integrar e incluir:

Integrar. (Del lat. *integrāre*).1. Dicho de las partes: Constituir un todo. 2. Completar un todo con las partes que faltaban. 3. Hacer que alguien o algo pase a formar parte de un todo. 4. comprender (contener).5. Aunar, fusionar dos o más conceptos, corrientes, etc., divergentes entre sí, en una sola que las sintetice. 6. Determinar por el cálculo una expresión a partir de otra que representa su derivada.

Incluir. (Del lat. *includere*).1. Poner algo dentro de otra cosa o dentro de sus límites. 2. Dicho de una cosa: Contener a otra, o llevarla implícita.3. Someter un tejido a un tratamiento mediante el cual se sustituye el agua por otra sustancia líquida que luego se solidifica y permite cortarlo en secciones delgadas.

Parece que la palabra integrar posee un significado más amplio que la de incluir, siendo la diferencia fundamental que cuando hablamos de integrar permitimos que se reúnan las diferentes partes de un todo en algo común, fusionamos las diferentes partes en algo que las sintetiza. Sin embargo, la palabra incluir siempre alude a poner algo dentro de otra cosa, dentro de sus límites, es decir: algo mayor contiene a otra cosa.

También en el idioma inglés según el Oxford English Dictionary, citado por Adam Benjamin (2002, págs. 13-14)⁵⁵ el significado de integración es:

- 1. La formación o composición de un todo al añadir juntas o combinar las partes separadas o elementos; combinación dentro de un todo integral: un hecho total o entero.*
- 2. La combinación de partes diversas dentro de un todo complejo; un estado complejo cuyas partes son distinguibles; la combinación armoniosa de diferentes elementos en una personalidad*
- 3. Reunir en igualdad de calidad de miembros en una sociedad común a aquellos grupos de personas previamente discriminados debido a sus raíces culturales o raciales.*

Desde una significación del lenguaje común parece que todo apunta a que el término integración nos remite a los contenidos que le atribuimos al término inclusión en educación, más que la propia palabra inclusión. De alguna forma el término integración es más acogedor, más holístico, más considerado con todas las partes implicadas en un sistema.

Así en los textos utilizados en el apartado 2.2 *Integración e Inclusión en el marco educativo*, aunque a nivel de contenido quedan claras las diferencias entre la educación inclusiva y la integrada, hemos observado que el uso de la palabra “integrada” aparece a menudo para denotar una equidad en los procesos que tiene en cuenta la diversidad de los participantes como un factor positivo.

Así, hemos subrayado en los textos originales la palabra “integrada”. Valcarce (2011, p. 122), refiriéndose a la Escuela inclusiva dentro del marco de la educación inclusiva, escribe: “...para hacer efectivo un aprendizaje desde la infancia que sirva de soporte y estructura para la inclusión posterior en una sociedad más equitativa, en la que la

⁵⁵ Todas las citas de Benjamin, A. (2002) que aparecen en esta investigación son traducción de la autora de la tesis, a partir del libro original en inglés.

diferencia no se interpreta como elemento de segregación sino como identidad y riqueza capaz de transformar el entorno integrando la diversidad”.

La escuela inclusiva debe concebir su acción en torno a cuatro tipos de diversidad, donde Valcarce (2011, p. 126) nos dice: *“La que se refiere a la familia, al propio alumno o alumna, al contexto escolar y social. De forma integrada debe contemplar sus estrategias sobre la consideración de todas ellas, como parte de un nuevo modelo educativo...”*

También Marta Allué utiliza el término integrar varias veces en el artículo “El etnógrafo discapacitado” como vocablo que alude no a la inmersión de las personas con diversidad en el mundo de los válidos, sino como estrategia específica para que fluyan las relaciones entre personas diversas. Allué (2002, p. 68), refiriéndose a una cita de Vilà (2001, p. 27)⁵⁶ nos dice: *“Antoni Vilà opina que es mejor incluir la especificidad de las personas con discapacidad en las leyes ordinarias. Es decir introducir flexibilidad, integrar... La especificidad está en la integración no en el apartheid, la segregación”.*

Otra acepción es la definición de **Proyecto integrado** en el ámbito educativo que nos lleva de nuevo a la etimología de integración en su sentido más amplio. Según Sprague, Scheff y McGreevy-Nichols, autores de *Danzar sobre cualquier cosa*, un proyecto integrado significa escoger un tema de interés en el aula y trabajarlo transversalmente. En este sentido, la danza puede ser una de las herramientas al servicio del tema, junto con otras asignaturas.

Integrar significa reunir juntas o incorporar (partes) en un todo. Si relacionamos esto con los proyectos integrados significa que varias áreas temáticas se reúnen y el aprendizaje es abordado desde la globalidad...El aprendizaje del alumno no está segmentado por asignaturas sino que fluye libremente desde un área de conocimiento hacia otra según el trabajo lo requiere.

(Sprague, Scheff, y McGreevy-Nichols, 2006, p. 86)

Como vemos aquí, de nuevo la palabra integración tiene un matiz aglutinador, considerando de igual importancia todas las partes implicadas. Integrar aquí significa que el proyecto se nutre de diversas áreas y todas participan de forma integrada para la consecución de los objetivos del proyecto educativo, integrando a todas las personas y todas las áreas.

⁵⁶ Vila, A. (2001). Els drtes socials de les persones amb discapacitat: on són i cap on anem? *Revista Médica Internacional sobre el Síndrome de Down*, 5, 27-31.

2.6. DANZA INTEGRADA/INCLUSIVA EN REINO UNIDO. REFLEXIONES DE ADAM

BENJAMIN

Ya que una de las influencias mayores que hemos tenido en el Estado Español para acuñar el término *Danza Inclusiva* nos vienen de Reino Unido, veamos cual es la situación de la danza allí y qué nos puede decir al respecto Adam Benjamin, uno de los pioneros de la *Danza Integrada* y co-fundador de Candoco, una de las primeras compañías de danza que en Reino Unido llevó a la escena profesional producciones realizadas por personas con y sin diversidad funcional.

La realidad del sistema educativo inglés, con respecto a las artes, es muy diferente al del Estado Español. En Reino Unido los profesionales de la danza tienen una relación muy estrecha con las comunidades de base que se dedican a difundir la danza. Esto significa que las metodologías innovadoras en el área técnica, coreográfica, compositiva y creativa están al alcance de muchos sectores de la población, no solo de los profesionales, y que por tanto la expansión de la danza contemporánea es más amplia porque es más comprensible. Según Benjamin (2002, pp. 36-37 y 42), un gran impulsor del *Community Dance Movement* fue Peter Brinson que con la creación del *Ballet for All* divulgó la danza por todo Reino Unido, en una compañía vinculada al *Royal Ballet* que incluía bailarines de todas las edades. Brinson, posteriormente, fue el director de la Fundación Gulbenkian, que apoyó a Gina Leveté, fundadora de SHAPE (1976), la primera red de artistas y no terapeutas, que trabajaba con personas con discapacidad. También fue Brinson quien estableció los primeros cursos de danza comunitaria en la Escuela de Danza Laban de Londres (Laban Centre).

Este impulso además, según Benjamin (2002, p. 16) fue apoyado en gran medida por los planes que desde los años 70 se implantaron en el país para propiciar este acercamiento entre los profesionales de la danza y las comunidades. Esto impulsó la difusión de la danza, el consecuente crecimiento de las agencias de danza regionales, la interacción entre las compañías de danza comunitarias con las compañías profesionales y la inserción de los estudios de danza en la Universidad.

Desde este lugar, en Reino Unido, educación y danza tienen muchos puntos en común y es lógico que haya una simbiosis o traslado de significantes y significados de un área a otra. En un país donde la danza se considera elemento cultural y educativo, donde se crean estructuras públicas que apoyan la educación en las artes, es lógico que los valores que la educación potencia se expandan rápidamente entre la población en general. Proyectos educativos de ámbito social, comunitarios y excelencia artística van de la mano. Por tanto en el Reino Unido la implantación del término *Danza Inclusiva* viene en gran parte de la relación activa y productiva de la danza con el

sistema educativo y por tanto es lógico que haya una simbiosis de términos con la educación inclusiva, aunque hay otros factores que influyen como veremos ahora.

Adam Benjamin es fundador original en 1990 junto a Celeste Dandeker de la compañía Candoco, una de las pioneras en Reino Unido en trabajar en el mundo profesional de la danza con bailarines con y sin diversidad funcional física. En 2002, Benjamin publica el libro *Making an Entrance. Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers*, uno de los primeros libros en Europa que aborda de forma sistemática el origen y situación de la *Danza Integrada/Inclusiva* en Europa y expone una detallada metodología de trabajo.

Tras dejar Candoco, Benjamin ha realizado numerosos proyectos de danza integrando bailarines con y sin diversidad funcional en Europa, en África y Asia. Su empeño desde hace años es proporcionar espacios de aprendizaje donde las personas con y sin diversidad puedan tener formación en danza y performance. Actualmente es profesor en la Universidad de Plymouth en el Grado de Danza Teatro, perteneciente a la Escuela de Humanidades y Artes Performativas. Éste es el único grado oficial inclusivo de danza en Reino Unido que acepta a personas con diversidad entre sus estudiantes. Este grado se anuncia en su web⁵⁷ como un lugar donde el alumno “*experimentará un acercamiento innovador e inclusivo al aprendizaje de la danza, y se desarrollará como practicante de la danza con habilidades y expresión capaz de trabajar en diferentes contextos y medios profesionales de la danza*”.

Vemos, sin embargo, cómo Benjamin, que trabaja en una institución que ofrece una educación inclusiva en el Grado de danza, imparte talleres bajo el nombre de *Danza Integrada* en diferentes países, como el que impartió en el Festival Impulstanz en Viena en el 2014.

Este es el texto donde explícitamente se anuncia y explica su taller como *Danza Integrada*.

*Adam Benjamin, Integrated Dance. At eye level. An Improvisación workshop that explores integrated dance through awareness of self, sensation and breath, through partnering, Contact Improvisation and onto temporal and spatial scores*⁵⁸.

⁵⁷ Universidad de Plymouth en el Grado de Danza Teatro
<https://www.plymouth.ac.uk/courses/undergraduate/ba-dance-theatre> (Consultada el 14-9-2015)

⁵⁸ Adam Benjamin, *Danza Integrada. Al nivel del ojo. Un taller de Improvisación que explora la Danza Integrada a través de la conciencia de uno mismo, sensación y respiración, a través del trabajo en dúo, Contact Improvisación y sobre partituras temporales y espaciales.* (Traducción propia). Festival Impulstanz en Viena. Talleres 2014. <http://www.impulstanz.com/en/archive/2014/workshops/id2495/> (Consultada el 20-06-2015)

Así mismo, Benjamin, en el artículo publicado en Marzo 2015 “Making an entrance into higher education”⁵⁹, en la publicación digital *Animated Library* utiliza los términos:

- “Compañía integrada” para referirse a la Compañía de danza Candoco, Benjamin (2015, p. 33) nos dice *“En 1991, Celeste Dandeker y yo nos planteamos en convencer al mundo de que la danza de una compañía integrada como Candoco debía tener un lugar dentro del mundo de la danza británico”*.

- “Danza Integrada profesional”, para referirse a los grupos y las experiencias de danza que trabajaban con personas con y sin diversidad entre 1990 y el año 2002.

Fué en 2002 cuando Routledge publicó Making an Entrance. Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers. Making an Entrance marcó una década de Danza Integrada profesional, su título reconoce que los obstáculos para progresar no fueron sólo éticos o estéticos sino igualmente arquitectónicos.

(Benjamin, 2015, p. 33)

- “Trabajo integrado” para referirse a las obras de danza donde participan bailarines con y sin discapacidad que se verían en el festival de danza U.Dance en Plymouth en Julio 2015, Benjamin (2015, p. 34) escribe: “El trabajo integrado florece en la ciudad bajo la atenta mirada de June Gamble, Director de Plymouth Dance, y este verano el Festival U. Dance 2015 residirá en la ciudad con énfasis en trabajo integrado”.

¿Cómo es posible que una de las figuras que en Reino Unido ha favorecido la entrada con pleno derecho de las personas con diversidad a la escena profesional, valorando la diferencia como un factor enriquecedor para la danza, esté hablando de *Danza Integrada*? Si la *Danza Integrada* estuviera en oposición a la *Danza Inclusiva*, ¿cómo podría Benjamín hablar en la actualidad de *Danza Integrada*?

Nos lo aclara el mismo Benjamin, en correspondencia electrónica personal⁶⁰, mantenida el 16-08-2015, con respecto a la utilización de los términos *Danza Integrada* o *Danza Inclusiva*, donde explica por qué él continúa utilizando el término *Danza Integrada* para nombrar sus cursos:

El término más utilizado en la actualidad es inclusiva. El término integrada fue ampliamente rechazado por las personas con dis-capacidad debido a su (desafortunada) asociación con el término utilizado en el modelo médico de

⁵⁹ Todas las citas de Benjamin, A. (2015) que aparecen en esta investigación son traducción de la autora de la tesis, a partir del artículo original en inglés.

⁶⁰ La entrevista original a través de correspondencia electrónica es en inglés. Aquí se ofrece la traducción realizada por la autora de la tesis.

discapacidad, cuando los pacientes sometidos a tratamiento eran reintegrados a la sociedad, pero donde la sociedad no tenía la exigencia de cambiar para encontrarse con las necesidades de las personas con discapacidad.

Aunque entiendo la resistencia consiguiente a usar el término en referencia a la danza, ello es una asociación y no una reflexión sobre el significado actual de la palabra, el cual es dado por su etimología que nos conecta tanto al contacto como a la noción de cambio dentro de un conjunto (no solo dentro de lo individual).

*Por ello continuo usando el término Danza Integrada*⁶¹.

Como tú has ciertamente sugerido, idealmente no deberíamos necesitar una etiqueta específica sobre este trabajo. No necesitamos señalar que una compañía tiene mezclas raciales o de religiones. La danza Postmoderna y la Nueva Danza en Reino Unido nos abrieron a la posibilidad de que cualquier cosa podía ser etiquetada como danza.

También me gusta pensar que Danza Integrada (de nuevo tu ya habías identificado esto) es algo que habla sobre algo más que discapacidad; habla sobre algo que está conectado y en lo que todas las partes componentes contribuyen al todo. Es un término y un estado de ser al que podemos aspirar. Seguro que has sido testigo de muchos performances inclusivos que han fracasado en integrar o bien a los performers o la iluminación o la música o las ideas.

Tal vez al final estamos en lo cierto al usar el término inclusivo cuando debemos describir el área de trabajo e integrado para describir cuando el trabajo tiene éxito en mostrar lo mejor de las diversas personas y elementos dentro de un trabajo (artístico) o taller.

Observamos que Benjamin concluye que podemos usar el término *Danza Inclusiva* cuando debemos describir el área de trabajo específica que indica que hay participación de personas con diversidad, y el término *Danza Integrada* para describir cuando el trabajo tiene un enfoque en integrar todos los elementos que componen el trabajo artístico, considerando como elementos a todas las personas que componen el grupo, con todas sus especificidades, y los diversos lenguajes artísticos que forman parte de la obra escénica o del taller. Atendiendo a esto, podemos ver que mientras Danza Inclusiva, supone una terminología que marca el rasgo de que hay personas con

⁶¹ Subrayado de la autora de la tesis.

diversidad funcional, Danza Integrada se refiere a un aspecto artístico y pedagógico del trabajo, con lo que integrada no etiqueta a una danza en la que pueden participar personas con discapacidad sino que denomina un trabajo artístico que tiene en cuenta los rasgos de todos sus componentes (con y sin diversidad funcional), con todas sus diversidades y los lenguajes artísticos que se fusionan en el taller o la obra.

Los argumentos que expone Benjamin ahora son similares a los que ya citó en su libro *Making an Entrance*, (Benjamin, 2002, cap. 3), pero es interesante corroborarlos con él en la actualidad, máxime cuando han pasado 13 años desde la publicación del libro y la utilización del término *Danza Inclusiva* se ha impuesto en España.

Resumiendo las aportaciones de Benjamín (2002, p.13) a favor del término integrar, aquí ofrecemos la última: “Por su etimología el término integrar nos conecta al contacto; la raíz *tangere* proveniente del latín significa tocar y nos da una afinidad inmediata con la danza, una forma de arte físico”

Por tanto, vemos que “integrar” nos conecta a la noción de fusión de lo divergente dentro de un conjunto, no solo dentro de lo individual. Como vimos, su definición en el Diccionario de la Real Academia de la lengua española es: “Dicho de las partes: Constituir un todo. Aunar, fusionar dos o más conceptos, corrientes, etc., divergentes entre sí, en una sola que las sintetice”.

Además la *Danza Integrada* habla sobre algo más que discapacidad; habla sobre lo que está conectado y en lo que todas las partes componentes contribuyen al todo. Es un término y un estado de ser al que podemos aspirar.

2.7. APORTACIONES DESDE EE. UU. PETRA KUPPERS

Otra opinión sobre terminología y formas de nombrar que nos interesa especialmente es la de Petra Kupperts, una de las figuras relevantes en el mundo del pensamiento sobre la discapacidad y el arte, especialmente danza, artes performativas y arte comunitario. Investigadora, performer, artista y directora en la Universidad de Michigan del Grado Women’s Studies. Además de todo esto, Kupperts también es una persona con diversidad funcional.

Algunos de los términos que Koppers (2013)⁶² utiliza son:

“Clase de danza accesible físicamente”, (Physically accessible dance class) (Koppers, 2013, p. 1), para referirse a aquellas clases de danza en las que pueden participar personas con discapacidad física.

“Grupo integrado físicamente”, (Physically integrated group) (Koppers, 2013, p. 13), refiriéndose a la compañía *Touch Compass Company* de Nueva Zelanda/Aotearoa que trabaja con bailarines con y sin discapacidad.

“Espacios de danza físicamente integrada”, (Physically integrated dance environments) (Koppers, 2013, págs. 2-3) para referirse a los talleres de *Danza Integrada* accesibles para las personas con discapacidad física “Los talleres de Axis y otros espacios de Danza Integrada física son cielos para muchos de nosotros, lugares donde podemos ser libres para explorar quienes somos.”

Vemos por tanto que cuando tiene que referirse a grupos o procesos donde hay personas con y sin discapacidad habla de integración o *Danza Integrada*, remarcando el hecho de discapacidad física cuando las estrategias de trabajo están diseñadas para la participación de personas con este tipo de diversidad.

Pero el término novedoso al que Koppers se refiere es el de *Cultura de la Discapacidad*, como ya vimos en el apartado 1.2 *Glosario de términos utilizados* del capítulo anterior.

Sobre *Disability Culture*, Koppers (2013, pp. 3-4) nos dice:

...es la cultura imposiblemente posible que emerge cuando los cojos, personas discapacitadas, inválidos, personas con discapacidades (entre nosotros utilizamos todos esos términos) nos encontramos juntos...Es el deseo de marcar las diferencias que un entorno enfocado en la discapacidad (que puede incluir a personas no discapacitadas y discapacitadas) ofrece a las corrientes dominantes para reconocer los cuerpos y sus necesidades.

Cultura de la Discapacidad es una visión del arte, especialmente artes performativas, desde la propia discapacidad, en la que también pueden haber personas sin discapacidad. Por tanto ya no se trata desde el paradigma de los no discapaces incluir a los discapaces, o ni siquiera de integrar/incluir capaces y discapaces. Es un espacio donde las personas con discapacidad, a fuerza de ser excluidas del mundo artístico, han tenido que crear el suyo propio, incluso sus circuitos

⁶² Todas las citas de Koppers, P. (2013) que aparecen en esta investigación son traducción de la autora de la tesis, a partir del libro original en inglés.

de representación. En este mundo puede haber personas sin discapacidad, pero ya desde un paradigma diferente. Es una comunidad que reconoce sus necesidades y facultades creando eventos en función de todo ello.

En este contexto el término cultura es utilizado según Koppers (2013, p. 10) “...más como un verbo que como un nombre, más como un proceso que como un estado, más como una forma de atención que como un contenedor fijo.”

La cultura de la discapacidad no es una cosa sino un proceso. Fronteras, normas deseos: los entornos culturales de la discapacidad pueden dejar en suspensión un montón de normas al tratar de deshacer la historia de las exclusiones que muchos de sus miembros han experimentado cuando han escuchado o sentido “no deberías ser como éste”.

(Koppers, 2013, p. 4)

Pero para Koppers igual que para Adam Benjamin, como vimos en el apartado anterior, la diversidad de participantes es una cosa y la diversidad de técnicas empleadas es otra. Koppers (2013, pp.3-6) nos dice que la cultura de la discapacidad está constituida por diferentes estéticas y políticas. Esta variedad en la estética y políticas del trabajo artístico es una parte esencial de la propia imagen de la cultura de la discapacidad, que necesita múltiples puntos de acceso, algunos basados en estéticas tradicionales, otros en empoderamiento personal, en intervenciones formales o en prácticas rituales. Para muchos artistas con diversidad las posturas críticas no son fácilmente alcanzables ya que no sólo la educación y la práctica artística están rodeadas de barreras, sino las propias diferencias personales en concebir el arte pueden llevarlos a rechazar ciertas prácticas de arte convencional y la estética demandada desde el mercado del arte.

La mayoría de los miembros de la cultura de la diversidad viven en una hibridación de definiciones y sostienen múltiples perspectivas sobre segregación e inclusión, sobre la afirmación radical de la diferencia como un valor positivo. Vivir en la cultura de la discapacidad significa saber cambiar de código.

2.8 EL USO DEL TÉRMINO DANZA INTEGRADA EN COMPAÑÍAS DE DANZA

El último espectáculo de Stopgap, una de las compañías profesionales de danza de Reino Unido que trabaja con bailarines con y sin diversidad funcional es anunciado en la programación de otoño del 2015 en el SAT, San Andreu Teatre de Barcelona, como

compañía de *Danza Integrada*. “..tot un referent mundial en dansa integrada que incorpora artistes professionals amb i sense diversitat funcional...”⁶³”

No es lo primero que se dice de ellos, no va en letras grandes, pero como nos dice Thomas Noone, en entrevista telefónica mantenida el 29-08-2015, responsable de la programación:

Hasta hace unos tres años, cuando se hablaba de Danza Integrada, se entendía que eran compañías profesionales de danza formadas por bailarines con y sin diversidad funcional. El término Danza Inclusiva era más utilizado para designar trabajos y producciones donde había diversidad en general, pero no explícitamente funcional o ni siquiera en grupos mixtos. Era un término más genérico que se utilizaba sobre todo en entornos de Danza Comunitaria (Community dance) en Reino Unido. Esto ha cambiado muy rápidamente en los últimos años y aquí en España todavía el público asocia a Danza Integrada danza profesional realizada en grupos mixtos por bailarines con y sin diversidad funcional.

También, como ya hemos visto, Petra Koppers desde EEUU habla de *Danza Integrada* para nombrar a las compañías que específicamente trabajan la danza en grupos mixtos.

Vemos que algunas compañías profesionales europeas, como la compañía irlandesa Croi Glan⁶⁴, se define como Compañía de *Danza Integrada*. La compañía inglesa Stopgap⁶⁵, una de las más representativas e innovadoras de Reino Unido, habla de “integrated dance practice” (práctica de *Danza Integrada*), “integrated dance Works” (trabajos en *Danza Integrada*), “integrated dance artists” (artistas de *Danza Integrada*). Y en la página principal de su web⁶⁶ se define con las siguientes frases:

Stopgap⁶⁷ value a pioneering spirit and are committed to making discoveries about integrating disabled and non-disabled people through dance...Difference is our means and our method...Our productions seek to offer a window into a

⁶³ San Andreu Teatre. Programación de otoño 2015.

http://www.espaidansat.cat/web/CA/artificial_things/ (consultado el 5-9-2015).

⁶⁴ Compañía de *Danza Integrada* Croiglan <http://www.croiglan.com/> (Consultada el 16-06-2015)

⁶⁵ Compañía de Danza Stopgap <http://stopgapdance.com/about/history> (Consultada el 24-08-2015)

⁶⁶ Compañía de danza Stopgap <http://stopgapdance.com/about> (Consultada el 24-08-2015)

⁶⁷ Stopgap valora el espíritu pionero y está comprometida para crear descubrimientos integrando a personas con y sin diversidad a través de la danza... La diferencia es nuestro medio y nuestro método... Nuestras producciones buscan ofrecer una ventana a mundos paralelos donde la interdependencia humana, fuerza y vulnerabilidad juegan con el realismo poético. Traducción de la autora de la tesis.

parallel world where human interdependence, strength and vulnerability play out with poetic realism.

Una compañía que señala la diferencia como una virtud, que crea desde la interdependencia, podemos ver que sostiene valores inclusivos, según los modelos educativos y a la vez se define como una compañía que realiza trabajos de *Danza Integrada*. Aunque en cuestiones de terminología encontramos también en su web el uso del término inclusivo: “As a choreographer-led company, Stopgap are experts of inclusive choreography and has extensive experience of nurturing disabled and non-disabled artists for making inclusive works⁶⁸”.

La compañía de Teatro y Danza El Tinglao⁶⁹, fundada en 1995, aunque en su web no utiliza los términos ni *Danza Integrada* ni *Danza Inclusiva*, sí se define como “compañía de Teatro y Danza creada en 1995 y que integra desde su inicio a personas con diversidad funcional”.

La Asociación Danza Mobile de Sevilla nacida en 1995 se define así:

Discapacidad. Arte. Integración social. Integración profesional. Rehabilitación. Normalización. Éstas son algunas de las piezas fundamentales de un puzzle que Danza Mobile se propuso armar en 1995 a través de un proyecto con el que crear un espacio en el que se uniesen el mundo de las artes y el de la discapacidad⁷⁰.

Y con respecto a la Compañía Danza Mobile, en su web se expresa:

El mayor logro pues de la Compañía Danza Mobile es haber logrado incorporarse al ámbito profesional de la danza, logrando que se conozcan y acepten los espectáculos de la compañía en igualdad de condiciones respecto al resto de profesionales del sector.⁷¹

⁶⁸ Como coreógrafa que lidera la compañía, Stopgap son expertos en coreografía inclusiva y tienen una amplia experiencia en nutrir a artistas con y sin diversidad funcional en realizar trabajos inclusivos. Traducción de la autora de la tesis.

⁶⁹ Compañía de Teatro y Danza El Tinglao http://www.ellinglao.org/lacompania_11386.htm (consultado el 23-06-2015).

⁷⁰ Asociación Danza Mobile <http://danzamobile.es> (consultado el 24-08-2015)

⁷¹ Compañía Danza Mobile <http://danzamobile.es/servicios/compania-danzamobile-cia/> (consultado el 24-08-2015)

Esmeralda Valderrama⁷², co-fundadora y codirectora de Danza Mobile nos dice:

A mí me gustaría decir sólo danza. Pero cómo nos piden tantas veces que pongamos etiqueta, pues me gusta más danza inclusiva, porque cualquier grupo donde haya más de una persona ya es inclusivo.

El coreógrafo Jordi Cortés, uno de los impulsores del trabajo docente y creativo en danza en grupos mixtos de personas con y sin diversidad funcional en Cataluña también designa sus trabajos con el término *Danza Integrada*. Podemos encontrar en la web de la Asociación Kikahart, de la que es director, en el apartado dedicado a su biografía⁷³: “Actualmente dedica su labor a la producción de espectáculos y organización de actividades relacionadas con la danza y la *Danza Integrada* a través de su compañía Cia. Jordi Cortés – Alta Realitat”.

El proyecto *Ruedapies Danza*⁷⁴, el cual dirijo desde el año 2005, también utiliza el término *Danza Integrada* para designar los talleres y las creaciones. Este proyecto desde sus orígenes ha tenido la visión de trabajar en grupos heterogéneos de personas con y sin diversidad funcional, tanto en los talleres de danza como en los procesos de creación. Siempre hemos pensado que el arte se nutre de la diferencia, de la colisión y la mixtura en todos los sentidos.

El proyecto *Ruedapies Danza* se define en la web de la siguiente forma: “Nuestros proyectos acogen a profesionales del arte y de la danza junto a no profesionales y diferentes colectivos sociales. Creemos en el arte como motor de cambio. Practicamos la integración como una reunión de lo que estaba artificialmente separado, como unos modos de hacer y crear que van más allá de la inclusión. Nos percibimos en la mezcla de lo diferente, en la riqueza de la diversidad. Somos específicos, incisivos y nos gustan los retos”.

Todos los talleres que llevo impartiendo desde el año 2004, diseñados para la participación de personas con y sin diversidad funcional, han llevado el nombre de *Danza Integrada*.

En la web de la Asociación Liant la Troca⁷⁵, Asociación que se dedica a difundir la *Danza Integrada* en Cataluña, podemos ver en el apartado “¿Qué es la *Danza Integrada*?”, un texto que escribí y he utilizado desde el año 2005 para publicitar los talleres de *Danza Integrada* y con el que introduje el Taller de *Danza Integrada* que

⁷² Entrevista por mail realizada el 4 septiembre de 2015.

⁷³ Asociación Kikahart http://kiakahart.com/la-asociacion/quien_es_quien/ (consultado el 10-08-2015)

⁷⁴ *Ruedapies Danza* <http://www.Ruedapies.es> (consultado el 10-09-2015)

⁷⁵ Asociación Liant la Troca www.liantlatroca.com (consultado el 10-08-2015)

impartí en el año 2009 en Fabra i Coats, Espacio de creación en Barcelona invitada por Jordi Cortés.

La danza expresa y comunica a través del movimiento. La danza amplía cuando nuevos movimientos entran en ella, cuando nuestro cuerpo diferente cuenta historias diferentes. El espacio de Danza Integrada es para que personas con y sin discapacidad, con diferentes campos de creación, con diferentes capacidades, encuentren un lenguaje de comunicación desde las posibilidades que les ofrece la diversidad de sus cuerpos, mentes, culturas y experiencias.

Aprendemos a descubrir la danza desde una silla de ruedas, desde el suelo, desde el contacto con los demás, desde la música y desde la vivencia y expresión a través del movimiento. Todos aprendemos de todos.

La única manera de dejar de mirarnos como extraños es crear espacios de aprendizaje, espacios de creación y espacios de comunicación donde todos podamos aportar desde nuestra diferencia para permitir que nuestra singularidad ofrezca una visión más rica de la vida y el arte.

De este mundo plural es del que se nutre el imaginario del arte ya su vez este es el imaginario que el arte crea y proyecta sobre la sociedad⁷⁶.

Hay otro texto sobre la *Danza Integrada*, de autoría propia, escrito en el 2010 y utilizado durante varios años para anunciar los talleres de *Danza Integrada* que impartidos en España, Europa y Centroamérica. Ha sido gratificante ver cómo se ha utilizado, a veces igual, y otras ampliado y modificado, por otras asociaciones y colectivos de *Danza Integrada* para difundir sus trabajos. La palabra expande contenido, y ese contenido es lo esencial.

Tomando la danza y el movimiento como elemento de trabajo y creación, invitamos a personas con y sin diversidad funcional, personas con variadas experiencias vitales, a crear a partir de la diferencia, a sorprendernos por la singularidad del otro, a reinventar nuestra forma de estar en el mundo, a recrear nuestras relaciones y, desde ese lugar, encontrar nuevas formas de comunicarnos y expresar. La danza se amplía cuando nuevos movimientos entran en ella, cuando nuestro cuerpo diferente cuenta historias distintas⁷⁷.

⁷⁶ www.ruedapiés.es, Texto de Marisa Brugarolas. Texto disponible hasta mayo de 2015.

⁷⁷ Autora: Marisa Brugarolas.

En la actual web de *Ruedapiés* encontramos el siguiente texto con referencia a la *Danza Integrada*:

La Danza Integrada es aquella danza donde los procesos de aprendizaje y de creación se realizan con la participación de grupos mixtos de personas con y sin diversidad funcional.

En esta danza las diferencias no se ocultan sino que aumentan el juego de la diversidad como materia de expresión.

Nos integramos todos los cuerpos, las mentes y emociones, y esta diversidad es lo que hace genuina a la Danza Integrada. En el proyecto Ruedapiés ofrecemos una Danza que transforma la mirada, agrietamos los modos habituales de percibir. Danzamos con las imágenes de la colisión, integramos disciplinas artísticas, y más allá de incluir, volvemos a reunir la diferencia que siempre está presente en los procesos vivos, mutables y en continua transformación⁷⁸.

Cualquiera de estos textos refleja el espíritu que alienta a la *Danza Integrada*. Quizás en el último hay un ánimo de reunir los términos integración e inclusión, a tenor de las polaridades que se estaban generando en el sector.

2.9. LA VOZ DEL SECTOR DE LAS ARTES ESCÉNICAS EN LA DIVERSIDAD

El trabajo de Nadia Adame, coreógrafa y bailarina española con diversidad funcional que reside actualmente en Estados Unidos, y de Marc Brew, coreógrafo y director de su propia compañía, artista con diversidad funcional, es definido como *Danza Integrada* por la revista *Abierto al público*. En su monográfico dedicado a las Artes Escénicas e Inclusión Social, coordinado por Eva García⁷⁹ (2015, p.26), también nombra los talleres de *Danza Integrada* impartidos por Nadia Adame como “Danza Creativa Integrada”. En el mismo apartado del monográfico se expresa:

Danza Integrada: en la que colaboran desde los años 80 bailarines con y sin diversidad funcional... Cuando hablamos de “compañías inclusivas”, éstas pueden estar formadas íntegramente por artistas con diversidad funcional o bien ser “compañías mixtas”, que integran artistas sin y con diversidad funcional.

⁷⁸ Texto de Marisa Brugarolas en Web actual. www.ruedapiés.es

⁷⁹ Eva García, es a su vez coordinadora de las *Jornadas de Inclusión Social y la educación en la Artes Escénicas*, que han cumplido su VII edición en el año 2015, impulsadas por el INAEM y, en la actualidad, apoyadas por la Red española de Teatros, auditorios, Circuitos y estivales de Titularidad pública públicos y por diversas consejerías de cultura e Instituciones privadas afines a las artes.

La publicación *Abierto al Público* está editada por el INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música), y fundamentada en la opinión de las personas activas y relevantes del sector de las Artes Escénicas en la Diversidad y la Inclusión Social. Son opiniones altamente respetables y respaldadas tanto por las personas que están en el mundo profesional como por las que están en el mundo académico. En ningún momento la publicación decide sentar cátedra ante las definiciones o divisiones realizadas pero sus puntos de vista nos ayudan a aclarar el panorama en relación a todo lo expuesto hasta ahora en este capítulo. De la división de contenidos que hace la publicación se desprende la siguiente organización en cuanto a la terminología:

ARTES INCLUSIVAS es un término genérico, un modelo de concebir las artes dentro del cual están las **ARTES ESCÉNICAS INCLUSIVAS**. Según García (2015, p. 25) “Los profesionales que trabajan en el campo de las artes escénicas inclusivas ponen siempre el acento en que su enfoque de trabajo es idéntico al de un proyecto escénico *convencional*: el objetivo es siempre la calidad artística”.

Éstas a su vez se pueden subdividir en dos grandes áreas

- **ARTES ESCÉNICAS Y DIVERSIDAD FUNCIONAL**, donde dentro del área de la danza encontramos las
 - ✓ ***Compañías de Danza Inclusiva***: en las que algunas trabajan sólo con personas con diversidad funcional, y otras trabajan en grupos mixtos de bailarines con y sin diversidad funcional (García, 2015, p.25)
 - ***Compañías de Danza Integrada***. Se caracterizan por la colaboración de bailarines con y sin diversidad funcional (García, 2015, p.26)
- **ARTE COMUNITARIO**
 - ✓ ***Arte Social, Arte Comprometido, Arte público de nueva generación***

Por tanto del esquema anterior podemos apreciar que la *Danza Integrada* es un campo específicamente definido por ser proyectos o compañías compuestas por grupos mixtos de personas con y sin diversidad funcional. Dentro de este esquema la *Danza Integrada* es parte de la *Danza Inclusiva*, la *Danza Inclusiva* es a su vez parte de las *Artes Escénicas* y la *Diversidad* que a su vez están bajo el paraguas de las *Artes Escénicas Inclusivas* estando todo dentro del *modelo o paradigma de las artes en la inclusión*.

Observando atentamente esta secuenciación de subdivisiones tiene su lógica, pero entendemos que puede resultar algo compleja por lo que deducimos que muchas de las compañías profesionales utilizan indistintamente el término *Danza Integrada/ Danza Inclusiva*. Sin embargo, cuando se quiere marcar el trabajo que se hace en grupos mixtos de bailarines con y sin diversidad funcional de alguna forma aparece la palabra *integrada* asociada a la danza, los bailarines o el trabajo coreográfico.

En algunos sectores se está empezando a utilizar el término *Artes Escénicas Aplicadas*, (*Applied Arts*), como término que sustituye a las *Artes Escénicas Inclusivas*. Este término lo vemos en el Observatorio de las Artes Escénicas Aplicadas - OAEA- que depende del Institut del Teatre en colaboración con otras instituciones. En el Capítulo 11, en el apartado 11.3.1.1 *El estado de la inclusión* lo veremos en profundidad.

Un dato interesante es que La Casa Encendida, que durante diez años ha organizado el Ciclo de Artes escénicas y discapacidad, reformuló el proyecto el año 2013, con un nuevo certamen, heredero del anteriormente citado. El nuevo certamen es *IDEM, Festival de Artes Escénicas e Inclusión Social* (García, 2015, p. 62), que ahora no está centrado únicamente en la diversidad, sino en el término más amplio de inclusión. Dedicaremos más atención a este Festival en el Capítulo 10, apartado 10.5 *Difusión y visibilidad de la Danza Integrada/Inclusiva*.

Con el término "inclusión" se abre un nuevo concepto que da cabida a colectivos, proyectos, experiencias... que, por un motivo u otro, comparten un mismo fenómeno, la marginalidad, entendiendo ésta, en todo caso, como la dificultad de una persona o colectivo para participar en igualdad de condiciones en el arte, en el contexto social, etc.

(García, 2015, p. 62)

Volviendo al foco de nuestra investigación, vemos que desde el paradigma de Inclusión en las ciencias sociales, el término inclusión aplicado a las artes abarca todas las manifestaciones artísticas donde personas pertenecientes a colectivos que tradicionalmente habían estado excluidos de la práctica artística, son consideradas ahora como parte de la comunidad artística.

Lo interesante ahora es ver si esta inclusión considera a las personas diversas como personas que con las herramientas adecuadas pueden realizar arte, como cualquier otra persona de cualquier colectivo, o si por el hecho de tratarlos como colectivos marginales, los proyectos van a tener un enfoque con vocación social, con connotaciones educativas, y/ o de mejoras en la salud.

Como veremos en el Capítulo 11, en el apartado 11.3 *La inclusión en los centros superiores de danza en el sistema educativo español*, al analizar las instituciones educativas superiores de enseñanza de la danza en nuestro país, el único itinerario propuesto para relacionar la danza con la diversidad es denominado *Danza Social, Educativa y para la Salud* o *Danza Social, Educativa y del Bienestar* según el centro en el que se imparta. Observamos que el nombre del itinerario alude más a fórmulas educativas y rehabilitadoras que a la posibilidad real de que las personas de los grupos catalogados como diversos puedan acceder al arte por derecho propio, igual que cualquier otra persona.

2.10. LA OPINIÓN DE LOS BAILARINES

Se ha entrevistado a veintiséis personas con una encuesta⁸⁰ escrita con siete preguntas todas ellas referidas al entorno de las Artes Escénicas en la Diversidad.

Las personas entrevistadas son bailarines y coreógrafos con y sin diversidad funcional que participan activa y regularmente en talleres y/o espectáculos de danza y artes escénicas.

De los entrevistados hay 13 personas con diversidad funcional y 13 sin diversidad funcional.

La muestra está escogida en cuatro países, y dentro de España en seis comunidades autónomas. Once personas viven en Cataluña, tres en Murcia, una en Sevilla, una en Australia, cuatro en Italia, una en Alemania, dos en Madrid, una en Galicia, una en País Vasco y una Granada

A la pregunta: *INTEGRADA/ INCLUSIVA. Entre el término Danza Integrada o Danza Inclusiva, ¿con cuál te sientes más identificad@? ¿Por qué?* las respuestas han sido muy variadas siendo el cómputo de las contestaciones:

<i>Danza Integrada</i>	11 personas
<i>Danza Inclusiva</i>	4 personas
Sólo danza, sin etiquetas	11 personas
Inclusiva o Integrada me parece igual	5 personas

Del cómputo total de las respuestas cinco personas contestaron doblemente ya que preferían la palabra danza sin ninguna clasificación, pero si había que dar visibilidad a la danza donde aparecen personas con diversidad funcional preferían el término *Danza Integrada*, y para una de estas personas que preferían la palabra danza sin ninguna clasificación, encontró ambos términos iguales.

Aquí transcribimos algunas de las respuestas que nos darán una idea de cómo piensa el colectivo de bailarines⁸¹ implicado en el tema.

“Me siento parte de una comunidad heterogénea. Espero que llegue el día en que podamos decir danza a “secas”, será el momento en que no necesitemos más adjetivos y todo sea danza.”

⁸⁰ En los Anexos se pueden ver las preguntas de la encuesta realizada.

⁸¹ Por razones de privacidad no se incluye el nombre de los encuestados conectados a sus respuestas. En los Anexos se expone un listado de las personas entrevistadas para la encuesta.

“Danza Integrada, creo que este concepto es más acogedor, deja espacio a más posibilidades. Cuando oigo Danza Inclusiva, automáticamente, me viene la imagen de la existencia de otra danza que no incluye; me da una imagen negativa.”

“I generally use both probably in interchangeable way. I connect a lot to the word Integrated when I want to emphasize the fact that is dance that involves disabled and non-disabled together. Using the word inclusive, it feels more oriented to say that it is open to everyone, that intends to include everyone. This is only my perception.”⁸²

“Per me sono uguali i termini, le parole usate (integrata o inclusiva) e l'importante che nel futuro acquistino un significato positivo e di apertura.”⁸³

“Personalmente con el término Danza Inclusiva, por mi bagaje personal y mi formación en pedagogía de la danza así como mis estudios posteriores sobre teorías de la diversidad. Me siento más identificada con las teorías educativas y sociales que hablan sobre la inclusión.”

“Nos etiquetan de Danza Integrada pero estamos luchando para que se denomine danza y punto....Integrada de todas, todas... porque inclusiva me suena a rollito "los vamos a incluir, venga" e Integrada es un tiempo verbal de presente.”

“Se dovessi scegliere un modo per definire il lavoro coreografico e di espressione corporea che scaturisce dal confronto nella relazione tra persone disabili e normodotate, sinceramente preferisco utilizzare il termine "danza integrata". Questo proprio perché credo sia fondamentale concepire la dinamicità e il ruolo attivo che ogni persona, professionista o meno, debba mettere a disposizione”⁸⁴

⁸² “Generalmente uso las dos de forma indistinta. Conecto más con la palabra Integrada cuando quiero enfatizar el hecho de que es danza que comprende a personas con y sin discapacidad juntas. Al usar la palabra inclusiva la siento más orientada a decir que está abierta a todo el mundo, que intenta incluir a todo el mundo. Ésta es sólo mi percepción.” Traducción de la autora de la tesis.

⁸³ “Para mí son iguales los términos, las palabras usadas (integrada o inclusiva) y lo importante es que en el futuro adquieran un significado positivo y de apertura.” Traducción de la autora de la tesis.

⁸⁴ “Si debiese escoger una forma de definir el trabajo coreográfico y de expresión corpórea derivado de la comparación en las relaciones entre las personas con y si discapacidad, sinceramente prefiero utilizar el término Danza Integrada. Esto es porque considero fundamental concebir el dinamismo y rol activo que cada persona, profesional o no, debe entregar.” Traducción de la autora de la tesis.

“Con ninguno. Acepto cualquiera de los dos términos porque entiendo que para el público no habituado a ver espectáculos dónde hay performers con diversidad es una etiqueta que puede hacerlo más entendedor. Yo me siento integrada dentro de mi entorno, como yo misma integro a mis amigos...”

“La Danza Inclusiva. Desde mi punto de vista la Danza Inclusiva es para personas con o sin discapacidad y me gusta integrar esos dos grupos en una misma clase, ya que no me gusta hacer separatismos, es decir, que cada persona, sea como sea tiene derecho a participar en una clases de Danza Inclusiva, independientemente de su discapacidad.”

“Pienso que sólo es una cuestión semántica, o eso pensaba, sin más. Es danza, sin más. Aunque si bien siempre he dicho hasta ahora "colectivo de Danza Integrada" cuando me refiero a Liant la Troca, aquí en México utilizan el término "inclusiva/o" tanto para danza como para teatro. Y reconozco que me gusta más. La inclusión va un paso por delante de la "integración", es menos peyorativo, creo. Definitivamente, me quedo con Inclusiva, hasta el día -espero que próximo- en el que no sea necesaria tal aclaración y hablemos simplemente de danza, o de teatro.”

“Me identifico más con Danza Integrada, porque yo con este término entiendo que aparte de la persona, se integra, por ejemplo: la silla, la muleta, las células...Y Danza Inclusiva, entiendo que solo se incluye a la persona.”

“Hace un mes estrenamos una pieza de Contact bailarines (polio, ictus, parálisis cerebral, esclerosis múltiple y un servidor bípedo) y lo catalogamos como Danza-Performance ¿Por qué? Si ya de entrada estamos poniendo etiquetas creo que estamos excluyendo a la persona o personas. Si quieres vender y hoy en día está de moda la danza con personas con diversidad funcional...”

“Pues no lo sé.... no etiquetar, no hay clichés!!!”

“Con ninguno de los dos, es danza y punto. Danza danzada por personas con diferentes cuerpos, con diferentes matices, pero en realidad, es danza.”

“En cuanto al término de Danza Integrada para mí es más afín, pero sólo por el hecho de haberlo utilizado más, Danza Inclusiva, me parece otro término más a utilizar, pero al final siento que esto de nombrar es muy importante, pero a la vez tiene su gracia, en ocasiones me hago mucho

jaleo...Personas con diversidad, personas con habilidades diferentes..., porque de alguna forma quiero referirme a un determinado grupo de personas con unas características de movilidad diferentes y finalmente todos y todas somos, como ya he dicho antes, personas con diversidad, con habilidades diferentes y nunca termino de encontrar un término en el que yo, por ejemplo, con habilidades funcionales -podría decir "normales"- no me incluya. Por eso siento que casi los que nos tenemos que incluir somos los "funcionalmente normales", pues en realidad lo que pasa es que como tal no existimos. NO HAY NADIE FUNCIONALMENTE NORMAL. No sé si me explico."

"No me identifico con ninguno de los dos... Uso Danza Integrada, por costumbre y comodidad... Me gustaría que se usara sólo danza o danza-teatro, haciendo énfasis, en mi caso, en la expresividad... Puestos a etiquetar Danza Integrada me gusta más que inclusiva, supongo que porque integrar me suena mejor que incluir... aunque no sé bien."

"Con ninguno de ellos. Hace unos años atrás si un negro trabajaba en una compañía también la llamarían compañía integrada ¿Por qué? Porque estaba prohibido hacerlo, era impensable imaginar un mundo donde gente de diferentes colores tuviera las mismas oportunidades. Y ahora pasa lo mismo con la gente con alguna discapacidad. Si lo que hago es Danza Integrada o inclusiva, ¿Cuando me baño también me doy una ducha integrada y si voy a comer será un grupo de amigos en una comida integrada? Para mí todo esto es ridículo y es una manera más de discriminar, poner etiquetas. El día que yo haga solo danza, o sea, danza contemporánea, o de salón, o buthò y sea bailarina y nada más, ahí sentiré que algo habremos avanzado. Mientras tenga que inscribirme en clases de Danza Integrada como en otras Contact "adaptadas a mis capacidades" será una forma más de discriminación aun que por lo menos creen algún acceso y visibilidad."

"Me siento más identificada con el término INTEGRADA, pues para mí este, engloba mis diferencias y las características de los bailarines sin discapacidad."

"El término "inclusiva" me lleva a pensar en que esa adaptación al grupo de bailarines se hace de forma unilateral....se INCLUYE al bailarín/a con discapacidad en algo ya establecido....Provocando un menor intercambio de creación y material artístico, y una mayor diferenciación entre bailarines con o sin discapacidad."

“Me siento parte de la comunidad de la danza, incluso para mí, el término “integrada” a veces desaparece. Existe la danza sin más. Cuando veo un espectáculo de Danza Integrada, o de danza, me interesa lo que cuenta, lo que quiere contar, más allá, de cuestiones particulares de sus actores, bailarines.”

“Danza Integrada porque es más positivo, más abierto. Yo lo entiendo como la integridad de la persona. Inclusiva es como si algo no funcionara bien y se quisiera cambiar.”

El coreógrafo Jordi Cortés, en entrevista personal mantenida por mail en Septiembre 2015 nos dice al respecto

Me siento mas cómodo con el término de danza integrada, porque es el término que se utiliza en ingles, y con Adam Benjamin, mi maestro, siempre hablamos en términos de danza integrada, de la integridad de las personas, de un todo que forma parte del trabajo que realizamos, referido al lenguaje personal de cada uno al expresarse a través de sus cuerpos en movimiento, y de la concepcion que tengo de que la danza integra otras artes escénicas, el teatro, la música, las artes plásticas.

El término inclusivo, me lleva mas a un terreno educativo, pedagógico, tiene para mí otras connotaciones.

Tambien quiero resaltar que me gustaría encontrar otro término para el tipo de trabajo que realizamos, que no tenga una relación ni con lo integrativo, o lo inclusivo, y mas con la necesidad de no ser etiquetado, una danza sin título, inclasificable, sin domesticar, con una poetica y estéticas genuinas, un movimiento bastardo, ecléctico, fronterizo....

En general casi todas las personas entrevistadas prefieren que no se etiquete la danza donde aparecen personas con diversidad funcional, y que se denomine sólo danza. Muchos, bailarines con y sin diversidad funcional, consideran esta clasificación como un síntoma más de discriminación. Sólo por cuestiones de visibilidad, algunas personas prefieren que pueda tener un calificativo y entonces se prefiere el nombre *Danza Integrada* al de *Danza Inclusiva*. En general las diferenciaciones que se hacen entre una y otra corresponden más a la significación habitual en el uso del lenguaje de una y otra palabra. En este colectivo, incluir suena peor que integrar. Pero sólo una persona alude a la diferenciación de que la *Danza Integrada* conlleva que personas con y sin diversidad danzan conjuntamente y *Danza Inclusiva* no implica esto. Quizás este hecho responde a que todos los entrevistados son bailarines que habitualmente danzan en proyectos mixtos de bailarines con y sin diversidad funcional y no han conocido experiencias dónde sólo estén personas con diversidad funcional, con lo que para ellos esta mezcla de diversidades es lo habitual. Sólo la persona que ha

respondido diferenciando ambas situaciones de homogeneidad o mixtura de capacidades en el grupo ha tenido experiencias en ambos sentidos.

En cualquier caso observamos que no hay entre el colectivo una diferenciación clara entre inclusiva e integrada y lo que para unos significa una cosa para otros significa justo la opuesta.

2.11. REFLEXIONES SOBRE LOS TÉRMINOS DANZA INTEGRADA/DANZA INCLUSIVA

El análisis realizado a lo largo de este capítulo sobre los términos *Danza Integrada/Danza Inclusiva* desde el ámbito educativo, el ámbito legislativo, desde la perspectiva dualista del binomio inclusión/exclusión, desde el artístico con Adam Benjamín, desde el académico con Petra Koppers y del uso que hacen las compañías actuales de Danza y el sector de las Artes Escénicas nos lleva a pensar sobre cómo acogemos términos y deseamos otros sin hacer una seria reflexión acerca del significado de esos términos, de dónde proceden, qué significan en cada contexto y si lo que están nombrando realmente está sucediendo.

En España, especialmente en ámbitos oficiales, académicos y en parte del sector artístico se ha acogido en los últimos 5 años el término *Danza Inclusiva*, de forma generalizada y casi desterrado el de *Danza Integrada*, influidos principalmente, como ya vimos, por el uso que el mundo educativo hace de éstos términos a favor de la educación inclusiva que contempla una sociedad diversa donde la diferencia es un valor, y en detrimento del modelo caduco de la educación integrada en la que se tomaban como valores predominantes los normalizados, teniendo la diversidad que adaptarse a ellos. De igual forma hemos visto que en la evolución de nuestra legislación se ha avanzado desde un modelo de integración a uno de inclusión en los últimos años, no sin ciertos matices de controversia en el sentido de a quién pertenecen los valores que incluyen.

Hagamos ciertas reflexiones sintetizando los aspectos fundamentales analizados en este capítulo.

La Danza Integrada como palanca para activar el modelo de inclusión en las artes

Como hemos señalado, ya desde los años 90 en el área anglosajona y unos años después en España las experiencias nombradas como *Danza Integrada* estaban trabajando bajo lo que hoy se conoce como valores inclusivos, es decir en espacios mixtos, heterogéneos, de personas con y sin diversidad, creando metodologías conjuntas donde la diferencia ya era un valor. Estos grupos de *Danza Integrada* no eran subgrupos de nada. Eran los únicos espacios donde las personas con diversidad

podían acceder a la danza porque las escuelas o compañías de danza oficiales no les permitían el acceso, algo que tampoco sucede en la actualidad.

Podemos decir que la *Danza Integrada* se adelantó a su tiempo, fue y es revolucionaria, respondiendo a una necesidad que algunos creadores y colectivos de personas con diversidad ya percibían mucho antes que las legislaciones y sus nomenclaturas entraran en vigor. Por tanto vemos que por apropiación de significantes desvirtuamos el significado que el término *Danza Integrada* estaba conteniendo en algunas experiencias, que de forma pionera estaban ya en el Estado Español y sin apoyos institucionales.

Estos proyectos de *Danza Integrada* han fomentado la colaboración entre personas con y sin diversidad en el ámbito de la danza y creatividad, investigando en metodologías y procesos de creación en danza donde las diferencias no eran algo a superar sino un valor contenido en el propio proceso, mostrando a la sociedad que otra forma de hacer arte, fuera del ámbito de las asociaciones homogéneas y segregadas, era posible.

Por ello se puede afirmar que la *Danza Integrada* ha sido una palanca para activar los modelos de inclusión real en el ámbito cultural y artístico. Utilizamos el término palanca según Ainscow (2003, p. 13): "*Palancas son acciones que pueden ser emprendidas y que hacen evolucionar la práctica mediante la reforma del comportamiento de la organización y de los miembros de la misma*".

Sin duda, esto no pasó desapercibido para asociaciones de personas con diversidad, para las instituciones políticas, sociales y culturales y pronto generó una semilla que va dando paso del paradigma de trabajar el arte en grupos homogéneos, al de trabajar en grupos mixtos de personas con y sin diversidad.

La asimilación del término inclusión en las artes en relación a las políticas sociales

La falta de medios económicos para apoyar estas iniciativas en España en general, pero especialmente más durante los últimos años de la crisis (donde el sector cultural, educativo, artístico y social ha sido el peor parado, con las consiguientes políticas liberalizadoras en detrimento del apoyo público), y la necesidad de acogerse a los fondos europeos, ha impulsado a que rápidamente todo el mundo acoja el término *inclusión* asimilado a las artes, al tener que utilizar la terminología aceptada por la Comunidad Europea para poder optar a sus fondos. Podríamos decir en ese sentido que vivimos en una tiranía de la terminología.

A través del concepto de inclusión y dentro de este marco, la Comunidad Europea intenta planificar políticas sociales de aproximación y de mejora de la situación socio-económica de personas en situación de desigualdad frente a la "exclusión". Otro debate sería si esas políticas llegan al núcleo del problema o se quedan en un mero

concepto o “parche”. Como ya vimos, el término *inclusión social* puede tener la misma carga negativa o contradictoria que *integración*, ya que son los valores de los que se sienten incluidos los que predominan para realizar las leyes y acciones que sacarán de la exclusión a los considerados excluidos. Según Muñoz Bellerín, en conversación por correo electrónico mantenida el 19-8-2015 “lo más urgente y necesario es contemplar procesos de igualdad donde cada cual pueda desarrollar sus identidades pero no desde la inclusión o integración sino desde el derecho cultural y social.”

El uso actual del término Danza Integrada

Seguimos viendo como creadores pioneros en el trabajo conjunto de danza de personas con y sin diversidad como Adam Benjamin e impulsor de la educación inclusiva en los Estudios Universitarios de Danza en Reino Unido, siguen nombrando sus talleres como Talleres de *Danza Integrada*, igual que el coreógrafo Jordi Cortés, una de las figuras que en la actualidad está impulsando la creación dancística en grupos mixtos desde Cataluña, o cómo lo hacemos desde el proyecto *Ruedapiés* Danza en diferentes países con los talleres, creaciones y espectáculos de *Danza Integrada* desde el año 2004 en el que participan grupos mixtos de personas con y sin diversidad con metodologías de enseñanza y creación que ponen en valor la diferencia.

También hemos visto que muchas de las compañías profesionales utilizan indistintamente el término *integrada/ inclusiva*, pero cuando se quiere señalar un trabajo de creación en grupos mixtos de bailarines con y sin diversidad funcional de alguna forma aparece la palabra *integrada* asociada a la danza, los bailarines o el trabajo coreográfico. Hemos visto que utilizan el término *Danza Integrada* compañías de danza de reconocido prestigio y que son bandera en el modelo de inclusividad como Stopgap de Reino Unido y la compañía irlandesa Croi Glan. También vimos como una programación inclusiva, que ya no necesita de festivales específicos destinados a la diversidad, la del SaT! San Andreu Teatre de Barcelona anuncia a Stopgap como *Danza Integrada* en su programación regular de otoño del 2015.

De otra parte se desprende de las encuestas realizadas a personas con y sin diversidad funcional que han actuado en compañías de danza, que no hay un acuerdo total en cómo nombrar, *Danza Integrada*, *Danza Inclusiva* o simplemente danza, pero si hay una mayoría que prefiere que se nombre la danza sin etiquetas o si hay que visibilizar que se nombre *Danza Integrada*.

La falsa oposición entre Danza Integrada y Danza Inclusiva

Oponer el término *Danza Integrada* al de *Danza Inclusiva*, y decir que la *Danza Integrada* es una danza en la que las personas con discapacidad deben ser incorporadas en un grupo que no la tiene creemos que es incorrecto, por todo lo expresado anteriormente y porque justamente bajo el nombre de *Danza Integrada*

aparecieron en EEUU, Reino Unido y más tarde en España las primeras compañías que realmente nacían de una filosofía de inclusión, donde nadie incorporaba a nadie sino donde las personas con y sin diversidad se reunían para explorar cómo podían aprender y crear en conjunto, ampliando así el concepto de la danza hacia un paradigma de la inclusión. Y ésto fue necesario entonces y lo sigue siendo, porque como veremos a lo largo de toda esta investigación, no hay espacios oficiales de danza o de aprendizaje de las artes escénicas, donde de forma “natural”, una persona con diversidad funcional pueda acceder como estudiante de danza junto a otros estudiantes sin diversidad funcional.

En este sentido discrepamos con la diferenciación terminológica de compañías que hace la pedagoga de la danza y bailarina Neus Canalías en el libro *Danza Inclusiva* donde a partir de la diferenciación del modelo educativo integrado y el modelo educativo inclusivo, hace una extensión de terminología y significado a la danza. Según Canalías (2013, p. 17) “*la palabra integración implica que una persona que tiene algún tipo de discapacidad debe ser incorporada en un grupo que no la tiene. Inclusión en cambio habla de la aceptación de la diversidad de todas las personas sin crear subgrupos dentro de otros grupos*”. Si esta cita se aplica al sistema educativo estamos de acuerdo pero no se puede aplicar a la danza.

Aunque nos adherimos totalmente a la visión de educación inclusiva frente a educación integrada, que la misma autora sostiene, no podemos compartir la diferenciación y oposición inferida entre *Danza Inclusiva* y *Danza Integrada*, donde parece que las compañías que realizan *Danza Integrada* están creando subgrupos dentro de otros, o estén incluyendo a las personas con diversidad a grupos ya creados de bailarines sin diversidad, donde los valores predominantes van a ser los de éstos últimos. En cualquier caso el libro de Canalías, *Danza Inclusiva*, es un excelente trabajo de divulgación, con información valiosa y un recorrido histórico a nivel nacional e internacional que nos hace comprender dónde se enmarca la entrada de las personas con diversidad funcional en la danza.

Por todo lo expuesto anteriormente en este apartado y por la prueba palpable de que las compañías y pensadores internacionales anteriormente citados (Stopgap, Croi Glan, Adam Benjamín, Petra Koppers, Jordi Cortés, Ruedapiés...) que están todavía usando el término *Danza Integrada*, son líderes en trabajar con grupos de bailarines con y sin diversidad funcional, grupos que valoran la diferencia y no hacen subgrupos sino que son pioneros en haber eliminado los grupos homogéneos que funcionaban hasta hace poco; o por la propia clasificación y definición que el sector de las artes escénicas y diversidad da de *Danza Integrada* en *Abierto al Público nº 4*, vemos que la supuesta oposición entre *Danza Inclusiva* y *Danza Integrada*, en el momento actual en el que las personas con diversidad funcional no pueden optar por unos estudios

académicos de danza y artes escénicas en espacios inclusivos en el Estado español, no es válida.

El estado actual de la integración/inclusión en las artes

Lo importante, ahora que se está empezando a entender que es necesario y de justicia social (no solo un derecho, aunque éste es el primer paso), que las personas con diversidad funcional tienen que poder optar a experiencias de aprendizaje y de creación de las artes y de la danza en el conjunto de la sociedad, es determinar qué está sucediendo y sentar las bases para que el modelo de inclusión sea el que vaya entrando en nuestras instituciones educativas de las artes.

Aún cuando de forma generalizada se esté utilizando el término *Danza Inclusiva* para aludir a la danza donde se visibilizan personas con diversidad, este término no nos dice nada ni de los procesos ni de las formas en que esas personas son visibilizadas, como observamos con la variedad de grupos, proyectos, asociaciones, festivales y congresos que se adhieren al término inclusión.

Este término, en la actualidad, sólo nos vale para nombrar un campo, el de las compañías y proyectos en los que las personas con diversidad pueden participar. Si esto fuera la norma no haría falta especificarlo.

Como nos dice Benjamin (2002, p. 15), en un estado ideal donde la accesibilidad fuera la norma, no deberíamos utilizar ninguna etiqueta que identificara si la danza o el taller que se imparte está abierto a la participación de personas con diversidad funcional, de la misma manera que no ponemos la etiqueta *interracial* en un evento donde participan persona de diferentes razas o *inter-género* cuando participan personas de diferentes géneros.

Pero la realidad está lejos de dar por sentado que el acceso a la participación artística esté garantizado para todos los colectivos incluidos los de la diversidad, por ello, a veces es necesario poner la marca, la etiqueta, para, según apunta Canalías (2013, pp. 17-18), dar visibilidad, especialmente en el aspecto educativo, y facilitar que las personas con diversidad funcional encuentren los cursos de danza en los que pueden participar junto a otros compañeros sin diversidad funcional.

Qué se entiende por inclusión

Y si finalmente acogiéramos todos los implicados el término de *Artes Inclusivas* para designar, sólo cuando es necesario nombrar el campo, el arte donde participan personas con diversidad, deberíamos preguntarnos qué entendemos por inclusión en artes escénicas y danza.

¿Es inclusión que las personas con diversidad realicen procesos de aprendizaje de la danza y artes escénicas en espacios donde sólo hay personas con diversidad, en espacios homogéneos?

Si los procesos de aprendizaje y creación de las artes escénicas y danza se dan en grupos homogéneos de sólo personas con diversidad, y después las presentaciones ante el público se realizan incluyendo a los profesores o profesionales que participan dando apoyo a las personas con diversidad ¿Es eso inclusión?

¿Son la danza y las artes escénicas inclusivas cuando personas muy diferentes, con y sin diversidad funcional, o con otro tipo de diversidades, se reúnen en espacios conjuntos para aprender unos de otros, en ambas direcciones, para crear en colaboración?

El sector educativo y las artes

Otra reflexión viene a tenor de la escasa relación del sistema educativo español con la enseñanza y difusión de las artes escénicas. Si en danza estamos tomando un término que viene del sector educativo, podríamos plantearnos que apoyos reales está dando el sector educativo a las artes. ¿Está el sistema educativo realmente incluyendo a las artes en sus programas de estudio? ¿Está acogiendo las metodologías de las artes para hacer que la enseñanza sea menos cognitiva y más vivencial? ¿Se está corporeizando el conocimiento a través de la experiencia física y emocional?

Tenemos serias dudas sobre ello ante un sistema que relega las artes escénicas y la danza o bien al adorno o a la profesionalización, sacándolas fuera de los curriculums y las aulas de la educación obligatoria, evitando que sus profesionales entren en ellas como educadores y profesores de primera categoría. Tener estas actividades como materia extraescolar no es símbolo de ninguna inclusión y menos de una educación inclusiva. Todo ello se tratará en el *Capítulo 11 Accesibilidad a la Danza Integrada en modelo de educación inclusiva*.

La revalorización del término Danza Integrada

Si regresamos a las conclusiones de Benjamin (correo electrónico el 16-8-2015) en relación al uso integrada/inclusiva, recordemos que diferenciaba entre utilizar danza inclusiva cuando hay que describir el área de trabajo, es decir cuando hay que señalar que es un trabajo donde participan personas con diversidad, y danza integrada cuando nos referimos a un trabajo que tienen éxito en mostrar en integración lo mejor de cada participante y los diferentes elementos que componen la obra artística. Por lo que vemos que el término *Danza Integrada* es mucho más amplio.

Steve Paxton, fundador de *Contact Improvisación*, observaba, según McDermott (cit. en Novack, J., 1990, p. 69)⁸⁵, el ideal estético en “un cuerpo integrado”, un cuerpo que trabajaba y danzaba integrando todo lo que tenía. *Contact Improvisación*, como veremos en los capítulos 7 y 8, fue de las primeras formas de danza que dio entrada a las personas con diversidad funcional en la práctica de la danza valorando sus diferencias, porque sus cuerpos cabían dentro de ese ideal estético de cuerpo integrado, cualquiera que fuera el tipo de cuerpo. La terminología *Danza Integrada* tiene unas implicaciones históricas y referenciales en cuanto al concepto revolucionario de cuerpo y movimiento que es necesario conocer y recordar antes de reducir simplistamente el significado de esta palabra.

Recogemos de nuevo el término utilizado por Koppers *Cultura de la Discapacidad*, que nos pone ante un paradigma completamente nuevo donde las personas con discapacidad no son ni incluidas ni integradas sino que crean un espacio común desde la diversidad y las artes, dónde los no discapaces también pueden participar.

¿La necesidad de un término? Etiquetas y visibilidad

Parte de nuestro conflicto terminológico se debe a que las artes han tomado prestadas las palabras inclusión e integración de las ciencias sociales, sin haber vivido con ellas la misma evolución. Quizás deberíamos encontrar desde el arte un nuevo vocablo, a usar sólo cuando sea necesario evidenciar la marca o bien de accesibilidad a un taller de danza o cuando haya que hablar de las compañías que trabajan con grupos mixtos de personas con y sin discapacidad, para referirse a ese aspecto concreto, que como ya hemos visto no constituye un género de arte en sí mismo, sino una particularidad.

Desde nuestro punto de vista lo ideal es no tener que etiquetar y hablar de danza simplemente, (ni inclusiva ni integrada), pero mientras la participación de todas las personas con diversidad funcional en todos los aspectos de la vida no sea un hecho común, en algunos casos habrá que señalar que la actividad artística es accesible.

Y como ya apuntamos en el *Capítulo 1*, apartado 1.5 *Diferentes modelos para analizar la discapacidad*, proponemos un término que ofrecemos a la comunidad, *diversábil*, una fusión entre diversidad y habilidad. En *diversábil* se recoge el aspecto de la diversidad y de la capacidad o habilidad, fusionado del término italiano “deversamente abile” (diversamente hábil) utilizado para nombrar a las personas con diversidad funcional en ese país. Al fusionarlo en una sola palabra agilizamos el lenguaje. Así podremos hablar, cuando lo necesitemos, del colectivo de danza en el

⁸⁵ La investigadora y crítica de danza Cynthia Novack, escribió en 1990 uno de los libros más importantes sobre *Contact Improvisación*, *Sharing the Dance*, utilizado como referente a nivel internacional. Será una de nuestras fuentes documentales en los capítulos 7 y 8.

que participan personas con diversidad, sin marcar los rasgos que negativizan la diversidad o entrar en las terminologías resbaladizas de si integra o incluye.

Quizás *danza diversábil* podría ser un nuevo término para nombrar a todos los procesos de danza en los que la diversidad está presente, y hablar de *metodología integrada* cuando la formación y los procesos de creación se realizan en grupos mixtos de personas con y sin discapacidad. No se trata de crear una etiqueta nueva, sino de nombrar la situación existente, que no es inclusiva, e indicar que para abrirnos a una cultura inclusiva, es necesario señalar las pocas situaciones en las artes que actualmente si son inclusivas.

En cualquier caso, de la misma forma en que en los últimos 10 años hemos visto cómo se está produciendo un cambio en las formas en que danza y diversidad se aproximan, el público y la sociedad son también testigos de este cambio. A más producción, más visibilidad, más formas diferentes de aproximación, más apertura en la concepción de danza, más flexibilidad en las programaciones, más diálogo. Quizás ahora no encontremos un término exacto que defina a gusto de todos el trabajo de danza que se hace en los grupos donde participan personas con y sin diversidad, y quizás sea porque nos estamos moviendo en un terreno vivo, un terreno que se está construyendo en este momento. Los términos están en danza, en movimiento, al igual que los contenidos a los que quieren representar.

El debate está servido, aunque lo verdaderamente importante es la gran diferencia de opiniones al respecto. Eso significa que el tema que nos ocupa -arte, danza, diversidad, integración, inclusión- está en el punto de mira, y mientras sigamos trabajando en ello, estaremos caminando progresivamente hacia ese ideal de sociedad, cultura y arte inclusivas.

2.12. EL LUGAR DE LA DANZA INTEGRADA EN LAS ARTES INCLUSIVAS

Para concluir este capítulo, nos parecía necesario, crear un mapa que localice la *Danza Integrada* en el marco de la inclusión, para definir uno de los terrenos donde enmarcamos el objeto de nuestra investigación. Es muy importante señalar que el mapa de situación que proponemos a continuación sólo se realiza a efectos de determinar qué colectivos forman parte de un proceso artístico, pero no sugiere un estilo común en los procesos, ni se refiere a la calidad de los mismos, pudiendo ser tanto el proceso como la calidad muy diferentes. Esta organización se efectúa por motivos de estudio de un fenómeno emergente en las prácticas artísticas, que es el acceso al arte y más concretamente a las artes escénicas, de colectivos que tradicionalmente han estado fuera de los circuitos artísticos. En ningún caso el esquema que se propone señala que haya que trabajar en grupos o subgrupos diferenciados o habla de la calidad de los procesos o creaciones, sino que pretende ser solamente un mapa de la realidad actual teniendo en cuenta el factor de estudio: la

emergencia de la diversidad en las artes dentro del paradigma de la inclusión. El mapa que desarrollamos a continuación ha sido exhaustivamente explicado y justificado, y es la consecuencia del viaje que hemos hecho a través del capítulo. Pero también es el punto de partida, para esta investigación, ya que nos habla de la situación actual, de lo que está sucediendo en el terreno de las artes en la inclusión. Un mapa como localización de la realidad que vamos a ir explicando a lo largo de este viaje y que enmarca el foco de nuestra investigación, la *Danza Integrada* y la sitúa en relación a la *Danza Inclusiva* y al paradigma de la inclusión.

❖ PARADIGMA DE LA INCLUSIÓN

Como ya hemos visto, es una forma de entender la sociedad donde la diferencia es un valor y no algo que hay que modificar para que se adapte a un modelo normativo y único. Este paradigma contempla que todas las personas deben sentirse incluidas en todas las actividades de la sociedad, donde las diferencias son tomadas como diversidad y rasgo consustancial a la propia sociedad. Por tanto todos los procesos educativos, laborales, socializadores, culturales...todas las facetas de la vida deben realizarse y dirigirse para que todas las personas en su diversidad puedan participar.

❖ ARTES INCLUSIVAS

Son todas las prácticas artísticas que desde el paradigma de la inclusión, ponen su foco en la participación de colectivos que tradicionalmente estaban excluidos de la práctica artística profesional. Con respecto a las artes escénicas tenemos

❖ **ARTES ESCÉNICAS INCLUSIVAS** o **ARTES ESCÉNICAS APLICADAS** o **ARTES PARTICIPATORIAS**

Esta terminología se utiliza para nombrar -cuando es necesario referirse a quienes participan- aquellas prácticas artísticas en las que intervienen personas que tradicionalmente habían estado al margen de los circuitos del arte, ya fuera en su aprendizaje o en la creación y exhibición. De los tres términos expuestos al comienzo de este párrafo ARTES ESCÉNICAS INCLUSIVAS es el que se está usando en la actualidad (2015) en el Estado Español, aunque los otros dos términos ya se están introduciendo.

Dentro encontramos dos grandes campos:

- **ARTE (ESCÉNICO) COMUNITARIO** que engloba aquellas prácticas artísticas donde participan colectivos tradicionalmente excluidos del arte y cuyo objetivo es utilizar herramientas artísticas (danza, teatro, artes visuales...) para promover la inclusión social y una democratización del arte. En relación a las artes escénicas, desde un enfoque comunitario, aparecen la Danza Comunitaria, Teatro comunitario y el Teatro Social Crítico.

- **ARTES ESCÉNICAS Y DIVERSIDAD FUNCIONAL.** También se le llama **ARTES ESCÉNICAS EN LA DIVERSIDAD** o **ARTES ESCÉNICAS Y DISCAPACIDAD**⁸⁶ Engloban las prácticas artísticas escénicas (danza, teatro) donde participan personas con diversidad funcional y cuyo objetivo es enseñar y crear a partir de las artes escénicas para capacitar a todos los participantes del grupo en las artes. Dependiendo del carácter del grupo, colectivo o asociación que promueva estas actividades además del primer objetivo, capacitar en las artes, tendrá un componente de inclusión social.

Es importante señalar que el primer objetivo en el marco de las *Artes escénicas y Diversidad funcional* es la enseñanza de las artes escénicas, siendo la inclusión social un efecto. Esto es esencialmente lo que marca la diferencia entre las *Artes escénicas y Diversidad funcional* y el *Arte Comunitario*. De todas formas esta diferencia en la prioridad de los objetivos no se convierte en una barrera infranqueable, encontrando en muchos casos procesos artísticos híbridos donde tienen igual importancia la capacitación de los colectivos que intervienen como la inclusión social que el proceso produce.

Parte de la diferencia en la priorización de objetivos se realiza especialmente en las artes escénicas y en referencia al colectivo de personas con diversidad funcional, porque la accesibilidad a una formación en artes escénicas de este colectivo es poco frecuente. Si hablamos de otros colectivos en riesgo de exclusión social, colectivos marcados por su edad, por su poder económico, por el género, por la cultura de origen... podemos ver que el acceso a las artes escénicas y la danza, como colectivo puede ser difícil, pero a nivel personal quizás no tanto. Una clase de danza podrá asumir a un niño, un adulto, una persona de otra cultura, una mujer maltratada o una persona en el umbral de la pobreza (por citar algunos rasgos que marcan la exclusión social), haciendo unas mínimas adaptaciones metodológicas. Pero las personas con diversidad funcional, al ser la marca excluyente una marca corpórea, tienen menos posibilidad de encontrar espacios de aprendizaje dentro de las artes escénicas y la danza, ya que el objeto tradicional de estudio y de trabajo de estas áreas es un cuerpo normalizado.

Es por ello, dentro del colectivo de personas con diversidad funcional, el énfasis puesto en tener como primer objetivo el de la formación para la creación en artes escénicas, al no tener estas personas, ni como colectivo ni como individuos un acceso fácil a estas disciplinas. Si esto se produce, como consecuencia se producirá la inclusión social.

⁸⁶ *ARTES ESCÉNICAS Y DIVERSIDAD FUNCIONAL* es la terminología utilizada por las Jornadas de Inclusión Social que van por su VII edición en el 2015. *ARTES ESCÉNICAS Y DISCAPACIDAD* es la terminología utilizada según la Federación Nacional de Arte y Discapacidad, FNAD, y organizadores del Día F desde el año 2013. <http://www.federacionartediscapacidad.com/> (consultada el 1-09-2015)

Dentro de *Artes escénicas y Diversidad funcional*, y en relación a la danza tenemos

- ✓ **Danza Inclusiva.** Como acabamos de ver, entre los colectivos que históricamente han estado ausentes de la danza se encuentra el de las personas con diversidad funcional. La *Danza Inclusiva* es aquella danza donde tienen cabida personas con diversidad funcional que normalmente están fuera de los circuitos de la danza, ya sea en su aprendizaje o en su ejecución ante un público. Las situaciones pedagógicas y de creación de espectáculos que enmarca la Danza Inclusiva actualmente ocurren en grupos mixtos de personas con y sin diversidad funcional o en grupos homogéneos de sólo personas con diversidad funcional. Cuando la *Danza Inclusiva* se realiza en situación pedagógica y/o de creación en las que todas las personas son personas con diversidad funcional, grupos homogéneos, en estos casos, aunque encontramos excepciones, los profesores suelen ser personas sin diversidad funcional y los receptores personas con diversidad funcional. Este tipo de estructura está más generalizada entre los colectivos que trabajan con personas con diversidad intelectual y diversidad mental.

Los lugares donde se genera este tipo de danza suelen estar vinculados a asociaciones específicas creadas para la atención a cada tipo de diversidad (asociaciones para tratar a personas con Síndrome de Down, a personas con diversidad intelectual...). En general son asociaciones que, por la característica de la diversidad que tratan, suelen estar conducidas por personas sin diversidad funcional. En este tipo de relación la enseñanza y aprendizaje de la danza suele vincularse a valores terapéuticos, rehabilitadores y de inclusión social y, dependiendo del carácter profesionalizador o vocacional de la actividad, los espectáculos que se ofrecen al público suelen estar dirigidos a un público familiar, dentro de programaciones específicas de arte y discapacidad, programaciones de arte inclusivo o insertos en programaciones habituales de teatros y festivales que reconocen el valor artístico de la propuesta más allá de su carácter inclusivo.

- ✓ **Danza Integrada.** Dentro del gran paraguas que es actualmente la Danza Inclusiva, también se incluyen en ella aquellas situaciones de aprendizaje y/o creación en danza donde participan personas con y sin diversidad funcional, en grupos heterogéneos, lo que comúnmente en el sector se conoce por grupos mixtos. Los proyectos artísticos, compañías y cursos que se realizan en grupos mixtos podemos denominarla específicamente Danza Integrada, para diferenciarla de aquellas prácticas de la Danza Inclusiva que se realizan en grupos homogéneos.

La *Danza Integrada* es una forma de danza donde aprenden y crean conjuntamente un colectivo de personas entre las que se encuentran personas con y sin diversidad funcional. Tanto en los espectáculos, en los ensayos, en los

procesos de formación, en los foros y espacios de difusión de la *Danza Integrada* hay personas con y sin diversidad funcional trabajando conjuntamente en un mismo plano de relación.

La *Danza Integrada* se suele organizar a partir de intereses comunes de creación artística y de aprendizaje de los procesos creativos, donde también suele darse una intersección en las artes. En general, se vincula a espacios culturales y de difusión del arte y de la danza y no a asociaciones específicas de personas con diversidad.

El profesorado y creadores son personas con y sin diversidad funcional.

Su finalidad es ofrecer espacios donde cualquier persona, independientemente de su diversidad, pueda participar de los procesos de aprendizaje y creación en las artes escénicas y en la danza. Por tanto la *Danza Integrada* desde hace ya un tiempo, en su recorrido histórico, está favoreciendo plenamente una sociedad inclusiva, donde, idealmente, todas las diversidades están contempladas en el funcionamiento habitual de las estructuras sociales, educativas, creativas, y en este caso en la participación de las artes escénicas.

En cuanto a la difusión y exhibición las producciones escénicas de las compañías o proyectos de *Danza Integrada*, éstas han reivindicado desde sus orígenes ser mostradas en espacios escénicos, festivales y muestras de arte no exclusivos sólo para personas con discapacidad.

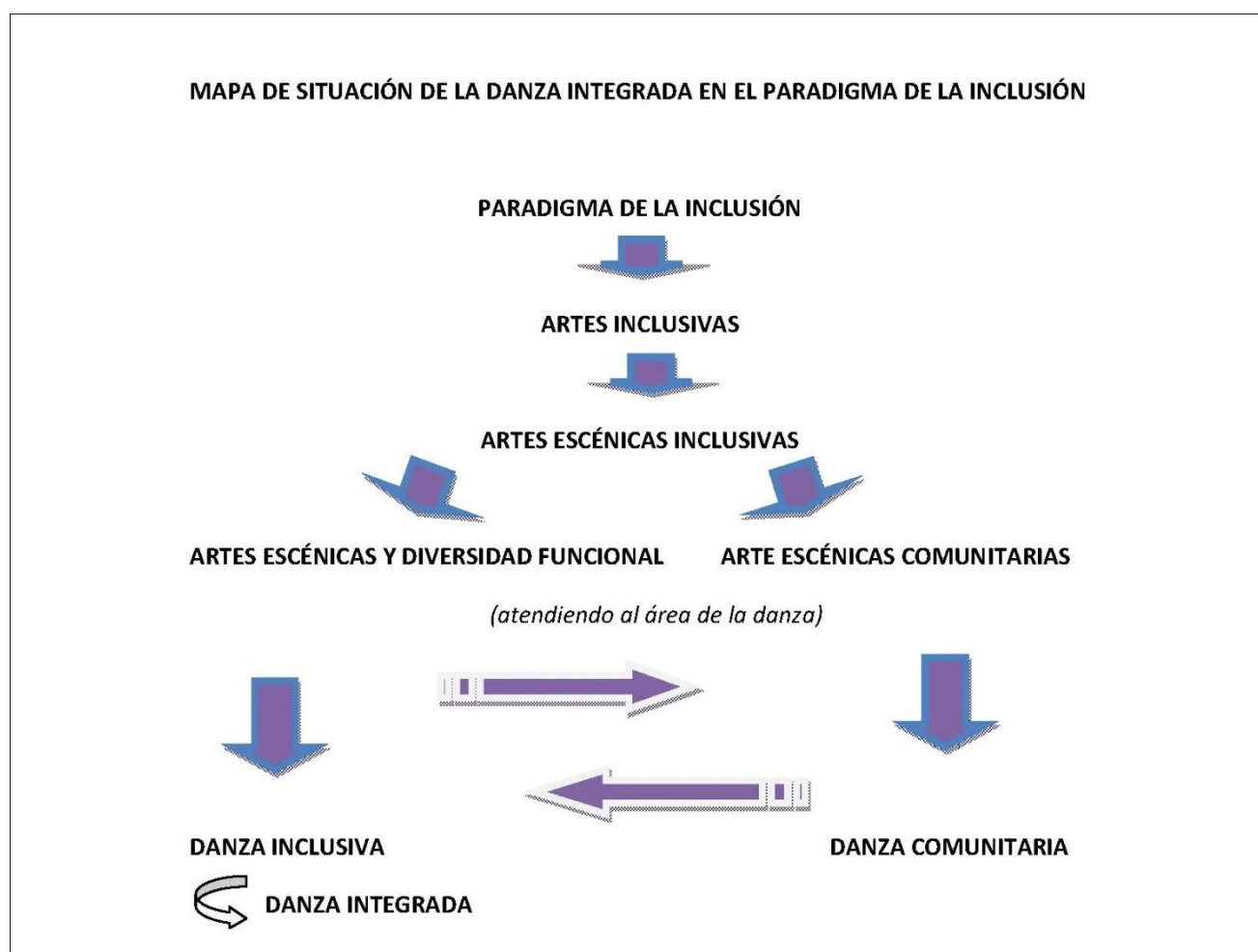
La *Danza Integrada* ha encontrado y desarrollado metodologías a partir del estudio y evolución de la Danza Contemporánea, la *Improvisación*, *Contact Improvisación* y diferentes técnicas de *Movimiento Somático* durante los últimos treinta años, especialmente en Estados Unidos y Reino Unido y los últimos diez años en España.

Su difusión en Europa ha sido principalmente a través de las clases y espectáculos provenientes de diferentes compañías del Reino Unido, donde la danza cuenta con mecanismos bien organizados de difusión y accesibilidad a toda la población.

En las sociedades del siglo XXI, donde la diversidad cultural, racial, funcional es un hecho cotidiano, es necesario permitir que los espacios culturales y artísticos se abran a la diferencia, ya que está presente no solo en el entorno donde vivimos, sino en cada uno de nosotros. A más espacios donde juntos podamos aprender, construir, crear y mostrar arte, la comunidad en su totalidad se beneficiará de ello. La *Danza Inclusiva*, la *Danza Integrada*, en definitiva, la danza realizada por muchas personas diferentes renueva el arte, la danza y las artes escénicas, desde el paradigma de la inclusión.

En la *Danza Integrada* se produce la experiencia de bailar en una comunidad integrada por personas con diferentes capacidades para así contribuir a la construcción de una sociedad más justa y con igualdad de oportunidades para todos, donde los procesos de aprendizaje y creativos se hacen de una forma consensuada. La presencia de la diversidad en las artes es un proceso que, como veremos, permite reconstruir las imágenes de la diferencia a través de la experiencia directa de los nombrados como diferentes.

Todo lo que hemos expuesto, queda reflejado en el siguiente mapa de situación.



Este es un esquema gráfico del mapa que hemos expuesto en toda esta sección. Su lectura es simple y clara. Sólo nos queda hacer una precisión: las flechas horizontales que aparecen entre la *Danza Inclusiva/Integrada* y la danza comunitaria nos dicen que aunque sus principales objetivos son diferentes, hay puentes de comunicación entre ellas, apareciendo trasvase de metodologías y compartiendo herramientas.

Capítulo 2. Danza Integrada y Danza Inclusiva dentro de las Artes Escénicas en el paradigma de la inclusión.

Es por ello que dedicaremos el Capítulo 4 al Arte Comunitario en esta investigación, observando que la *Danza Inclusiva/Integrada* y éste comparten visiones del arte muy cercanas.

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 2

Referencias citadas

Ainscow, M. (2003): Desarrollo de sistemas educativos inclusivos. En *Las respuestas a las necesidades educativas especiales en una escuela vasca inclusiva: Actas del Congreso Guztientzako Eskola: Donostia-San Sebastian 29- 31 Octubre 2003* (pp.19-36). Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco. 2005.

Recuperado de http://www.hezkuntza.ejgv.euskadi.eus/r43-573/es/contenidos/informacion/dia6/es_2027/adjuntos/escuela_inclusiva/Respuesta_necesidades_c.pdf

Benjamin, A. (2015). Making an entrance into higher education. *Animated library*, marzo 32-34. Recuperado de <http://www.communitydance.org.uk/DB/animated-library-5/making-an-entrance-into-higher-education.html?dis=33829>

Benjamin, A. (2002). *Making an Entrance*. Londres: Routledge.

Canalías, N. (2013). *Danza Inclusiva*. Barcelona: Editorial UOC.

Castillo, F. (2014). *Arte Educación, Terapia o Libertad: Crei-Sants 1975-2000*. Barcelona : Kit-Book.

Egea, C. y Sarabia, A. (2001). Clasificaciones de la OMS sobre discapacidad. *Boletín del RPD*, 50, 15-30. Recuperado de <http://usuarios.discapnet.es/disweb2000/art/ClasificacionesOMSDiscapacidad.pdf>

García, E. (2015). *Abierto al Público. Artes Escénicas y Comunidad. 4*. Madrid: INAEM Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música. Recuperado de <http://www.redescena.net/descargas/proyectos/abiertoalpublico2015.pdf>

Kaufman, K. (2006). *Inclusive Creative Movement and Dance*. Montana University. Champaign, Illinois: Human Kinetics.

Kuppers, P. (2003). *Disability and Contemporary performance. Bodies on edge*. New York: Routledge.

Kuppers, P. (2013). *Disability Culture and Community Performance. Find a Strange and Twisted Shape*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Ley de integración social de de los minusválidos. (LISMI). (Ley 13/1982, 7 abril) *Boletín Oficial del Estado*, nº 103, 1982, 30 abril. 11106-11112. Disposición derogada. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1982-9983> (Recuperada el 22-5-2015)

Ley de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad. (Ley 51/2003, de 2 de diciembre,) *Boletín Oficial del Estado*, nº 289, 2003, 3 diciembre. Disposición derogada. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2003-22066> (Recuperada el 22-5-2015)

Muñoz Bellerín, M. (2014). Usos y discursos del teatro como técnica de tratamiento de conflictos". En E. García. (coord.), *Memorias de las VI Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas. Sevilla* (pp. 17-33). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música. Recuperado de <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/artesescenicas/artes-escenicas-e-inclusion-social/jornadas-sobre-la-inclusion-social/vi-jornadas-sobre-la-inclusion-social/memoria-vi-jornadas-2014.pdf>

Novack, J. C. (1990). *Sharing the dance. Contact Improvisación and American culture*. Madison: The University of Wisconsin Press.

ONU. Convención Internacional sobre los derechos de las personas con discapacidad, (2006, 13 de diciembre). *Asamblea General de las Naciones Unidas*. (A/RES/61/106). 2007, 24 Enero. Recuperada de <http://www.un.org/spanish/disabilities/default.asp?id=617> (1-6-2015)

ONU. Instrumento de Ratificación de la Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad. (2006, 13 de diciembre, Nueva York: Asamblea General de las Naciones Unidas). *Boletín Oficial del Estado*, nº 96, 2008, 21 abril. 20648-20659. Recuperada de <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2008-6963> (22-5-2015)

Sprague, M., Scheff, H. y McGreevy-Nichols, S. (2006), *Dance about anything*. Champaign, Illinois: Human Kinetics.

Texto Refundido de la Ley General de Derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión Social. (Real Decreto Legislativo 1/2013, 29 noviembre). *Boletín Oficial del Estado*, nº 289, 2013, 3 diciembre. 95635-95673. Recuperado de https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2013-12632 (23/09/2015).

Valcarce, M. (2011). De la escuela integradora a la escuela inclusiva. *Innovación Educativa*, 21, 119-131.

Videograbaciones y sitios web de artistas citados

Alta Realitat www.altarealitat.com (Consultada el 25-09-2015)

Croiglan www.croiglan.com (Consultada el 16-06-2015)

Danza Mobile www.danzamobile.es (Consultada el 24-08-2015)

Flick Flock <https://www.facebook.com/Flick-Flock-Danza-176872708990288/>
(Consultada el 18-06-2015)

Fundación Psico Ballet Maite León. Firtsch Company.
<http://www.psicoballetmaiteleon.org/> (consultado el 10-8-2015)

Kiakahart www.kiakahart.com (Consultada el 10-08-2015)

Liant La Troca www.liantlatroca.com (Consultada el 10-08-2015)

Moments Art www.moments-art.com (Consultada el 23-09-2015)

Psico Art Cataluña. Fundada por Jannick Niort. : <http://psicoart.voluntariat.org>
(Consultada el 13-5-2015)

Ruedapiés www.Ruedapiés.es (consultada el 10-9-2015)

Stopgap Dance www.stopgapdance.com (Consultada el 24-08-2015)

Otros sitios web citados

Impulstanz, Festival en Viena. Talleres 2014.
<http://www.impulstanz.com/en/archive/2014/workshops/id2495/> (consultada el 20-06-2015).

Jornadas Día F Todos en Acción <http://www.federacionartediscapacidad.com>
(Consultada el 1-09-2015)

Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas
<http://www.mcu.es/artesEscenicas/CE/inclusion/jornadas.html> (Consultada el 7-09-2015)

San Andreu Teatre. Programación de otoño 2015
http://www.espaidansat.cat/web/CA/artificial_things/ (consultado el 5-9-2015).

Universidad de Plymouth en el Grado de Danza Teatro
<https://www.plymouth.ac.uk/courses/undergraduate/ba-dance-theatre> (Consultada el 14-9-2015).

SECCIÓN II.

LAS DERIVAS DEL ARTE Y LA IDENTIDAD EN FLUJO

CAPÍTULO 3. EL DESCENTRAMIENTO DEL ARTE

Comenzamos una nueva sección dentro de esta investigación: *Las derivas del arte y la identidad en flujo*. Tras haber localizado en el capítulo anterior a la *Danza Integrada* dentro de las Artes Escénicas en el paradigma de la Inclusión, vamos en este capítulo a enmarcarla dentro del campo expandido del arte actual. Para ello nos serviremos de las diferentes topografías que analizan las prácticas artísticas, partiendo de la cartografía ampliada del teórico crítico Jose Luis Brea, para poder encuadrar las prácticas textualistas y relacionales que derivaron del campo de la escultura. Todo ello nos servirá para situar a la *Danza Integrada* dentro de los movimientos artísticos descentrados que desafían los lugares tradicionales del arte, presentando nuevos discursos, tanto en los aspectos formales como en el contenido.

3.1. EL CAMPO EXPANDIDO DE LA ESCULTURA

A partir de los años 60 la atención del arte se centra en los límites externos, los límites de la exclusión de los campos artísticos entendidos como tales hasta ese momento.

Rosalind Krauss⁸⁷, teórica y crítica de arte, en su conocido ensayo *La escultura en el campo expandido*, cartografía el campo de la escultura de los años 60 y 70 (Krauss, 1985, p. 68):

La escultura ya no aparece como el término medio privilegiado entre dos cosas en las que no consiste [refiriéndose a paisaje o arquitectura] sino que más bien escultura no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente.

Básicamente Krauss viene a decirnos que el historicismo que todavía se quería aplicar a la comprensión y crítica de la obra posmoderna ya no servía. Para esta crítica norteamericana, en el postmodernismo la práctica artística no se define en relación a un medio dado –digamos, escultura- sino en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales para los cuales cualquier medio puede utilizarse. La lógica de la práctica postmodernista no se organizaría alrededor de un medio dado, sino a través del universo de términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural.

⁸⁷ Rosalind Krauss es teórica y crítica de arte estadounidense. Profesora en varias universidades norteamericanas y una de las fundadoras de la revista referente en arte contemporáneo *October*.

José Luis Brea⁸⁸, en el ensayo *Ornamento y Utopía* (1996), continúa y desarrolla las teorías de R. Krauss ampliando el discurso formal hacia la capacidad de intervención social, situando el arte público y el activismo dentro de ese modelo de campo expandido de la escultura que ofreció Krauss.

La topografía que ofrece Krauss basada en la oposición *no –paisaje, no-arquitectura*, en la que se encuentra el dominio tradicional de la escultura, nos amplía el campo escultórico a tres nuevos lugares definidos por:

- el encuentro de paisaje y no paisaje dando lugar al *Emplazamiento-señalización*;
- el encuentro de arquitectura con no-arquitectura da lugar a las *estructuras axiomáticas* definidas por el minimalismo;
- el encuentro de paisaje y arquitectura da lugar a la *construcción - site specific*.

Con este mapa podemos localizar muchas de las transformaciones que en los años 60 y 70 se estaban produciendo en la forma escultórica, y sobre todo establecer qué tensiones inducían a esos desplazamientos. En la danza también en esa época estaban ocurriendo una serie de transformaciones importantes, especialmente en cuanto al abandono del cuerpo como monumento que representara al cuerpo ideal y entrenado, así como en los formatos de presentación de la danza y los contenidos de la misma. La danza postmoderna será el epítome de estas transformaciones, como veremos en el Capítulo 7. Pero sigamos para ver cómo estas operaciones detectadas en el arte y sus consiguientes tensiones, afectan de igual modo a la danza.

Siguiendo a Brea (1996, p.15) podemos reseñar las siguientes transformaciones:

- *abandono de la lógica del monumento*;
- *rechazo de la escultura a constituirse como función conmemorativa*;
- *exploración de la forma escultórica hacia su tensión entrópica o hacia su grado cero de enunciación*.

⁸⁸ Jose Luis Brea (1957-2010). Teórico y crítico en el área de Estética y Teoría del arte contemporáneo. Fue profesor titular de en la Universidad Carlos III de Madrid y en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Crítico de arte, comisario independiente y director de varias publicaciones periódicas de arte contemporáneo.

Siguiendo su discurso (p.16), será ese “*centrarse en los problemas de la forma*” lo que marque los límites del análisis de Krauss, pues excluye los aspectos de:

- *contextualización social e histórica de dicha cartografía;*
- *su dimensión significativa y comunicativa.*

Así, Brea propone un desarrollo del campo expandido que pueda abarcar el arte producido en los años 80 y 90, caracterizado por las nuevas prácticas sociales desarrolladas en espacios urbanos, en el propio cuerpo de los sujetos y la ocupación específica de los espacios de distribución social de la información.

Brea complementa el análisis de la evolución de la forma con las transformaciones relativas a un segundo eje: los usos públicos de tales formas, es decir, la dimensión en que las formas se constituyen como signos, como lenguajes o como objetos de la comunicación intersubjetiva.

Al eje horizontal de la forma, en cuyos polos estarían los binomios *no-arquitectura y no-paisaje*, o *tierra y mundo*, o *naturaleza y cultura*, se le superpone el eje vertical o eje de las ideas, del uso público de los signos.

En un extremo se sitúa la *idea en estado puro*, es decir, la esfera pública en la que el diálogo abierto y racional entre los sujetos es el fundamento legitimador de toda actividad social.

En el extremo contrario se sitúa el *espacio público*, mundos concretos que se expresan en el espacio público de la ciudad como espacio plural, no sin obviar las mediaciones de la cultura y su institucionalización.

Entre ambos polos (el de la idea pura y el de la idea encarnada del espacio público) se despliegan tres registros (Brea, 1996, p.20):

- el orden de lo imaginario (las ideas en estado puro, arte conceptual);
- el orden de lo simbólico (las formas en cuanto potencias de significado, momentos de encarnación de lo imaginario en su aterrizaje sobre lo real, el uso de los signos);
- el orden de lo real (materialidad efectiva y dura de lo que hay, sin olvidar que se constituye como huella y residuo de la presión de las ideas y las formas).

El corte de los dos ejes, -el eje horizontal de la forma y el eje vertical de las ideas/ uso público de los signos- establece cuatro territorios diferenciados:

- **1^{er} territorio**, definido por los polos espacio público / tierra es el espacio ocupado por las transformaciones de la escultura en los 70;

- **2º territorio**, definido por los polos tierra / razón pública es ocupado por los trabajos sobre el cuerpo y los afectos en su dimensión intersubjetiva, devenir del sujeto, constitución de la identidad y todos los Estudios Culturales;
- **3º territorio**, definido por los polos razón pública / mundo es ocupado por los sistemas de comunicación, los media;
- **4º territorio**, definido por los polos mundo / espacio público, donde se despliega el arte público.

Dentro de la cartografía de Brea (1996, p.23) encontramos en el centro de este eje el monumento, la forma institucionalizada de la escultura. Así pues, el monumento se constituye tanto en la tensión entre naturaleza y cultura como en la tensión entre los usos públicos y la forma.

Cuando las tensiones se neutralizan, quedando el campo de la escultura en el centro de corte de estos ejes, la función de la escultura en el espacio público se pone al servicio de la producción o reproducción de un imaginario colectivo en el que fijar un ordenamiento simbólico. La forma institucionalizada de la escultura por excelencia ocupa el centro de esta cartografía, mientras que los desplazamientos críticos contemporáneos de las nuevas prácticas escultóricas tienden a apartarse de ese centro.

Brea establece dos anillos, situando en el primero -más cercano al centro- aquellos lugares que se mantienen dentro de los márgenes autónomos de la esfera de lo artístico escindida del mundo de vida. Serían los dominios de la institución arte que mantiene al subsistema artístico en un orden de inocuidad política, y ajeno a una práctica de transformación social.

En cada uno de los cuadrantes definidos por este primer anillo de arte autónomo encontramos el Museo al aire libre, el Milieu o Mundillo artístico, el periodismo institucional especializado en arte y el Museo.

El segundo anillo se aleja del centro a partir del cuestionamiento de la propia autonomía de lo artístico y del traspaso de los dominios de la institución arte.

Es en este segundo círculo donde se produce el campo expandido en el que se pueden situar las prácticas escultóricas de las últimas seis décadas, contando desde ahora.

En el primer cuadrante se sitúan los desarrollos que han llevado a la escultura a habitar el orden de la tierra: Arte Jardín, Earthworks y Land Art.

En el segundo encontramos las prácticas de las relaciones que los sujetos establecen entre sí a través de su propio cuerpo: Body Art, performance, escultura social, y las prácticas referidas a la reivindicación de una identidad concreta.

En el tercer cuadrante se ubican las prácticas lingüísticas y las que se apropian de los dispositivos de comunicación pública: Mail art, Radio arte, Video arte, Arte digital, Arte en la red, crítica política.

En el último cuadrante se sitúan las prácticas artísticas cuyo objeto de atención es el tejido de la ciudad, evidenciando el museo como espacio separado de la vida, las prácticas que intervienen en la organización urbanística o las que evidencian las relaciones sociales.

“El trabajo contextualista y multicultural contemporáneo participa de esta relación con el contexto específico del hábitat en que se desarrolla el quehacer artístico, implicando las problemáticas sociales, culturales, religiosas, sexuales, étnicas, de poder, etc., que afectan a la comunidad en la que el artista se desarrolla como identidad, como sujeto”. (Brea, 1996 p.26)

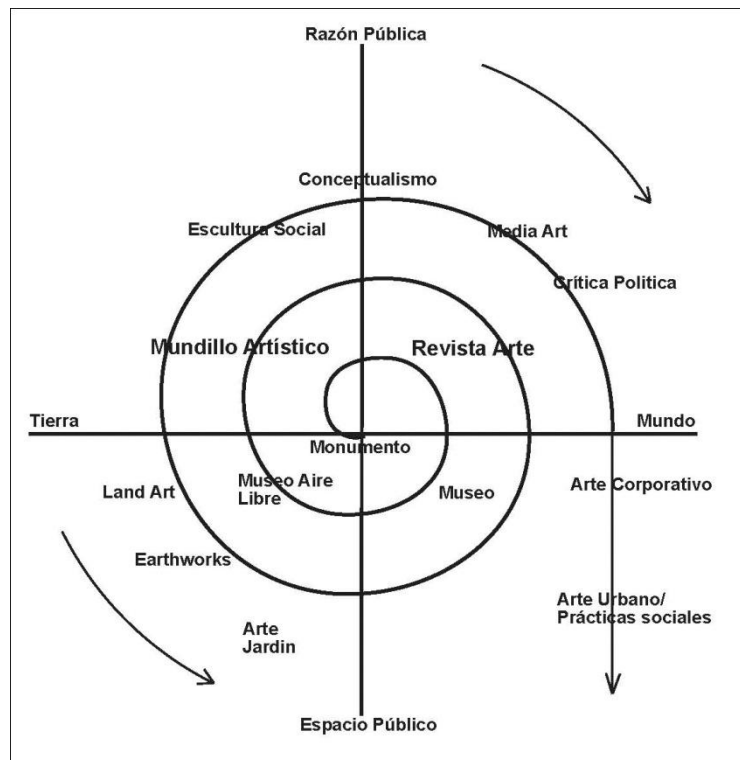
Este nuevo modelo de territorialización aportado por Brea permite detectar la lógica de los desplazamientos de la forma escultura, la dirección que su expansión formal-conceptual adopta en el tiempo social que vive.

Reproducimos a continuación el gráfico diseñado por Brea en el que podemos ver esa tensión creada entre el movimiento centrípeto y el movimiento centrífugo en la que se mueven las prácticas artísticas.

La espiral abierta y en crecimiento representada en el gráfico muestra, según Brea (1996, p.28-29), cómo la producción escultórica ha abandonado la lógica del monumento para someterla a la *tensión de un impulso utópico-crítico* que naturaliza la cultura, humaniza la naturaleza a la vez que transforma el orden de lo real a partir de una racionalidad ética, del diálogo público de los intereses.

El impulso utópico ha estado siempre presente como tensión proyectada en el trabajo escultórico a través de *“formalizaciones en el espacio capaces de inducir por su propia estructura formal, espacial, el advenimiento de modos de vida más justos e igualitarios, más libres”*. Pero a la par de este impulso utópico, la escultura en su función social también ha vivido una tensión contraria, aquella que la desplaza a su forma institucionalizada, al monumento que cumple su función ornamental. Esta función pone la función social de la escultura, del arte, al servicio de la industria del espectáculo, adaptándose a las necesidades de la cultura de masas.

Cartografía de la práctica escultórica según Jose Luis Brea (1996)



Utopía y ornamento son los extremos de estas tensiones entre las que se sitúan los desplazamientos de la escultura contemporánea.

3.1.1 Aplicación del modelo expandido a la Danza Integrada

El modelo topográfico de los desplazamientos artísticos propuesto por Krauss y ampliado por Brea nos parece muy útil para encuadrar la presente investigación y localizar la *Danza Integrada/Inclusiva* dentro de los desplazamientos acaecidos en el arte contemporáneo de las últimas décadas.

Cuando hablamos de arte corporal (Body art) casi nunca pensamos en la danza porque ésta durante muchos siglos se ha encontrado en el punto de corte de los ejes que propone el modelo de Brea. Una danza institucionalizada, que se ejerce como fuerza centrípeta, y cuya única función ha sido ornamental, ejercida en los escenarios al servicio del entretenimiento, adaptándose a las necesidades de producto cultural que cada época le exigía.

A su vez, la danza trabaja directamente con el cuerpo, con toda la carga simbólica de icono cultural, social y de poder que éste conlleva. El cuerpo que se ha presentado en los escenarios, tradicionalmente ha sido un cuerpo que representaba

los ideales del status quo dominante, a modo de monumento conmemorativo. Por tanto un cuerpo que representaba el resultado de una disciplina impuesta sobre él, traducida en una técnica concreta, realizable por unos cuerpos concretos y exclusivos, cuerpos con una forma moldeada y estilizada según los cánones vigentes, unas representaciones de género, de raza, de relación social y de poder al servicio de los valores de la cultura hegemónica.

Desde principio del siglo XX comienzan a producirse una serie de desplazamientos centrífugos desde la danza institucionalizada hacia otras formas de entender el movimiento y el cuerpo. Si en un principio las preocupaciones estuvieron marcadas por encontrar unas disciplinas que no castigaran al cuerpo, que no lo moldearan desde un supuesto externo (preocupación por las técnicas formales), el campo comienza a expandirse en los años 60 contagiado de esas tensiones inductoras de los desplazamientos que hemos visto anteriormente:

- abandono de la lógica del cuerpo como monumento;
- rechazo de la danza a constituirse como función conmemorativa del cuerpo triunfante;
- exploración de la danza considerando su tensión entrópica. (su alejamiento del orden establecido)

Esta expansión continúa hasta nuestros días poniendo el acento no sólo en cuestiones formales sino preguntándose por las raíces mismas de ese lenguaje de movimiento y su función simbólica, incluso cuestionándose si el movimiento es consustancial a la danza o según el teórico crítico André Lepecki⁸⁹ (2009), la danza está ya agotada de tanto movimiento. Esta expansión ha llegado al punto de permitir que el cuerpo, los cuerpos, hablen según son y sobre todo se pregunten cómo han llegado a ser lo que son, es decir cómo se ha construido una forma específica de movimiento, en una imagen concreta, en referencia a qué patrones culturales, de género, de raza, de status social, de poder, de contrato visual o de modelos de salud.

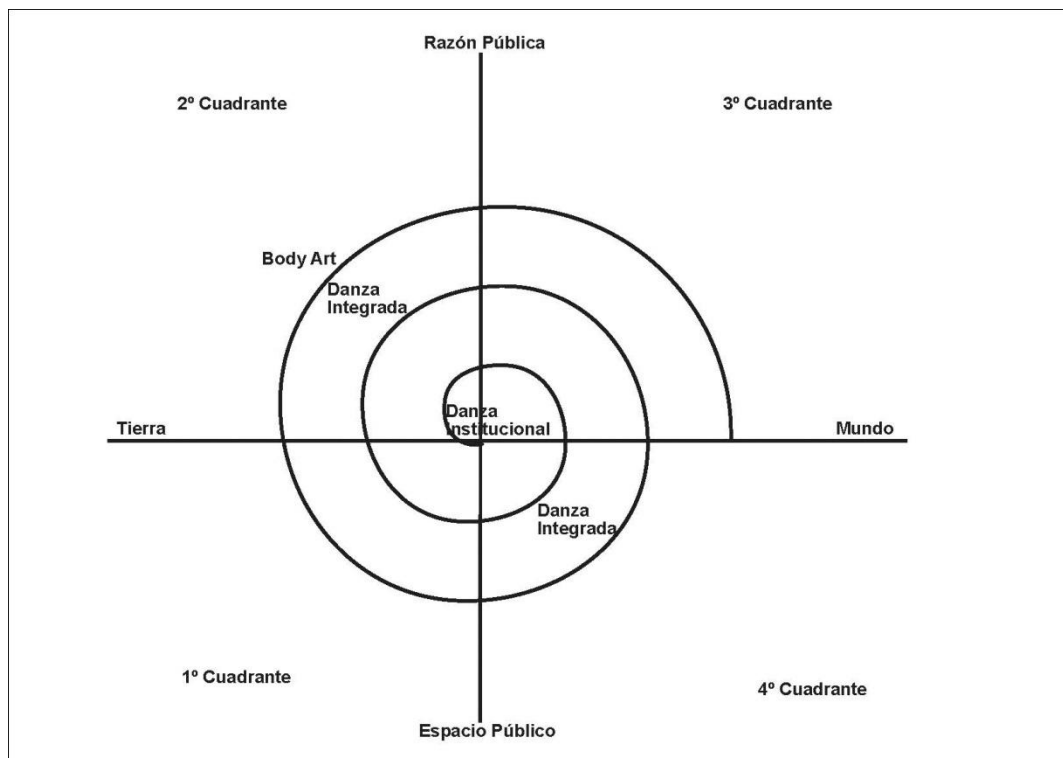
En este movimiento centrífugo que afecta al arte, en el extremo más abierto de la espiral, podemos situar a la *Danza Integrada*, aquella que decide romper con el contrato visual vigente y exponer en el lugar de los cuerpos sublimes a los cuerpos discapacitados. La *Danza Integrada*, como ya hemos visto en el Apartado 1.6, y seguiremos viendo a lo largo de esta investigación, no es arteterapia, aunque no se descartan sus efectos terapéuticos, como los pueda tener cualquier campo artístico, independientemente de que se haga con personas discapacitadas o no. La *Danza*

⁸⁹ André Lepecki es profesor del departamento de Performance Studies en la Universidad de Nueva York. Ensayista y dramaturgo, especialista en performance y danza.

Integrada tampoco se realiza con un fin único de transformar o mejorar la calidad de vida de los que participan, aunque esto puede ser una consecuencia.

En definitiva la *Danza Integrada* no utiliza la danza como herramienta para conseguir otro objetivo. Esta danza, que no integra a nadie en nada sino que utiliza este apellido sólo para designar que por una vez las personas con diversidad funcional se pueden acercar al arte -no para ser curadas ni transformadas- sino para hacer arte, para crear como lo puede hacer cualquier otra persona, es una danza que abre una puerta a un derecho de justicia social. Democratiza el arte, siendo la palabra integrada sólo un marcador que nos dice que hay un acceso para que las personas con diversidad puedan ser partícipes de los procesos artísticos y relacionarse con el arte haciendo arte. Y aunque este marcador “Integrada” no dice nada de los postulados estéticos que cada grupo o bailarín vaya a utilizar, no habla de un estilo concreto, si nos habla de que se van a combinar todas las personas y factores que influyen en el proceso artístico de forma que constituyan un todo. Veremos que esta acepción todavía genera bastante resistencia a aquellos que siguen queriendo ver la diversidad como algo que hay que transformar o curar.

Localización de la Danza Integrada en el campo expandido del arte



Utilizando y ampliando el esquema propuesto por Brea, podemos situar la *Danza Integrada* en el segundo y cuarto cuadrante de la espiral centrífuga.

La *Danza Integrada*, dentro del campo artístico, es danza que responde a la necesidad de mostrar la diversidad de cuerpos que hablan desde otra forma de estar en el mundo distinta al modelo dominante de los cuerpos sin discapacidad.

Según el gráfico anterior, el modelo ampliado del campo escultórico nos permite localizar la *Danza Integrada* en la topografía del campo expandido del arte, en el segundo anillo que propone Brea: el anillo de Arte sociedad, y más exactamente en el segundo y cuarto cuadrantes de este anillo.

La situamos en el segundo cuadrante en el que nos encontramos con todas las prácticas que se refieren a las relaciones que los sujetos establecen entre sí a través de su propio cuerpo, reivindicando una identidad. Y en el cuarto cuadrante porque aquí se sitúa todo el trabajo contextualista y multicultural contemporáneo, alimentado fuertemente de la relación que el artista mantiene con el contexto específico de su hábitat, con todas las construcciones sociales, culturales, religiosas, sexuales, étnicas, etc., que afectan a su comunidad y que en definitiva modelan su identidad. Aquí estarían el arte comunitario, el arte como mediación.

La *Danza Integrada* es una práctica artística que desarrolla su quehacer implicando las problemáticas de la exclusión/inclusión de la diversidad funcional de las artes escénicas, atendiendo a las tensiones que su práctica provoca en el ámbito social, educativo y cultural en los que se desarrolla.

Por ello los *Estudios Culturales*, el problema de la identidad y los descentramientos del arte, nos servirán como modelos para analizar estas tensiones centrífugas de la danza y más concretamente de la *Danza Integrada*.

3.2. LA TEORÍA CRÍTICA: MARCO IMPULSOR DEL CAMPO EXPANDIDO DEL ARTE

La teoría crítica artística actual y sus antecedentes –según la revisión que hace el crítico de arte e historiador estadounidense Hal Foster (2001)- han servido de marco teórico impulsor de las prácticas artísticas descentradas entre las que podemos incluir la danza que incluye a personas con diversidad funcional. Foster defiende una crítica que sepa mantener coordinados el eje vertical o historicista con el eje horizontal que amplía los marcos de acción.

Foster (2001), nos presenta el modelo de *El autor como productor* de Walter Benjamin (1934), en el que se enfrentaba a un problema en la recepción de la obra de arte que actualmente continúa: el de la oposición entre la cualidad estética y la relevancia política, la forma frente al contenido. Benjamin trató de superar estas oposiciones en la representación mediante el tercer término de la *producción*.

Siguiendo a Foster (2001, cap. 6), en la actualidad ha surgido un paradigma estructuralmente semejante al modelo del *“autor como productor”*; es el *“artista como etnógrafo”*. Si el primer paradigma del *“autor como productor”* se definía en términos de relación económica, el segundo *“artista como etnógrafo”* se define como identidad cultural donde el artista se asocia con el otro cultural y/o étnico.

Desarrollaré este paradigma en un apartado posterior, por ser uno de los paradigmas –con todos sus pros y sus contras- donde se insertan las prácticas culturales descentradas, relevantes para el entendimiento de la importancia artística de las personas con diversidad funcional en el mundo del arte.

La crítica de arte de los años 60 (Clement Greenberg, Michael Fried), ante la venida de la neovanguardia⁹⁰, demandaba del arte que se atuviera a su espacio, *“a su área de competencia”*, a fin de que pudiera sobrevivir e incluso prosperar en el tiempo, y así *“mantener los pasados niveles de excelencia”* (Greenberg cit. en Foster, 2001, p. VIII). Algo muy parecido a lo que está pasando en la danza actual que -desde un intento en los noventa de desprenderse del movimiento, en la llamada danza conceptual- tras la crítica feroz de los puristas, vuelve a ensalzar la proeza del movimiento hasta el paroxismo para recuperar los niveles de excelencia.

Regresando a los críticos de los 60, según Foster (2001, p. VIII-IX), a lo largo del último siglo, las artes visuales funcionaban en una dialéctica de la modernidad. Había una modernidad formal que vivía en un eje temporal, vertical o diacrónico, el arte que se atenía a su área de competencia y por tanto podía ser analizado como arte a través de la historia.

Pero había una modernidad vanguardista, que quería una ruptura con el pasado, preocupada por ampliar el área de competencia artística y promovía el arte en un eje espacial, horizontal o sincrónico. Un arte que debía ser buscado en una época concreta, diseminado entre múltiples espacios.

Uno de los aportes más interesantes de la neovanguardia es que trató de mantener estos dos ejes en coordinación crítica reelaborando por un lado sus antecedentes –sosteniendo así la dimensión vertical o histórica del arte- y por otro lado recurrió a los paradigmas del pasado para abrir nuevas posibilidades en el presente desarrollando así el eje horizontal o la dimensión social del arte.

⁹⁰ Foster define la neovanguardia como *“un agrupamiento no muy compacto de artistas norteamericanos y europeos occidentales del S.XX, de los años cincuenta y sesenta, que retomaron procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte como el collage, el ensamblaje, el ready made”*. Foster se centra en los retornos que aspiran a una conciencia crítica de las convenciones artísticas y las condiciones históricas.

Según Foster (2001, p.XIX) el arte actual a veces se decanta más por un eje que por otro. La raíz de esta situación está en parte ocasionada por un deslizamiento de la neovanguardia desde un criterio disciplinario de calidad (en relación a los niveles artísticos del pasado) a un valor vanguardista de interés provocado por el cuestionamiento de los límites culturales del presente.

En este debate se halla inmersa la danza contemporánea tras las rupturas de los años 60. Observamos en la última década una tensión entre el resurgir de la pureza de las técnicas más formalistas y la eclosión de la *Danza Integrada*, que se plantea el discurso mismo del cuerpo puesto en escena. Aunque, como veremos en el Capítulo 12, esta misma tensión aparece en los diferentes enfoques de la *Danza Integrada*.

Este desplazamiento provocó un movimiento desde las formas intrínsecas del arte a los problemas discursivos en torno al arte (modelo textualista).

Pero donde las neovanguardias no llegaron, sí lo hizo el giro etnográfico del arte y las teorías contemporáneas realizando un pronunciado desplazamiento desde las elaboraciones específicas para el medio a los proyectos específicos para el debate.

Esta expansión horizontal del arte afecta de lleno al hecho de la inclusión de personas con diversidad en el mundo del arte, pues supone la recuperación para el arte y la teoría de miradas, sitios y públicos que durante largo tiempo estuvieron apartados. De igual forma el eje vertical o la dimensión histórica se han abierto al trabajo creativo.

Pero, siguiendo el hilo discursivo de Foster (2001, p.IX), esta apertura suscita principalmente dos interrogantes: el del valor invertido y el de la pericia.

Con respecto al primer interrogante, el *valor* en el arte del S.XX, y ahora en el XXI, no está establecido; siempre hay nuevas invenciones formales, sentido social o capital cultural. Ni la crítica ni los artistas deberían renunciar a este valor. Como veremos el valor de la *Danza Integrada* reside tanto en las nuevas invenciones formales cómo en su valor social y por consiguiente en el nuevo capital cultural acuñado.

Con respecto a la *pericia*, tampoco debe despreciarse como elitista. Ante un arte que se expande en campos distintos, donde un artista pasa de un proyecto a otro es necesario tener una visión de la profundidad histórica donde se asienta el imaginario colectivo. Incluso para desmontar un artificio hay que conocer sobre qué estructura está montado.

Uno de los conceptos aportados por Foster (2001, p.X) en su preocupación por la coordinación del eje histórico y el social en el arte con la teoría es "*Parallax*", la noción "*que implica el aparente desplazamiento de un objeto causado por el*

movimiento real de su observador". Esto significa que *"los marcos en los que encerramos el pasado dependen de nuestras posiciones en el presente y que esas posiciones las definen esos marcos"*.

Pudiera parecer una especie de circuito cerrado que se retroalimenta a sí mismo y del que es difícil escapar. Pero realmente lo que nos sugiere Foster y al hilo de las teorías que sostiene la teórica crítica de danza Ann Cooper Albrighth y que veremos más adelante, es que si concebimos esas posiciones no como poses inertes, detenidas, sino que las ponemos en movimiento, los marcos pueden ser redefinidos y las categorías inestables. Ahí es donde la danza contemporánea puede convertirse en un movimiento (valga la redundancia) coordinador de los ejes histórico y social al implicar en su misma realización la noción de *parallax*. La reflexividad del espectador también está envuelta en la noción de *parallax*.

Otro de los conceptos desarrollados por Foster (2001, p.X) es el de *"Acción diferida. Según Freud un acontecimiento se registra como traumático únicamente si hay un acontecimiento posterior que lo recodifica retroactivamente, en acción diferida"*. Foster propone que *"los acontecimientos de vanguardia ocurren de una forma parecida, mediante la alternancia de anticipación y reconstrucción"*.

En este sentido la crítica y la teoría son fundamentales. Un movimiento artístico es reconocido como tal en una acción diferida. Mientras el arte, las acciones, un movimiento se gestan, éstas son recibidas por el público, la crítica y la comunidad artística. Pero lo que sabemos de un movimiento artístico en la posteridad (su importancia para los practicantes de hoy en día) es, en parte, lo que conocemos a través de las obras, pero sobre todo la impronta que ha dejado en la comunidad artística y social. La labor de críticos y teóricos aquí es fundamental, pues ellos son los distribuidores del pensamiento.

Una de las preguntas fundamentales que Foster (2001, p.X) se hace para abordar el arte actual es *"¿qué produce un presente como diferente y cómo un presente enfoca a su vez un pasado?"* Ante esta pregunta el crítico tiene que negociar constantemente entre pasado y presente, con la obra histórica del pasado y con un compromiso con las prácticas contemporáneas del presente. Foster (2001, p.XII) se pregunta:

¿Cuál es el lugar de la crítica en una cultura visual que es administrada desde un mundo artístico dominado por agentes de promoción con escasa necesidad de crítica hasta un mundo mediático de corporaciones de comunicación y entretenimiento sin ningún interés por nada?

Ante esta situación Foster nos recuerda la importancia de que la crítica cuestione una situación político-económica que se limita a su propia reproducción y

provecho sobre todo lo demás, a la vez que puede ser mediadora entre grupos culturales privados de una esfera pública para el debate abierto.

Desde estos parámetros, el arte nos puede hacer ver o sentir desde otros puntos de vista, pero será el receptor, de acuerdo a la información que posea y a las herramientas de análisis –quizás suscitadas por la crítica- el que produzca sus propios conceptos.

Aunque el arte no produce por sí mismo conceptos críticos y la teoría es suplementaria, aplicable según se necesite, arte, teoría crítica y política se comunican. La teoría crítica va de la mano del arte innovador, mientras que la autonomía relativa de lo estético puede ser un recurso crítico.

3.3. EL DESCENTRAMIENTO DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

En “Nuevos espacios para el arte”, (2003), Jose A. Sánchez⁹¹, teórico del arte y profesor en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, nos habla de una serie de descentramientos que contribuyen a la dispersión de las prácticas artísticas. A continuación exponemos algunos puntos centrales de su texto como marco teórico que nos ayudará a comprender la inclusión de la diversidad funcional en las artes escénicas como un descentramiento de la práctica artística.

A partir de los años 50, según Sánchez (2003, p.54), la acentuación de la dimensión performativa de las artes aparece asociada al énfasis que los artistas comenzaron a poner en los procesos más que en los resultados. Se rompe el consenso según el cual la cultura se construía exclusivamente mediante artefactos y se empezó a aceptar una cultura que también podía manifestarse en acontecimientos efímeros o procesuales; se descubrió lo performativo como función constitutiva de la cultura.

Según el teórico del arte y estética Nicolás Bourriaud (cit. en Sánchez, 2003, p. 54) *“el arte es la organización de presencia compartida entre objetos, imágenes y gente, pero también un laboratorio de formas vivas que cualquiera se puede apropiar”*.

A partir de este concepto la obra de arte propone un modelo de organización, una situación que puede ser trasladada a la vida cotidiana o bien apropiada por el receptor, que es concebido como elemento que actúa con la propuesta. Bourriaud nos habla del arte como un estado de encuentro o la invención de relaciones entre sujetos.

Dentro de esta línea de pensamiento el arte trata de generar contextos o situaciones que permitan recuperar lo real, la vida.

⁹¹ Jose A. Sánchez además de su labor docente en la Universidad de Castilla La Mancha es autor de varios libros en torno a las artes escénicas, el cuerpo y la imagen. Ha sido director de *Situaciones* y ha apoyado *Desviaciones*, proyectos multidisciplinares dedicados a la nueva creación.

Pero este tipo de aproximación al arte puede caer en lo marginal. Para superar esa marginalidad, Sánchez (2003, p.50) nos remite al concepto deleuzoguatariano de aquella centralidad que es incompatible con lo marginal, pero no con lo “menor”. Así es posible alcanzar la centralidad sin necesidad de distorsionar el discurso personal para llegar a posicionarse en un nuevo centro. Sin embargo, no se trata de situarse en el centro sino de conseguir que los discursos que se lanzan se conviertan en objeto de discusión y de acción y por tanto tengan eficacia desde el punto de vista cultural, social y político.

Enumeramos brevemente, a partir del análisis realizado por Sánchez (2003, pp. 52-58) esos descentramientos que contribuyen a la dispersión del arte tal y como se había entendido hasta ahora:

- lo transdisciplinar: prácticas donde los artistas transitan de un medio a otro incluso a lo largo de un mismo proyecto;
- lo performativo: prácticas que rehuyen la fijación material o incluso textual y se proponen como acontecimientos que no pueden ser comprados como objetos de arte sino más bien usados, disfrutados, pensados;
- lo relacional: la obra no es un objeto sino una duración, el tiempo en el que se produce el encuentro;
- el acercamiento de la práctica artística a la cultura de masas;
- el arte de género: prácticas que parten de la afirmación y la expresión de cuestiones de género para mostrar las grietas del modelo o canon en el arte y proponer nuevos discursos;
- los *Estudios Culturales* y postcoloniales: prácticas que revisan la dimensión de la ausencia del otro en la historia del arte.

Como veremos en el capítulo dedicado al arte comunitario, según Alfredo Palacios, lo relacional se puede identificar como arte comunitario.

Coincidimos con Sánchez (2003, p.59) en que la principal consecuencia de estos descentramientos es el cuestionamiento de la autonomía de la práctica artística. Un rasgo que distingue al arte contemporáneo de todo el arte hecho desde la época clásica es que sus principales ambiciones no son estéticas. El arte moderno pretendió ser un arte autónomo, que encontraba en sí mismo la legitimación de su existencia. Pero las tensiones entre la autonomía y la implicación con el medio, que nunca desaparecieron, se hicieron más palpables a partir de los años 60 cuando muchos artistas buscaron una mayor eficacia comunicativa aproximándose al arte popular. También se revalorizaron como campos propios de la creación artística el diseño, la

moda o la publicidad. Estas tensiones heterónomas también condujeron a otro tipo de prácticas: el arte político, el arte activista o bien la inmersión del arte en la actividad pedagógica y social. Se multiplicaron así las propuestas artísticas asociadas a discursos feministas, de identidad y en los 80 muchos artistas dedicaron su actividad a la formulación de la problemática social, como el SIDA o la educación. En muchos casos se produjo una colaboración directa entre artistas y personas identificadas con determinados colectivos sociales.

Desde hace varios años observamos que la marginalización del arte escénico es paralela a la progresiva desaparición de espacios de comunicación colectivos. Esta es una de las razones que ha impulsado a los artistas a la búsqueda de colectividades, allí donde aún existen, en un intento de reconstruir o construir nuevos espacios abiertos al encuentro.

Según nos dice Nina Felshin, curadora independiente, en su texto de referencia para el arte activista *¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo*:

Lo que empuja a los artistas activistas es la necesidad de establecer relaciones y mecanismos desde dentro de la comunidad para ayudar a asegurar el impacto a largo plazo de su trabajo. (...) Más allá del método seguido, los artistas activistas serán más eficaces en tanto sean capaces de estimular la continuidad del proceso de participación pública que su obra ha puesto en funcionamiento.

(Felshin, 2001, p. 90)

En el caso de la danza esto se ve de forma clara. Cierta tipo de danza en las últimas décadas se ha abierto a colectividades tradicionalmente excluidas por los modelos de cuerpo que se suponía podían tener acceso a este campo. Por el tema de edad y prestación física los adultos maduros/ no jóvenes, siempre han estado excluidos. Felshin (2001, p.90) nos trae la experiencia de la coreógrafa y directora artística Liz Lerman que en 1975 coreografió una pieza sobre la muerte de su madre con personas procedentes de un centro de mayores de Washington D.C. Este grupo de trabajo con personas mayores se mantuvo durante dieciocho años, hasta que Lerman creó la compañía *Liz Lerman Dance Exchange* compuesta por las personas mayores con las que trabajaba y otros bailarines y performers, creando un proyecto intergeneracional. Vemos así, como esta artista tomó su tiempo para conocer la realidad de los adultos mayores y desde ese conocimiento, producto de la experiencia de años de trabajo con ellos, pudo estimular a través de la nueva compañía un proyecto de participación pública con impacto y continuidad.

En el Capítulo 4 dedicado al Arte Comunitario veremos varios ejemplos en el estado español de danza comunitaria donde los artistas profesionales se mezclan con la

comunidad para desarrollar procesos con impacto cultural y continuidad entre los agentes locales.

Otro de los descentramientos importantes que protagoniza la danza es aquél que se abre a la inclusión de las personas con diversidad funcional y les posibilita participar de forma creativa, artística y no exclusivamente terapéutica. El movimiento *DanceAbility*, promovido desde Oregón por Alitto Alessi y del que nos ocuparemos específicamente en el Capítulo 12, apartado 1, ha sido uno de los movimientos artísticos activistas que en este sentido se han comprometido con la comunidad sabiendo tejer una red de apoyo social que posibilita el desarrollo artístico.

3.4. EL ARTISTA COMO ETNÓGRAFO

En el marco de los descentramientos del arte es importante resaltar el paradigma que presenta Foster (2001, cap. 6) “el artista como etnógrafo”, el cual nos ayudará a comprender al artista que ya no produce arte sólo desde el arte, sino que, urgido por ese acercarse a “lo real”, se inscribe en otras colectividades o en otros campos culturales distintos al original de donde proviene, y es capaz de crear desde la tensión que supone el ejercicio artístico en campos descentrados.

La aceleración del tiempo en las últimas décadas ha intensificado la desconexión con nuestro mundo dando como resultado la experiencia de pérdida de lo real. La realidad se transforma tan rápidamente que nos parece inapresable. Dentro de este rápido devenir surge inevitablemente la cuestión de dónde está lo real, qué es real, a la par que nos preguntamos cuál es la realidad de nuestra identidad, sociedad, economía y política.

En esta tensión se desarrollan las prácticas artísticas contemporáneas. En los 90 se vuelve a cuestiones en torno a la subjetividad, identidad o alteridad. Los factores que explican la nueva orientación de la producción artística, según Foster (2001) nos propone a lo largo de su obra, se pueden observar como reacción al modelo textualista generado por la deriva postmodernista /deconstructivista; debido a acontecimientos más sociales y políticos: el SIDA, la muerte, la guerra, la pobreza, el delito; frente al desarrollo de una sociedad de consumo y mediática que nos coloniza y como indicábamos anteriormente, la percepción del tiempo en el que la inmediatez del presente es la única realidad tangible.

Esta vuelta a lo real nos es de gran ayuda para inscribir el trabajo de muchos artistas que se mueven en la periferia de los campos tradicionalmente considerados artísticos, y por supuesto para entender la danza en la que participan personas con diversidad funcional. Sin embargo, ante la gran proliferación de artistas etnógrafos, Foster (2001, cap.6) hace labor de análisis y autocrítica, desvelando qué relaciones subyacen, peligrosamente en ocasiones, bajo este arte que se quiere vida.

El paradigma del *artista como etnógrafo*, Foster (2001, p.177), donde el artista comprometido lucha en nombre del “otro cultural y/o étnico”, corre el peligro de la fantasía primitivista, la que piensa que la otredad es la mejor parte de nosotros.

Como ejemplos, tenemos el surrealismo disidente entre los años veinte y treinta (Bataille, Leiris) y el movimiento de la *negritude* entre los años cuarenta y cincuenta (Senghor, Cesaire) que conectaron el potencial trasgresor del inconsciente con la alteridad radical del otro cultural. Según Foster (2001, p.179): “Así, Bataille relacionó los impulsos autodestructivos en el inconsciente con los sacrificios rituales en otras culturas, mientras que Shengor oponía una emocionalidad, fundamental para las culturas africanas, a la racionalidad fundamental para las tradiciones europeas.”

Asimismo en 1913 Freud presentaba lo primitivo como una imagen bien conservada de un estadio temprano de nuestro propio desarrollo. Según Foster (2001, p. 181), este razonamiento es fundamental a las narraciones de la historia como desarrollo y la civilización como jerarquía, narraciones que persisten residualmente en los discursos del psicoanálisis y disciplinas como Historia del Arte, que generalmente conectan el desarrollo ontogenético del individuo con el desarrollo filogenético de la especie.

Como vemos, esta ubicación de la verdad política en otro yo exterior proyectado tiene efectos problemáticos, ya sea porque fundamenta los valores actuales de una sociedad fuertemente jerarquizada, o porque aun intentando subvertir esos valores, lo único que hace es mantener el discurso binario de “o mis valores o los tuyos”.

Estos movimientos caen en una proyección romántica de la otredad quizás por la ignorancia, desconocimiento o falta de experiencia vital posicionada desde el otro –que no es sino un yo-, hasta tal punto que construyen un *otro* idealizado e irreal desde una experiencia que nada tiene que ver con aquella.

Es importante deconstruir esta fantasía del otro.

En la medida en que la fantasía primitivista no está desarticulada, en la medida en que el otro sigue confundido con el inconsciente, las exploraciones de la alteridad hasta día de hoy “alteran” al yo a la manera antigua en que el otro sigue siendo el envoltorio del yo (por más perturbado que el yo pueda resultar en el proceso), más que “yoizarán” al otro a la manera nueva en que la diferencia es permitida e incluso apreciada (quizá mediante el reconocimiento de la alteridad en el yo).

(Foster, 2001, p. 182)

Por tanto lo lógico sería, “yoizar” al otro apreciando sus diferencias, quizás mediante un reconocimiento del otro que hay en el “yo”.

La idealización de la otredad, según Foster (2001, p.182) también nos puede llevar a una situación donde los sujetos históricos pueden ser consumidos antes de que éstos devengan históricamente eficaces.

La idealización de la otredad tiende a seguir una línea temporal en la que un grupo es privilegiado como el nuevo sujeto de la historia, únicamente para ser desplazado por otro, una cronología que puede arrumbar no sólo con diferentes diferencias (sociales, étnicas, sociales, sexuales, etc.) sino también con diferentes posiciones dentro de cada diferencia.

(Foster, 2001, p.182)

En este sentido señalamos que es importante el paso que se da cuando son los propios colectivos de la diferencia los que empiezan a hablar y a crear por sí mismos. El mito del otro empieza a desaparecer desde que es ese otro el que empieza a manifestarse.

Bajo esta perspectiva podemos observar la resonancia de la cita de Franz Fanon (1967) en Foster (2001, p. 183): “*Se me había privado de mi última oportunidad (...) y así no soy yo quien hago un significado para mí mismo, sino que el significado era el que estaba ya ahí, preexistente, esperándome... esperando ese giro de la historia*”.

La cita anterior, escrita desde el contexto racial podemos trasladarla al contexto de la discapacidad y vemos que sigue teniendo fuerza y significado.

Jenny Morris (1997, p.17), en *Encuentros con desconocidas. Feminismo y discapacidad*, refiriéndose a los hombres que dominaban el movimiento de las personas con discapacidad y a las mujeres feministas sin discapacidad nos dice

Nuestros encuentros con ambos grupos nos han hecho sentirnos indefensas porque o bien nos han tratado como invisibles o han definido nuestras experiencias por nosotras. Este libro es una invitación para que entren en nuestro mundo, en nuestros propios términos, y comiencen a dialogar sobre la base del respeto y la igualdad.

En el área de la danza y la diversidad, como veremos en el *Capítulo 10*, apartado 10.4 *Quién enseña a quién*, es de vital importancia que los creadores de su propio discurso sean los artistas con discapacidad, para redefinir su identidad en el arte que realizan a través de los nuevos espacios de conexión entre capacidad y discapacidad en el ámbito escénico.

El giro etnográfico, según Foster (2001, p.189) fue impulsado por la evolución del arte acaecida en las últimas cuatro décadas. Esta evolución se basa en las

investigaciones sobre los constituyentes materiales del medio artístico, las condiciones espaciales de percepción y las bases corpóreas de esta percepción. Todo ello vino reflejado en el arte minimalista, el arte conceptual, la performance, el arte corporal (Body art), y el arte site-specific entre los años sesenta y setenta. En este contexto la institución del arte dejó de escribirse únicamente en términos espaciales (estudio, museo, galería...) para convertirse en red discursiva de diferentes prácticas e instituciones, incluyendo otras subjetividades y comunidades. A su vez, el receptor del arte dejó de ser identificado como ser neutral y fue tratado como ser social definido por el lenguaje y marcado por la diferencia. También cambiaron los márgenes restrictivos del arte y del artista, recibiendo influencias de los movimientos sociales y de estudios teóricos transversales como los *Estudios Culturales*; y la aplicación del pensamiento de Althusser, Lacan y Foucault y el desarrollo del discurso postcolonial. De esta forma el arte pasó al *campo ampliado*, dando su giro etnográfico, según el paradigma del artista como etnógrafo.

En esta ampliación del eje horizontal del arte Foster nos advierte de no hacer desaparecer totalmente el eje vertical, el eje temporal, aunque sea para convivir en una productiva tensión.

Este modo horizontal de trabajar demanda que artistas y críticos conozcan no sólo la estructura de cada cultura lo bastante bien para crear un mapa de ellas (mapping), sino también su historia para narrarla. Así, si uno desea trabajar sobre el sida, debe entender no sólo el aliento discursivo, sino también la profundidad histórica de las representaciones del SIDA. (Foster, 2001, p. 206)

Otra advertencia hecha por Foster (2001, p. 207) a tener en cuenta por el artista como etnógrafo es el adecuado equilibrio entre la identificación y la distancia crítica. Tan perjudicial es sobreidentificarse con el otro como víctima, con lo cual parece que puede hacer pocas cosas mal, como la desidentificación del otro, la cual lo culpa y explota esta desidentificación construyendo políticas basadas en el miedo y la aversión a todo lo que es diferente a la normatividad impuesta por la mayoría.

Como ya hemos expresado anteriormente, conocer al otro es fundamental para evitar estas posturas. Cuando tenemos experiencias conjuntas con quienes consideramos como otros, paulatinamente dejan de serlo y se convierten en parte de nuestra experiencia. Es este sentido, la *Danza Integrada* posibilita que personas con y sin diversidad funcional trabajen conjuntamente, con lo que la apreciación del otro va disolviéndose paulatinamente, no porque dejen de verse las diferencias, sino porque éstas se incorporan al espectro de la experiencia del yo, que pasa de un “yo y los otros” a un “nosotros”.

3.5. ARTE ACTIVISTA

La *Danza Integrada* mantiene relación con algunos aspectos del arte activista. A través de la visión que la crítica y curadora Nina Felshin (2001, pp. 73-93) nos da del arte activista en su ensayo *¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo*, podemos encontrar ciertas conexiones entre el activismo en arte y la *Danza Integrada*.

Para entender estas relaciones iremos a los orígenes del arte activista y a sus características. En la década de los 60 el mundo asiste al surgimiento de una serie de movimientos que convulsionarán los sistemas y actitudes establecidas durante largo tiempo. Es el momento del surgir del movimiento por los derechos civiles, la Guerra del Vietnam, el movimiento estudiantil y la contracultura emergente, que fue evolucionando hacia el cuestionamiento de la autoridad, los valores y las instituciones del poder establecido. También es el momento de la predicción de la sociedad de la información por Mc Luhan, del activismo performativo y el activismo cultural.

En el ámbito artístico es el momento del arte conceptual con su crítica al objeto de arte y a las estrategias estéticas formalistas, del deseo de acortar la distancia entre arte y público, entre arte y vida.

Aparece el *performance art* que ejercerá una gran influencia sobre el arte activista actual, pues abre no sólo las fronteras estéticas dentro de las artes visuales sino, que también desafía las del teatro tradicional.

Previamente a esta década, el *Happening en los '50*, se originó como una forma de performance participativa en la que el público y el material de la vida cotidiana se consideraban materiales útiles para el arte.

El arte feminista dará forma estética al postulado "lo personal es político" usando las estrategias de colaboración, el diálogo, un cuestionamiento constante de las asunciones estéticas y sociales.

La importancia de la contextualización dará lugar al *site-specific* influyendo en el *arte público* que tendrá una relación real con su contexto y con la gente que lo iba a experimentar.

Tras las convulsiones acaecidas en los años 60 y 70, en los 80 se observa un debilitamiento de los principios democráticos con un refortalecimiento del neoliberalismo económico y en el arte vemos una vuelta a los intereses del mercado, como reflejo de lo que sucedía en el contexto sociopolítico.

Como reacción a estas corrientes conservadoras, un gran número de artistas realizan su trabajo entorno a lo político en las tres últimas décadas.

El arte activista florece pues en los 80, cuando la participación del ciudadano en el proceso democrático sufre restricciones y cuando la polarización entre los que ostentan el poder y los que no se acrecienta.

Los artistas, insatisfechos con limitarse a hacer encargos o sólo a cuestionar, se comprometen en un proceso activo de representación, intentando cambiar las reglas del juego, potenciando individuos y comunidades y estimulando el cambio social.

En el *Capítulo 7 Evolución de los modelos de representación hacia una danza accesible*, se mostrará la evolución de la danza contemporánea, y veremos cómo los orígenes de la danza postmoderna y la *Danza Integrada* coinciden histórica, social y filosóficamente con los orígenes del arte activista. Con el tiempo cada uno seguirá un camino distinto, pero los orígenes de *grass roots* quedan implantados en la base comunitaria tanto del arte activista como de la *Danza Integrada*.

Características del arte activista

Podemos considerar según Felshin (2001, p.74), las prácticas del arte activista como una “práctica cultural híbrida... que cobra forma tanto a partir del mundo real como del mundo del arte”. Son prácticas que ponen el acento en desestabilizar las fronteras y jerarquías en los que se sustenta la cultura representada por el poder. Las prácticas de arte activista son una forma de dar visibilidad a aquellos colectivos que no acceden a una participación real en la cultura, a la vez que abre el arte a un nuevo público.

Algunas de las características del arte activista son, según Felshin (2001, pp. 74-76):

- es procesual tanto en sus formas como en sus métodos y su importancia reside en el proceso de realización, en la recepción por el público y no tanto en desarrollar o emitir un objeto o producto;
- tiene lugar en emplazamientos públicos, alejándose de los lugares tradicionales de exhibición y representación;
- toma forma de intervención temporal, teniendo la mayoría de las veces un carácter performático;
- emplea técnicas de los medios de comunicación dominantes, de forma que puede alterar el significado usual emitido por estos medios;
- usa métodos colaborativos que generalmente provienen de otros ámbitos, para asegurar la participación del público y de la comunidad. El indicador

fundamental para valorar el impacto de la propuesta artística activista reside en el grado en que la colaboración entre artistas, la participación pública y la distribución de la información sirven a los fines de la obra.

La *Danza Integrada/Inclusiva*, es una práctica artística que encuentra puntos de conexión con el arte activista por el desafío que supone a la jerarquía de cuerpos presentados tradicionalmente sobre escena, por la exploración de nuevos lenguajes de movimiento que alteran la ecuación virtuosismo igual a calidad y por el hecho de que personas que nunca habían tenido presencia en escenarios de carácter profesional pueden ser vistas y reconocidas por lo que son: artistas que danzan con nuevos lenguajes.

La *Danza Integrada* comparte con el arte activista los métodos colaborativos en cuanto a que la creación se basa en un compromiso de colaboración en lo que es *posible* entre cuerpos con y sin diversidad funcional. La base comunitaria, tanto en el origen de la *Danza Integrada* como en su expansión también es un factor común con el arte activista. Para poder desarrollar los proyectos de Danza Integrada es necesario trabajar con comunidades que no estaban habituadas a que se les considerara dentro del mundo de la danza, a la par que es necesario hacer una labor de divulgación entre el sector de la danza para que pueda acercarse al hecho dancístico desde una nueva perspectiva. En este sentido la *Danza Integrada* activa una comunidad que, respecto a la danza, estaba dividida y segregada (personas con y sin discapacidad), otorgando a la danza significados nuevos a partir de estos procesos colaborativos.

Algunas creaciones escénicas de *Danza Integrada*, especialmente las que provienen de *Danceability*⁹² y las nutridas directamente por la filosofía de *Contact Improvisación*⁹³, comparten también el aspecto procesual en tanto que se entiende la obra de *Danza Integrada* como parte de un proceso comunitario y colectivo, donde el propio proceso es la obra que cambia y se transforma según ambos van fluyendo. De todas formas y como analizaremos en el Capítulo 12 *Híbridos. Experiencias de Danza Integrada, Teatro y Performance en Inclusión*, este carácter procesual no es común a todas las compañías o proyectos de *Danza Integrada*, y dependerá mucho de los criterios estéticos y artísticos de cada grupo. Recordemos que la *Danza Integrada/Inclusiva* no es un estilo, sino que define un espacio de creación y colaboración artística donde se reúnen personas con y sin diversidad funcional.

Asistimos a un momento en que la institución arte utiliza y fagocita el arte contemporáneo para sus propios intereses de producción de subjetividad hegemónica.

⁹² *Danceability* se analiza específicamente en el capítulo 12, apartado 12.1. de esta investigación.

⁹³ *Contact Improvisación* se analiza en el capítulo 8, apartado 8. 2 de esta investigación.

El arte comunitario, con toda su carga de arte activista y el arte público como veremos en el siguiente capítulo, está de moda, porque ser social y solidario son valores actuales. Estos valores son altamente apreciables para el desarrollo de una sociedad más justa y equilibrada, pero lo que cuestionamos aquí es cómo en este escenario el dinero público se invierte en proyectos de arte social que son políticamente correctos y muchas de las veces no hacen sino lavar la cara de malas políticas sociales.

Por lo que respecta al foco de esta investigación, es interesante observar el incremento de proyectos surgidos en los últimos años que relacionan la danza y la diversidad. Es importante cuestionarse ante estas nuevas producciones, creaciones, formaciones académicas, festivales, estructuras expositivas, jornadas y foros de discusión qué es lo que aporta el arte a estos colectivos y qué aportan estos colectivos al arte. En muchos de estos proyectos o el arte suple las funciones de un animador sociocultural, o se sigue reproduciendo un arte desde los esquemas modernistas. En el área de la danza, a veces se fomenta una danza que responde a unos modelos de autocontrol del cuerpo y el movimiento para parecerse lo más posible a la danza realizada por los bailarines que no tienen diversidad.

Cuando a lo largo de esta investigación se hace referencia a la especificidad del arte (que no al virtuosismo) es porque es necesario enriquecer la producción de la subjetividad. Cuando se trabaja la danza con colectivos que estaban tradicionalmente excluidos de ella, no se hace por ser solidario, porque está bien visto, sino porque hay algo que ese colectivo, que no tenía presencia, tiene que aportar. En el caso de la danza, la aportación, ese enriquecimiento de la subjetividad, viene a través de las nuevas imágenes del cuerpo, imágenes de un cuerpo que fluye, que se resiste a mantenerse en los rígidos moldes del autocontrol, un cuerpo que se extralimita y se funde con otros cuerpos que son totalmente distintos. La especificidad viene de conocer tanto el desarrollo de la danza y los aportes que la filosofía y estética posmoderna nos legaron -con la incorporación de estructuras composicionales abiertas en vez de aprendizaje de pasos-, como al reconocer y desarrollar las capacidades del colectivo con el que se trabaja y posibilitar esa simbiosis entre el conocimiento, la necesidad, la capacidad y la creación que suponen el acto de decirse, el acto de danzarse.

Muchos de los proyectos que vinculan el acceso al arte de poblaciones diversas se enmarcan dentro del arte comunitario. Al inicio de este capítulo hemos situado la *Danza Integrada*, dentro del gráfico en espiral que nos proponía Brea, en el cuadrante del arte contextual. El arte comunitario se desarrolla en este espacio, existiendo hoy en día una proliferación de Arte Escénico que se expande en este territorio de las prácticas artísticas contextuales. Por todo ello dedicamos el siguiente capítulo al arte comunitario.

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 3

Referencias citadas

- Brea, J.L. (1996). Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90, *Arte, proyectos e ideas*, 4, Vol. I. 13-30. Universidad Politécnica de Valencia.
- Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito (Eds.), *Modos de hacer. Arte Crítico, esfera pública y acción directa* (pp.73-93). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Foster, H. (2001). *El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de Siglo*. Madrid: Akal.
- Krauss, R. (1985). La escultura en el campo expandido. En H. Foster (ed.), *La postmodernidad* (pp. 59-74). Barcelona: Kairós.
- Lepecki, A. (2009). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, Madrid: Universidad Alcalá de Henares.
- Morris, J. (ed.). (1997). *Encuentros con desconocidas. Feminismo y discapacidad*. Madrid: Narcea.
- Sánchez, J.A. (2003). Nuevos espacios para el arte. En J.A. Sánchez y J.A. Gómez, (coords.), *Práctica Artística y Políticas Culturales. Algunas propuestas desde la Universidad* (pp. 47-63). Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

CAPÍTULO 4. ARTE COMUNITARIO

Dentro de la *Sección 2* de esta investigación, en la que estamos analizando las derivas del arte hacia el campo expandido, nos centraremos en este capítulo en el Arte Comunitario, por su vinculación al Arte Público que ya vimos en el capítulo anterior y por ser una de las prácticas descentradas donde están incursionando en los últimos años las artes escénicas implicadas en el contexto social. Observaremos la conexión de estas prácticas contextuales con los orígenes de la *Danza Integrada/Inclusiva*. En el capítulo 2, en el mapa de localización de la *Danza Integrada* en las artes inclusivas, aunque vimos que los objetivos de las artes escénicas comunitarias y la *Danza Inclusiva/integrada* son diferentes, los presentamos dentro del marco conjunto de las artes escénicas inclusivas. En este sentido, pensamos que tienen vínculos comunes y territorios compartidos.

4.1. ORIGEN DEL ARTE COMUNITARIO

El arte comunitario (*community art*) así como los estudios académicos sobre la materia, empezaron a desarrollarse en el mundo anglosajón y en el norte de Europa desde finales de los años sesenta, conectados a la concepción activa y participativa del arte y a conceptos como “democracia cultural”.

Entre finales de los ochenta y principios de los noventa, se produjo una convergencia entre la tradición del arte comunitario y las nuevas ideas sobre el arte público, menos atento a la producción de objetos y más en la línea de desarrollar nuevas formas para la implicación y participación del público.

Según el profesor e investigador Alfredo Palacios⁹⁴ en *El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas*, (Palacios 2009), las ideas artísticas y sociales que sirven de base para la emergencia del arte comunitario son: la importancia del contexto social de la obra y la implicación del espectador.

Lo que tienen en común los diferentes enfoques del arte comunitario es la convicción de que la creatividad posee una fuerza real de transformación social. Todos los artistas comunitarios, según Sally Morgan (citada en Palacios, 2001 p. 199), pionera del arte comunitario en Gran Bretaña, “*comparten un desacuerdo con las jerarquías culturales, una creencia en la co-autoría de la obra y en el potencial creativo de todos los sectores de la sociedad*”.

⁹⁴ Alfredo Palacios es profesor de Didáctica de la Expresión Plástica en el Centro Universitario Cardenal Cisneros UAH de Alcalá de Henares. Su campo de investigación gira en torno al arte comunitario y los contextos de acción en el espacio público. Su interés por el compromiso del artista-educador en su contexto y la relevancia del arte en el área educativa puede seguirse en el blog dirigido por él Arte y Educación. <http://arteducationbox.blogspot.com.es/>

Palacios (2009, p.198) sostiene que “el arte comunitario sería el origen del “arte público de nuevo género” y en general de lo que podemos denominar arte público crítico y prácticas artísticas colaborativas.” En este sentido Palacios nos ofrece una definición del arte comunitario en relación al arte público y a los cambios acaecidos en el desarrollo del concepto de obra a favor del contexto (2009, p. 199):

En relación con el arte público, el término arte comunitario se asocia a un tipo de prácticas que buscan una implicación con el contexto social, que persiguen, por encima de unos logros estéticos, un beneficio o mejora social y sobre todo, que favorecen la colaboración y la participación de las comunidades implicadas en la realización de la obra. Estas prácticas implican una revisión de los conceptos modernistas de artista y de obra de arte. El artista delega parte de sus funciones tradicionales en el grupo y el concepto de obra artística se transforma por su carácter procesual y de intervención social. Debido al carácter colaborativo, contextual y social de estas prácticas podemos encontrar también otras expresiones que establecen conexiones con el arte comunitario como son arte contextual (Ardenne, 2006), arte dialógico (Kester, 2004) o arte relacional (Borriaud, 2007) y por supuesto, arte público de nuevo género (Lacy, 1995).

Como expusimos en el capítulo anterior, dentro del campo expandido del arte que amplió Jose Luis Brea, se encuentran las diferentes prácticas artísticas que dan importancia al contexto, donde también se inscribe el arte comunitario.

Sintetizamos a continuación ciertos puntos expuestos en el artículo de Palacios (2001, pp.199-205) que nos parecen esenciales para entender el origen y desarrollo del arte comunitario.

A finales de los años sesenta y principios de los setenta se producen una serie de transformaciones que nos dan la clave para comprender la emergencia de nuevos procesos artísticos. Se destacan:

-El contexto (físico o social) se convertirá en el centro del arte, relegando al objeto autónomo, a la par que el público y su integración en la creación toman relevancia.

-En la década de los setenta las prácticas conceptuales, performativas y del arte de acción se desarrollan hacia el activismo político. En esta investigación, el capítulo 3, en el último apartado, ya vimos las características del arte activista, descritas por Nina Felshin (2001, pp. 74-76), que nos resumen el giro que el arte da hacia ese activismo político. El arte activista es procesual, primando el proceso de realización y su recepción por el público; tiene lugar en emplazamientos públicos; toma forma de intervención temporal, generalmente con un carácter performático; emplea técnicas de los medios de comunicación al uso y utiliza métodos colaborativos.

-Se cuestiona la autonomía artística, el formalismo, el sistema del mercado artístico, haciendo que la obra de arte evolucione a herramienta para el cambio social.

-Se cuestiona la idea romántica del artista como genio y creador aislado, provocando que muchos artistas se desligaran de su estatus dentro de la élite cultural y vincularan su producción a problemáticas de grupos sociales desfavorecidos que existían en el contexto de su realidad. En consecuencia la obra artística dejó de estar en galerías y museos para situarse en espacios cotidianos.

De forma cronológica y atendiendo a artistas que desarrollan su trabajo en Reino Unido y EE. UU. Palacios (2001, pp.199-205) observa la siguiente evolución:

-El trabajo del *Artist Placement Group*, creado en 1965 por John Latham y Barbara Stevini, se toma como referencia en Reino Unido en la evolución del arte público y comunitario. Bajo el lema “El contexto es la mitad del trabajo”, situaba a los artistas en contextos cotidianos, fuera de la institución del arte, para experimentar como la imaginación del artista acostumbrado a conectar disciplinas, podía ayudar a transformar situaciones problemáticas.

-Los trabajos de artistas reconocidos como Allan Kaprow, Vito Acconci, Adrian Piper o Mierle Laderman Ukeles, realizados en los años sesenta, se ubican dentro de la línea contextual, desarrollando nuevas formas de implicación y participación del espectador en la obra. Sus piezas con un marcado carácter temporal (happenings, videos y performances), plantean ya en estos años una colaboración entre artista, público e instituciones locales.

-En el ámbito del arte público, debido a la creciente sensibilización con el rol del público y la preocupación por la audiencia, se amplía la idea de la obra *site specific*- obras realizadas para un emplazamiento concreto- hacia la percepción del contexto como espacio humano y social, no únicamente físico.

- En los murales callejeros realizados a finales de los años sesenta y principios de los setenta en EE. UU. se puede situar en el origen del arte comunitario en espacio público, produciéndose colaboración entre artistas y comunidades locales. El artista conocedor de su entorno, identificaba ciertas problemáticas en colectivos en riesgo de exclusión e implicaba al colectivo en la realización de una obra que reflejara su historia, deseos y situación. Así estos artistas se consideraban “trabajadores culturales” en vez de artistas privilegiados.

Observamos aquí la influencia del pensamiento de Walter Benjamin, en su concepción del “artista como productor”, cuando en 1934 relacionaba la producción artística y la política cultural, que como ya vimos en el capítulo anterior dará lugar, según Foster (2001), al paradigma del “artista como etnógrafo”.

The Great Wall, el mural coordinado por la artista chicana Judy Baca a lo largo del canal de control de la corriente del río en Los Ángeles para reflejar la *Historia no blanca* de esa ciudad, es una de las obras más significativas del arte comunitario de esta época, iniciado en 1976 y extendiéndose su realización hasta 1984 por adolescentes de diverso origen cultural.



***The Great Wall*. Mural coordinado por Judy Baca**

-Las prácticas del arte feminista a principios de los setenta también están en el origen del arte comunitario en EE. UU. Sirva de ejemplo *Womanhouse*, 1972, en el que las artistas Miriam Saphiro y Judy Chicago junto a un grupo de estudiantes en San Francisco transformaron una casa antigua en una instalación que reflejaba los sueños y los temores de las mujeres.

-En los 90, en EE. UU. surgen las aportaciones teóricas de Suzanne Lazy, Nina Felshin y Mary Jean Jacob, en relación a la convergencia entre la tradición del arte comunitario y las nuevas ideas sobre el arte público de finales de los 80 y principios de los 90, mas dirigido a desarrollar proyectos para la implicación del público, donde los límites entre arte y acción social se disolvían, dando lugar al arte activista.

***Womanhouse*, 1972, de Miriam Saphiro y Judy Chicago**



-Los orígenes en Gran Bretaña del arte comunitario se asocian al desarrollo de las *New Towns*, las *nuevas ciudades* construidas tras la II Guerra Mundial. A partir de la idea de la ciudad jardín, se dio importancia a la integración de arquitectura y naturaleza y en su construcción se tuvo en cuenta participación ciudadana, integrando a los artistas en equipo con los arquitectos, urbanistas e ingenieros para la creación de estos espacios públicos. David Harding es el artista más conocido en las *New Towns* por su trabajo en Glenrothes, en Escocia, a principios de los setenta, que implicaba grupos de estudiantes y de adultos residentes en la elaboración de murales y esculturas en los espacios públicos.

-El poder de transformación social de la educación y la cultura reside en los orígenes del arte comunitario. En los inicios de las prácticas colaborativas, tanto en EE. UU. como en Reino Unido, se incentivó a que los propios residentes fueran agentes activos en la transformación de su entorno. Estas prácticas promovían la consciencia del potencial del arte como elemento transformativo y como medio de inclusión social, en concreto con jóvenes excluidos del sistema educativo. Palacios (2009, p. 203): “*No es posible por lo tanto separar las prácticas de arte comunitario de una intencionalidad fuertemente educativa en su sentido emancipatorio y de herramienta para el desarrollo humano*”. La influencia de la pedagogía crítica y el aprendizaje bidireccional de Freire aplicado al artista y comunidad fueron también factores importantes.

-Los apoyos recibidos para el arte comunitario y público a partir de 1974 por El *Arts Council*, tuvieron algunos efectos negativos, ya que el apoyo institucional presionaba para obtener resultados a corto plazo, sin respetar los tiempos necesarios para que artistas y comunidad pudieran trabajar en profundidad.

Dartington College of Arts y su influencia en el arte y la danza comunitaria en Reino Unido

Sin embargo, cuando el arte comunitario es apoyado por instituciones educativas estables y preocupadas por los factores transformacionales de la educación y el arte podemos ver otros resultados.

Tras la eclosión de los primeros años el arte comunitario se inscribe en el ámbito educativo e Institucional. Así el emblemático *Dartington College of Arts* en Devon, una de las primeras instituciones educativas que ayudaron a impulsar la interdisciplinariedad de las artes en Reino Unido teniendo en cuenta la danza contemporánea, las artes escénicas, la música y las artes visuales, ofreció uno de los primeros cursos que tuvo como contenido el arte comunitario, el arte público y el activismo social a través de la titulación de tres años “*Art and Social Context*” en 1977 organizado por Paul Olivier. Según Palacios (2009, p. 204), Chris Crickmay, director

entre los años 1978 y 1991, explica que estos estudios se idearon con la intención de formar artistas “*capaces de responder a los impredecibles retos creativos que acontecen en un marco comunitario*”. A partir del modelo de escucha se enseñaba a los artistas a trabajar en el medio contextual de una manera abierta y con respeto.

Para el objeto de esta tesis, nos interesa lo que ocurrió en los años setenta en *Dartington College of Arts*, ya que supuso uno de los espacios de difusión de la danza comunitaria. Chris Crickmay, con formación en arquitectura y diseño, además de ser director de la titulación “*Art and Social Context*” (1978-91), investigó y promovió la práctica y la teoría de las relaciones entre Performance, Improvisación y Artes Visuales en el campo de la danza. Ha publicado numerosos artículos en *Contact Quarterly*, publicación que ayudó a expandir una visión comunitaria de la danza y de la que hablaremos en el Capítulo 8, apartado 8.2.5 *El desarrollo de la comunidad: moviendo las ideas*, y también escribió en 1993, junto a Miranda Tufnell, uno de los libros más interesantes de Improvisación en danza y performance: *Body Space Image*⁹⁵. Este perfil colaborativo y heterogéneo nos da idea de la amplitud de miras y la intersección de las artes de la titulación “*Art and Social Context*” que dirigió en Dartington.

Pero ya unos años antes, se empezaría a gestar en Dartington uno de los focos que impulsaron la danza comunitaria en Reino Unido. Según el coreógrafo Adam Benjamin (2002, p.37-38), en 1973, la coreógrafa y bailarina estadounidense Mary Fulkerson, llegó a Dartington como directora del Departamento de Danza, (donde ya había estado el pedagogo de la danza Rudolf Laban en 1937). Fulkerson, que permaneció allí hasta 1985, fue una de las pioneras de la Técnica Release en danza. Colaboró en la expansión de esta nueva forma de conectar con el cuerpo y la danza, basada en la imagen mental anatómica para activar el flujo orgánico y secuencial del movimiento, innovando con respecto a la enseñanza tradicional basada en la repetición de unas formas dadas. Este concepto de la danza y la propia visión de Fulkerson defendían que diferentes tipos de movimiento pueden ser considerados danza y no sólo aquellos codificados dentro de un cierto estilo. En los capítulos 7 y 8 profundizaremos sobre estas visiones de la danza y el cuerpo.

Fulkerson (Benjamin, 2002, pp 34, 37-38) invitó a la bailarina Lisa Nelson y a Steve Paxton, fundador de Contact Improvisación -una de las puertas que hicieron la danza accesible a la diversidad- a enseñar en Dartington. Así se inició Contact Improvisación en Reino Unido, una forma de danza que abrazaba todo tipo de cuerpos, y que influyó decisivamente en la danza comunitaria y en aquellos bailarines que ya entonces se interesaban en la inclusión. En 1986 Paxton junto a Anne Kilcoyne fundaron la compañía Touchdown Dance para bailarines con y sin diversidad visual. Entre los estudiantes de Dartington, influidos por todos estos coreógrafos y profesores, se

⁹⁵ Tufnell, M. y Crickmay, C. (1993). *Body Space Image. Notes towards Improvisation and Performance*. Londres: Dance Books.

encontraban Kevin Finnan y Louise Richards, fundadores de la compañía integrada Motion House en 1988⁹⁶. Como veremos en el Capítulo 10, estos bailarines, junto a Bruce Curtis y Alan Ptashek fueron invitados por Alito Alessi y Karen Nelson en 1987 al encuentro “Dance with different needs”, el primer taller internacional que se desarrolló para compartir y enseñar experiencias de *Danza Integrada/Inclusiva* en el New Dance Festival en Estados Unidos. Las raíces comunitarias de DanceAbility, originada por Alitto Alessi en Oregón, se verán en los capítulos 10 y 12. Otra de las alumnas de Dartington fue Lea Parkinson, quien años después será miembro fundador de CandoCo, una de las compañías referentes de la Danza Integrada/Inclusiva que también estudiaremos en el Capítulo 10 y 12.

Además de la influencia de Dartington, siguiendo a Benjamín (2002, pp.36-38), la danza comunitaria en Reino Unido se desarrolló gracias a la influencia de la danza educativa moderna de Rudolf Laban en las escuelas públicas; al *Ballet for All*, fundado por Peter Brinson en 1964, asociado al Royal Ballet que presentó espectáculos por todo el país donde actuaban bailarines de todas las edades y a Gina Levette, bailarina pionera en defender la danza para las personas con diversidad, fundadora de SHAPE en 1976, una red de trabajo que unía danza y discapacidad sin pasar por la terapia. Wolfgang Stange, el fundador en 1980 de AMICI Dance Teatre Company, la primera compañía en Reino Unido que integró a bailarines con y sin diversidad funcional, también estuvo apoyado e influido en los 70 por los precursores Brinson, Levette y la bailarina alemana Hilde Holger. Otro de los focos que en los setenta activa la danza comunitaria en Reino Unido es el profesor y coreógrafo Fergus Early, conocido por su habilidad en incluir a bailarines y no bailarines en su trabajo. En 1987 fundó la compañía de danza comunitaria Green Candle en la que personas de edades muy diferentes y personas con y sin diversidad funcional podían explorar la danza fuera de los cánones formales establecidos.

Como acabamos de ver, en los orígenes de la danza comunitaria los principios de democracia cultural se sitúan en una danza que sea accesible no sólo para los bailarines profesionales, sino para colectivos tradicionalmente no considerados aptos para la danza, bien por su edad, bien por sus capacidades. En este sentido la danza comunitaria aboga por un cuerpo democrático, en su sentido más literal, a la par que abre la danza a nuevos movimientos que también habían sido excluidos: cualquier movimiento podía ser danza. Pero según Benjamin (2002, p.38), aunque ya en los ochenta había compañías de danza comunitaria integradas, no será hasta los años noventa, que la *Danza Integrada/Inclusiva*, con la aparición de la compañía CandoCo en 1991, sea reconocida en los circuitos profesionales de la danza.

⁹⁶ Motion House. http://www.motionhouse.co.uk/about-motionhouse/our_directors.shtm (Consultada el 2-09-2015)

4.2. ARTE COMUNITARIO EN LA ACTUALIDAD Y SUS TENSIONES

En la actualidad el término *arte comunitario* tiene un significado diferente dependiendo del país en que se usa. A la vez que hay términos diferentes como “Arte Aplicado” (*Applied Art*, en el Reino Unido), “Arte público de nuevo género” (*New genre public art*, en los Estados Unidos), “Arte Social” (“*Social Art*” en Bélgica) o “Arte Comprometido” (*Engaged art*) y “Arte Participativo” (“*Participatory Arts*”) para significar Arte Comunitario. Tras la revisión de sus orígenes vemos que el Arte Comunitario se produce en muchos lugares del planeta, pero en cada uno de ellos varían las formas, los enfoques, los objetivos, el equilibrio entre lo social y lo artístico, las motivaciones ideológicas y las relaciones de poder entre el agente que hace el encargo, el artista y el participante.

Debido a su implicación social, podríamos hacernos la pregunta de si el arte comunitario es arte o trabajo social. Eugéne Van Erven, Profesor asociado del Departamento de Comunicación y Cultura de la Universidad de Utrecht y Director del ICAF en Róterdam, se suma a la definición, que ya se apuntaba en sus orígenes, en la que el arte comunitario es democracia cultural.

Van Erven, en el monográfico *Abierto al Público, Artes Escénicas y Comunidad*, coordinado por Eva García (2015, pp. 48-50), realiza el prólogo al Capítulo 2 sobre Artes Escénicas y Comunidad, en el que nos da su visión del Arte Comunitario:

Todo el mundo tiene derecho a expresarse artísticamente en sus propios términos, y no sólo una pequeña elite, por muy progresista que sea. En una democracia sana es esencial que el mayor número posible de voces, cuerpos, caras y opiniones participe en la evolución continua de esa narración que define una nación y que no acaba nunca.

(Van Erven en García, 2015, p.48)

En general el porcentaje de la población que consume arte en las instituciones como teatros, auditorios, museos o galerías es pequeño, mientras que el arte comunitario se desarrolla entre personas no vinculadas cotidianamente a la vida cultural. Estos colectivos se suelen nombrar como: “personas excluidas”, “marginales”, “diferentes” o que padece algún tipo de problema, es decir un gran “grupo problemático”.

Van Erven no está de acuerdo en esta terminología porque unifica a colectivos con identidades muy diferentes entre sí como las personas con diversidad funcional, con orientación no heterosexual, gente mayor, prostitutas, delincuentes, inmigrantes, víctimas de abusos, desempleados...; y porque sugiere que el arte comunitario puede solucionar sus problemas como el principal propósito.

Para Van Erven (en García 2015, p. 49):

“el arte comunitario más potente en términos sociales, estéticos y éticos emerge de la relación transparente y de beneficio mutuo entre un artista altamente cualificado y un grupo de personas identificadas, no por un problema, sino por su necesidad de expresar su humanidad.”

Esto significa, siguiendo el discurso de Van Erven, que todas las personas implicadas en un proceso artístico comunitario se sienten parte del mismo, social y psicológicamente. De una parte el colectivo siente que sus aportaciones son tenidas en cuenta en dicho proceso, al tiempo que pueden observar cómo un artista piensa, trabaja, elige y construye a la hora de hacer el mejor arte posible a partir de sus herramientas y contexto. De otra parte el artista se siente implicado con el colectivo al colaborar artística y regularmente a lo largo de un periodo de tiempo con personas con las que, en otras circunstancias, no hubiera interactuado con tanta intensidad. El potencial transformador del arte comunitario reside en que todas las personas involucradas reflexionan sobre ellas mismas, sobre su vida y sobre cómo podrían imaginarla de manera diferente. Aprenden sobre otras formas de ser y sobre el arte.

Según Koppers (2013, p. 6), académica, artista y activista de la Cultura de la Discapacidad, en el trabajo de performance comunitario *“el objetivo no es sólo crear productos bellos, sino el deseo de dar forma a un mundo más accesible y respetuoso para cada uno de nosotros, un mundo en el que podemos y deseamos vivir”*. También para Koppers lo más interesante de las experiencias que se describen como prácticas alternativas críticas y performance comunitario es que son lugares de encuentro entre arte, crítica y política.

Medir la calidad artística de la creación generada por estos procesos participativos es otra problemática arrojada sobre el arte comunitario. Su dificultad reside en que la mayoría de los críticos valoran desde un punto de vista convencional, teniendo solo en cuenta la técnica de una pieza artística de un único autor. Según Palacios (2009, p.208), parte de *“los interrogantes estéticos asociados estas obras reside en el desinterés por parte de la crítica de arte tradicional hacia este tipo de prácticas”*. La teoría actual del arte, ante los nuevos modos de la experiencia estética, necesita desarrollar nuevos criterios de evaluación y análisis basados en los efectos que los proyectos artísticos producen en la percepción de la problemática o estereotipo social objeto del proyecto, al tiempo que deben valorar los beneficios que estas prácticas aportan a la sociedad. Palacios también apunta que es necesario el estudio, la documentación y el análisis crítico de la historia del arte comunitario ya que éste es efímero a la vez que ayudaría a visibilizar los proyectos actuales.

Koppers (2013, págs. 62-69), haciéndose la misma pregunta sobre la recepción del arte comunitario, reflexiona sobre las tensiones de éste en relación a los

participantes y a los receptores. Uno de los retos del performance comunitario es cómo comunicar y encontrar relación con personas que no han sido expuestas a experimentos artísticos. Su aproximación más cercana a lo performativo, a veces, es a través de formas rituales o danzas tradicionales. Raymond Williams, según Koppers (2013, p.64), cofundador de los Estudios Culturales como disciplina académica, expuso que en sus inicios, los Estudios Culturales excavaban en la estructura de los sentimientos de las personas, el tiempo y el espacio. Esta afirmación sostiene la eficacia del performance. ¿Cómo podría el trabajo corporeizado y la práctica de la memoria acceder, recanalizar, crear un flujo de energías emocionales? En algunos proyectos de danza comunitaria se buscan materiales ricos en emoción unidos a memorias físicas y pistas visuales, a la par que se emplea la idea de ritual a través del contacto.

En esa tensión en la recepción del arte comunitario, cabe preguntarse si estamos desperdiciando el tiempo y la energía de la gente. Esta aproximación poética al contacto cultural ¿Es la más efectiva...y efectiva para quien, para qué exactamente? Según Koppers (2013, p.65), las respuestas no pueden venir de la recepción crítica que este trabajo encuentra en el mercado de la crítica de arte, la cual fácilmente engulle estas exploraciones de los estados transitorios, el romanticismo de la muerte, el espectáculo de la discapacidad, conociendo poco de la alta especificidad de lo cross-cultural, de las inter-clases, de las prácticas de comunicación entre los cuerpos y sus efectos potenciales en momentos determinados. Las respuestas tampoco pueden venir de lo que los participantes comparten al final de los proyectos; el lenguaje sobre el arte sufre las tensiones de las convenciones de género, el paternalismo y las frases amables que esconden lo que es importante.

Mis respuestas, las respuestas que sostienen estas prácticas pueden venir solo de la intensidad de esos extraños momentos vividos, el sonido de las olas que corre por las manos, a través de sus pies, de tu columna, de mi columna, en sincronidad. Estas respuestas tienen pocas palabras, ya que las palabras están sumidas en los conocimientos convencionales o disciplinarios que tienden a negar la comunicación no verbal.

(Koppers, 2013, p.65)

Observamos que en referencia a la documentación escrita sobre ciertas experiencias de arte comunitario Koppers antepone los momentos vivenciales a la historia narrada. Se pregunta hasta qué punto ciertas experiencias rituales pueden ser expresadas en palabras y qué sentido tiene. Los lenguajes dominantes abundan en la narración escrita, perdiéndose los momentos de contacto cultural; a veces hay más poder al nombrar que algo ocurrió, sin llegar a relatarlo, ofreciendo párrafos que no cuentan algo pero que fueron testigos.

Así vemos que es más adecuado valorar los proyectos de arte comunitario en su totalidad, teniendo en cuenta el proceso y el producto para poder sopesar la dinámica de diálogo entre artista y participantes como un tejido estético integral.

Van Erben, (en García, 2015, p. 49) se plantea la importancia de que el arte comunitario más notorio circule más allá del contexto inmediato en el que fue creado, pero a la vez se plantea la dificultad de cómo convencer a una institución artística convencional para programar algo donde el proceso tiene tanto valor como el resultado, y el proceso no se puede encapsular. Para ello el producto del arte comunitario debe estar creado con un lenguaje estético que se pueda comunicar a aquellas personas de la comunidad que participan y a los receptores habituales del arte. A la vez, la forma artística elegida tiene que mostrar a los participantes y aquello que quieren expresar de la forma más potente posible.

Consideramos que este enfoque de “arte vendible” de Van Erben tiene un doble filo. De un lado exhibir el producto del arte comunitario más allá de sus fronteras de creación da visibilidad a otras formas de concebir y producir arte, pero el resultado, por querer ser vendible, corre el riesgo de asimilarse a los gustos estereotipados del mercado de arte convencional, con lo que el poder transformador que el arte comunitario tiene, no ya a nivel social, sino dentro del ámbito del arte, al presentar nuevos modos de hacer, puede quedar neutralizado. Ésta era una de las cuestiones que Palacios (2009, p. 204) nos planteaba cuando la institución *Arts Council* apoyó en los años 70 a los proyectos comunitarios en Reino Unido, buscando una rentabilidad, a costa del tiempo necesario para que el proceso madurara, o cuando una institución instrumentaliza a determinados colectivos para conseguir unos resultados deseados. (Palacios, 2009, p. 209)

Van Erben (en García, 2015, pp. 49-50) observa que la mayoría de las instituciones artísticas establecidas (Teatros, Museos, Festivales...) se enfrentan al reto de atraer públicos nuevos y más diversos. Detecta que hay tres maneras de hacerlo:

-1 Desarrollar programas educativos en colegios y barrios con el fin de formar a la gente para apreciar mejor el repertorio actual de arte clásico y contemporáneo. Esta es la opción más común, (y potencialmente condescendiente).

-2 Involucrar a artistas famosos (directores, actores, bailarines) en proyectos participativos que se producen in situ en un barrio marginal o en instituciones ya establecidas con una mezcla de intérpretes profesionales y comunitarios. Estos proyectos se venden a un público convencional haciendo hincapié en su carácter auténtico y exótico y se nutren de la fama del artista estrella. Tienen riesgos éticos y no suelen tener un valor duradero para las personas locales involucradas.

-3 Penetrar el mundo de arte oficial –reconocido– con algo que viene –y sigue teniendo relaciones– desde abajo, desde el margen (Bottomup mainstreaming). Se trata de crear proyectos que tienen sus raíces y se nutren de comunidades que mantienen una implicación y co-autoría en el trabajo, produciendo arte que es atractivo en términos estéticos y de contenido, tanto localmente como en el exterior.

Esta última opción es, a juicio de Van Erben, donde se puede ver un arte comunitario real con una proyección fuera de sus fronteras, con lo que las personas implicadas adquieren visibilidad al tiempo que el proceso artístico les resulta útil y transforma sus vidas.

Vemos las conexiones de este último tipo de arte comunitario con el arte descentrado, el arte relacional y el arte público, en el sentido que es una práctica que democratiza el arte. Los colectivos con los que se realiza arte comunitario se caracterizan por no participar habitualmente de forma activa en la construcción del discurso cultural-artístico de la sociedad donde viven, a la vez que son colectivos afectados por una invisibilidad variable. Es por ello que el objetivo de trabajar con estos colectivos tiene una finalidad de transformación social entendida como uno de los retos de nuestras sociedades, una obligación y un derecho.

Cuando hablamos de arte en la inclusión automáticamente se genera el concepto “exclusión” ¿respecto a qué están excluidos? Según García (2015, p.52) podemos ver la exclusión del acceso a la cultura en calidad de público, y también la exclusión del colectivo respecto a los estándares que arrojan las propuestas artísticas. Por ejemplo cuando hablamos del colectivo de personas mayores, las propuestas de arte y comunidad legitiman otras expresiones culturales, otros discursos, otros cuerpos sobre el escenario..., frente al discurso predominante.

En el arte comunitario se incluyen propuestas que no están necesariamente dirigidas a un colectivo específico, sino a la comunidad en su amplio sentido y las metodologías no siempre serán comunitarias, sino de trabajo con la comunidad.

Así dentro del teatro comunitario podemos observar la siguiente clasificación aportada por Prentki y Preston (2009) (cit. en García, 2015, p. 52):

Teatro PARA una comunidad: cuando se desarrollan proyectos vinculados a comunidades específicas en los que el público es esa comunidad;

Teatro CON una comunidad: cuando se desarrollan talleres y procesos de creación de una pieza vinculando a comunidades específicas en su proceso, aunque después sea interpretado por profesionales;

Teatro realizado POR una comunidad: donde la comunidad hace un espectáculo para una audiencia, ellos son los actores y protagonistas.

En España no hay una terminología común en torno a las “artes escénicas comunitarias” y además de este término se emplean: “arte y personas diferentes”, “arte para colectivos en riesgo de exclusión social”, “proyectos de inclusión”, “mediación artística”, “arte aplicado”, “desarrollo cultural comunitario”, “proyectos artísticos sociales”, “proyectos de impacto social”, “arte para la transformación social”...(García, 2015, p.53). *Arte Comunitario* parece el término que podría contener todos los demás ya que la palabra “comunidad” es el nexo entre todos estos proyectos, atendiendo a su definición asociada al territorio, al espacio compartido por personas en una convivencia. Según García, (2015, p. 53), entre la abundante divergencia de términos, optan por “comunidad” ya que consideran que es la preocupación común de todos: *“Hay un interés por acercar unas personas a otras, visibilizar diferentes realidades, dar espacio a distintas miradas sobre el mundo en un intento de crear puntos de encuentro que la dinámica social parece tener dificultades para vehicular por sí misma”*.

4.3. CONCEPTO DE COMUNIDAD EN FLUJO EN EL ARTE COMUNITARIO

Según Palacios (2009, p. 207), el concepto y consideración de la comunidad como un concepto estable es discutible y complejo. Reflexiona desde el pensamiento del filósofo francés Jean-Luc Nancy sobre nuestras identidades móviles, sujetas a transformación continua en el encuentro con los otros y generando por tanto una comunidad no esencialista que reconoce que no tenemos una identidad como substancia. Ante ello se plantea si lo que dota de unidad a una comunidad son las características que se aíslan y rechazan para definir al grupo en una dirección dada, proyectándose así ciertos estereotipos. Estas cuestiones repercuten en los proyectos comunitarios y los artistas deben estar muy atentos a ellos.

Observamos que las preocupaciones de Palacios en torno a las problemáticas de simplificación, manipulación o instrumentalización que suponen una comprensión errónea de las identidades, las historias o las relaciones sociales y territoriales con el grupo, entroncan con cierta problemática que ya nos advertía Hal Foster (2001, cap.6) en el paradigma del artista como etnógrafo, según estudiamos en el Capítulo 3. Una sobreidentificación, puede situar al otro en ese espacio de la otredad exótica, tan perjudicial como la desidentificación excesiva que lo criminaliza y lo expulsa.

Grant H. Kester, profesor de Historia del Arte en Universidad de California, San Diego, (cit. en Palacios, 2009, p. 208) propone el concepto de “comunidad políticamente coherente”, que surge *“como resultado de un complejo proceso de autodefinition política. Proceso desarrollado contra algún modo colectivo de opresión (raza, sexo, clase...) pero también dentro de un marco de cultura compartida y con una tradición discursiva.”*

En *La comunidad inoperativa*, Jean-Luc Nancy (1991) nos ofrece herramientas teóricas para considerar la comunidad más allá de las relaciones entre el yo/ el otro. Configura la comunidad pensando sobre las formas en las que *estar juntos* pueden resistir y deconstruir relaciones dominantes de poder, las cuales intentan soldar el proceso de *estar juntos* en un estado fijo. La comunidad existe en la relación y en la negociación, en su apertura:

Comunidad es lo que ocurre siempre a través de otros y para otros. No es el espacio para los asuntos del ego y sustancias que están en la base de lo inmortal, sino que es el espacio del “yo es quienes son siempre los otros”

(Nancy, 1991, cit. en Kuppers, 2013, p. 71)

Los otros del yo emergen debido a la naturaleza finita de lo singular. Lo singular –lo que define al individuo frente a la comunidad- se inclina hacia los otros, buscando el contacto de otro ser singular. Esta comunidad es inoperativa porque el momento de compartir, el momento de una absoluta conexión, es negado ya que se hace desde la singularidad del “yo” –desde el individuo-. Justo cuando parece que hay comunicación, aparece el individuo, el “yo” que se inclina y no puede hacer otra cosa, sino inclinarse hacia los otros. Es el yo que conoce sus límites y busca otros con los que compartir también estos límites.

Pienso cómo en danza *Contact* trabajamos los contrapesos, y dentro de éstos, el contrapeso concéntrico que es aquel donde ambas personas se apoyan la una en la otra ofreciendo la misma cantidad de peso y de soporte a la vez. Las dos personas, como individuos, buscan el apoyo en la otra, y esto nos lleva a realizar acciones que de forma individual serían imposibles. También en *Contact* una persona se apoya sobre otra y ésta la sostiene. Lo interesante es que estos roles son permeables y mutables y el sentido de esta danza comunitaria reside precisamente en eso, en que danzamos buscando apoyos continuamente; vamos transitando entre los roles en continuo cambio de ser sostenidos y ser sostenedores, dentro de la individualidad que se presta a un momento presente continuo de incertidumbre y entrega a lo que sucede.

La comunidad de Jean-Luc Nancy habla de flujo continuo, de un movimiento inclinado, de responsabilidad, de significados. Este *Yo es quienes son los otros*, toma la forma de singularidades en constante negociación, tocando sus límites provisionales, temporales. La vida fluye, no hay un lugar donde permanecer fijo, o donde fijar la identidad en este concepto de comunidad improvisada. Podemos conectar cómo el énfasis sobre *Yo es quienes son los otros* informa el debate de la construcción del arte como un flujo de *Improvisación*. Como veremos en los capítulos VIII y IX, una de las puertas que se abren a los nuevos lenguajes escénicos y qué permite la entrada de la *Danza Integrada* es la *Improvisación*, tomada desde este lugar de flujo, donde el “yo”

es “quienes son los otros”. Este será uno de los conceptos base de la obra de creación propia desarrollada en *Ruedapiés*.

A través de la presentación de las acciones performativas en espacios públicos, las personas con diversidad funcional que participan en esos performances inscriben su derecho a acceder a estos lugares, dejando sentir su presencia. Koppers (2013, p. 72), apunta que:

El performance se convierte en un acto performativo: una inscripción consciente de la diferencia dentro de los patrones sedimentados de las leyes naturalizadas. Así vemos que, nuestro trabajo no está localizado dentro del Arteterapia, que sólo cambia al nosotros, sino que el arte comunitario, dentro del trabajo político, nos cambia a nosotros y a nuestro mundo.

La comunidad, esta meta imposible, se erige tácticamente como un lugar momentáneo desde el que hablar. Se ofrece una contemplación no sólo desde una comunidad de mentes, sino también desde la cohabitación, corporeización y una vivencia del mundo como aspectos necesarios para pensar en la comunidad venidera.

En este sentido es importante destacar, en relación a la problemática de considerar a la comunidad como un concepto estable que nos apuntaban Palacios y Foster, expuestas anteriormente, que cuándo el pensamiento comunitario se transforma en un espacio cerrado, identificándose la comunidad y sus individuos como un conjunto social autárquico, como un conjunto que descansa en la igualdad entendida como similaridad, consecuentemente esa comunidad construye zonas excluidas.

El arte entendido como motor de cambio social puede ser un agente movilizador de una comunidad que se quiere viva, abierta, provisional y respetuosa con la diferencia. Para crear un arte afectivo y efectivo son necesarios puntos de entrada en el canon representacional, en las imágenes e historias de la propia comunidad.

La experiencia de arte comunitario que Koppers realizó en Gales con “supervivientes del sistema de salud mental” nos sirve para ilustrar este concepto de comunidad fluctuante de la que Nancy nos habla. *Historias de la Tierra y Gigantes dormidos* son los vídeos comunitarios que emergieron tras dos años de talleres de poesía, danza, performance, música tradicional y vídeo con estas personas usando mitos y leyendas locales para encontrar nuevas formas de afirmar su presencia en el medio. Las narraciones, el lenguaje compartido y la construcción de mitos, permite a la comunidad aparecer. En las narraciones orales, según Koppers, (2013, p. 71), las singularidades pueden experimentar el límite compartido. Al escuchar, oír y decir, se

abandona la distancia entre la narración y quienes la escuchan a la vez que se crea un espacio entre el individuo y la historia comunal. Pero es importante en estos proyectos de arte comunitario que la comunicación se ofrezca verdaderamente, ofreciendo el artista las propuestas y permitiendo que éstas se abran a las singularidades compartidas en el grupo.

En *Historias de la Tierra y Gigantes dormidos* se encontraron formas concretas de intervenir en la representación negativa de la imagen y la representación de los supervivientes del sistema de salud mental. El foco de este proyecto residía en cómo aproximar el arte comunitario que quiere hablar desde un grupo, y desde unos individuos sin cancelar sus experiencias, mostrando la necesidad de pertenencia y a la vez la incapacidad de fundirse completamente con otro. Según Kuppers (2013, p.70): *“Como individuos existimos en relación, -nunca estamos completamente separados, ni completamente abrazados a un grupo. Siendo así, ¿Cómo podemos a la vez crear y cuestionar la comunidad?”*.

El proyecto, (Kuppers, 2013, pp. 72-77) arranca de la afinidad estructural que relaciona las montañas del lugar con la imagen del cuerpo de mujer desnuda y silenciosa y a la vez con la discapacidad invisible –el gigante dormido- debido a los trabajos realizados por los habitantes en las minas de carbón. Muchas enfermedades relacionadas con el trabajo de minero, han llevado a esta zona deprimida económicamente a problemas de depresión mental entre sus habitantes. Estos problemas no son visibles en el lanzamiento turístico de la zona como paraíso del descanso y retiro de los que vienen de ciudades más agitadas. De esta forma los habitantes del lugar no se reconocen en la publicidad del mismo, quedando así invisibles para el forastero, invisibles para el parque nacional que habitan e incluso invisibles para ellos mismos, porque no se sienten adecuados en un paraíso vacacional.

El trabajo de creación comenzó a partir de la re imaginación de los participantes, hablando de las realidades de su vida, de su enfermedad, sin sentirse culpables por ser quienes eran en un paisaje bucólicamente idealizado para el consumo turístico. En muchos casos, la soledad y la experiencia del yo como ser singular permanecen en tensión con una forma de vida romántica sobre el campo, los pueblos y la comunidad. Continuamente hay una necesidad de afirmarse unos a otros en ese lugar mutante entre el *tú no puedes saber...tu sabes*, constatando ese doble lazo entre el ser singular y la comunidad del que nos habla Nancy.

La caída del mito es el tema principal del trabajo comunitario *El Gigante dormido*. Éste es parte de las narraciones orales de la zona, no es una historia externa, o un mito alejado. A través de la práctica comunitaria el gigante se transforma en elemento discursivo, mutable y apropiado. Recordando lo que cada uno vio o escuchó sobre él, se une su presencia mítica al tiempo actual de sus vidas, creando puentes entre el mito y el yo. Al desestabilizar la historia raíz, se lucha por entrar en un espacio

donde nuevos significados pueden encontrarse al tiempo que se relativizan las historias fundacionales o leyendas y sus efectos de exclusión. Es la pérdida de las certezas, la ansiedad que ello genera, lo que permite que una nueva comunidad emerja, surgiendo en el conjunto de todos sus componentes. Koppers (2013, págs. 84-85), a través del pensamiento de Jean-Luc Nancy, reflexiona sobre el héroe mítico, desmontando el mito del héroe que forzosamente tiene que interrumpir su pose y gesto épico cuando nos cuenta la verdad: que no es un héroe, porque todo lo que se le atribuye a él realmente está realizado por un montón de gente que ha quedado invisibilizada bajo su presencia relevante.

Así conectamos con los modelos textualistas de la postmodernidad que revisan cómo nos ha sido contada la historia a través de grandes hitos que recaen en figuras personalistas y olvidan a la comunidad que sostuvo esos hitos. Y al interrumpir el mito, interrumpimos todos los discursos fundacionales, los discursos que esquematizan un mundo donde todo sucede gracias a los héroes unipersonales, donde todo tiene un principio y fin. Al destapar la verdad del mito encontramos que lo que compartimos y comunicamos para construir comunidad no es un solo significado esencial de la comunidad, no es un significado unívoco y homogeneizador, sino una reserva infinita de significados comunes y singulares.

4.4. EL MARCO DEL ARTE COMUNITARIO

Por todo lo expuesto anteriormente vemos como el arte comunitario puede quedar englobado dentro del modelo de las artes inclusivas es decir, aquellos procesos artísticos que incluyen la diversidad como un valor en el proceso artístico. Pero dentro de las artes inclusivas observamos dos grandes grupos según el esquema que expusimos en Capítulo 2, apartado 2.12 *El lugar de la Danza Integrada en las Artes Inclusivas*.

De una parte tenemos las artes orientadas a enseñar y producir arte donde tienen acceso colectivos con diversidad, muchas veces en grupos mixtos donde alumnos, creadores y artistas son personas con y sin diversidad funcional. Aquí es donde encuadramos la *Danza Integrada*. Si los procesos de artes escénicas inclusivas, cuyo objetivo es dar acceso a las poblaciones con diversidad al aprendizaje y creación en las artes escénicas, están bien diseñados y realizados, como consecuencia producirán una transformación social al posibilitar que toda la población tenga acceso a las herramientas de la creación.

De otra parte tenemos las artes comunitarias cuyo objetivo es producir arte con la comunidad para provocar una transformación social y donde el primer objetivo no es que el colectivo aprenda arte. Pero igualmente, si los procesos de arte comunitario

están bien planteados y desarrollados, la comunidad no sólo obtendrá una transformación social, sino que aprenderá y podrá crear con las herramientas del arte.

Vemos pues que aunque el punto de partida de las artes escénicas inclusivas y del arte comunitario es diferente, es posible y deseable que haya intersección de metodologías y desde luego, si algo comparten, es el carácter democratizador del arte. También como nexo común entre estas áreas encontramos que de una parte se alimentan de las transformaciones acaecidas en el arte desde los años sesenta, del carácter procesual y colaborativo de las artes; y de otra observamos que las prácticas artísticas resultantes de ambas vertientes ayudan a cambiar y transformar el concepto de arte.

Lo que resulta claro también del arte comunitario es que no es terapia, aunque como dijimos en el Capítulo 1, apartado 1.6 *Arte o Terapia*, es muy posible que el ejercicio de estas prácticas tenga efectos saludables y empoderadores.

Sin embargo, nos resulta curioso que el artículo de Fernando Palacios sobre el arte comunitario, fuente importante de este apartado, esté publicado en la revista *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*. Ésta es una Revista Científica de la Universidad Complutense de Madrid, cuya temática y alcance, según explica el sitio web de la publicación⁹⁷:

...viene a llenar el vacío de editorial para aquellas personas que desde distintos ámbitos (arte, psicología, medicina, psicoanálisis, educación social, creación plástica) estén interesadas en el arteterapia. La revista abordará diversos aspectos del arteterapia (clínicos, educativos y sociales) y aquellos ámbitos que busquen una mayor inclusión social a través de medios artísticos.

Y nos resulta curioso porque parece que al publicar este artículo aquí se relaciona el arte comunitario con la terapia. Aunque podemos pensar que está publicado acogiéndose más al párrafo que invita también a *aquellos ámbitos que busquen una mayor inclusión social a través de medios artísticos*. En cualquier caso, parece que se quiere desde la revista vincular un campo a otro, como si la diversidad y la inclusión social fueran consustancialmente asunto de la arteterapia.

Pero veamos cómo es definida la arteterapia desde tres países diferentes.

La Asociación Británica de Arteterapia (BAAT)⁹⁸ describe a la arteterapia como una forma de psicoterapia que usa los medios artísticos como el modo de comunicación primordial. Ésta es practicada por arteterapeutas cualificados y

⁹⁷ Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social. revistas.ucm.es/index.php/ARTE/about/editorialPolicies#focusAndScope (consultada el 27-6-2015)

⁹⁸ Asociación Británica de Arteterapia. The British Association of Art Therapists. (BAAT). <http://www.baat.org/>

registrados quienes trabajan con niños, jóvenes, adultos y ancianos. Puede utilizarse para diferentes diagnósticos o dificultades como los emocionales, problemas conductuales o de salud mental, aprendizaje, discapacidades físicas, lesiones cerebrales o situaciones neurológicas y enfermedades... La arteterapia no es una actividad recreacional o una clase artística, aunque se puede disfrutar de ella. Los clientes no necesitan de experiencia previa alguna o ser expertos en arte.

La Asociación Americana de Arteterapia (AATA)⁹⁹ la define como una profesión establecida en la salud mental que ocupa los procesos creativos de la realización de arte para mejorar y explorar el bienestar físico, mental y emocional de individuos de todas las edades. Está basada en la creencia de que el proceso creativo, relacionado con la autoexpresión artística, ayuda a la gente a resolver conflictos y problemas, desarrollar habilidades sociales, controlar el comportamiento, reducir el estrés, aumentar la autoestima, la autoconciencia y alcanzar la introspección.

Y en la Federación Española de Asociaciones Profesionales de Arteterapia (FEAPA)¹⁰⁰ se define como: el proceso de creación a través del lenguaje artístico para acompañar y facilitar procesos psicoterapéuticos y promover el bienestar bio-psico-social, dentro de una relación terapéutica informada y asentida hacia aquellas personas o grupos de personas que así lo requieran. LA FEAPA por tanto nos dice que la arteterapia facilita procesos psicoterapéuticos y promueve el bienestar psicosocial.

Creemos que de todo lo expuesto por Palacios en su artículo no se desprende que el arte comunitario sea un tipo de arteterapia, porque no parece que los colectivos implicados en hacer arte comunitario estén en un proceso psicoterapéutico, ni que los artistas que trabajan con estos colectivos sean arteterapeutas cualificados, ni pretendan serlo. Por tanto no encontramos en el arte comunitario ni proceso psicoterapéutico, ni arteterapeutas cualificados, elementos esenciales para que una actividad se denomine arteterapia.

Lo que si podemos ver son conexiones del arte comunitario con los procesos de mediación social, aunque como siempre, depende del campo de conocimiento de la persona o grupo que induzca al proceso de arte comunitario, éste tenderá a tener diferentes matices. En aquellos casos en que el proceso artístico es inducido por un artista profesional, que conoce bien el campo artístico donde se va a mover el proyecto, la obra comunitaria estará marcada por un valor de calidad artística ya que el colectivo participante habrá tenido acceso a la creación con unas herramientas adecuadas y una visión amplia y profunda de lo que significa arte. Si el proceso de arte comunitario es inducido por personas que vienen del área educativa o social, éste

⁹⁹ Asociación Americana de Arte Terapia. American Art Therapy Association. (AATA)

<http://arttherapy.org/>

¹⁰⁰ Federación española de Asociaciones Profesionales de Arteterapia (FEAPA) <http://feapa.es/>

tendrá un valor marcado más por los valores educativos y sociales que artísticos. Se trata simplemente de la experiencia, dominio y especificidad del campo de conocimiento al que pertenecen las personas que inducen el proceso. Y decimos simplemente porque es lógico que dependiendo de la formación de la persona o colectivo que inducen a un proceso los resultados devengan de forma diferente. Por lo que nos resulta extraño que procesos comunitarios conducidos por personas sin conocimiento y experiencia artística pretendan optar a calidades artísticas. Es importante reconocer que al igual que la terapia, la educación y el trabajo social requieren de profesionales, el arte también es un campo donde hay profesionales que saben desempeñar sus funciones de acuerdo a sus conocimientos, y éstos merecen el mismo respeto que los conocimientos de cualquier otro campo. Si no es así, finalmente además de no respetar a los artistas tampoco estaremos respetando a las poblaciones a las que el arte comunitario va dirigido. Es un factor muy importante a tener en cuenta y que muchas veces se olvida.

4.5. LA MEDIACIÓN ARTÍSTICA

Ascensión Moreno y Ferran Cortès, directores del posgrado “Arte por la inclusión social” -iniciado en 2014- y el máster que comenzará en el curso 2015-16 “Arte para la transformación social, la inclusión y el desarrollo comunitario: Mediación Artística”, de la Universidad de Barcelona definen la mediación artística como *“la intervención socioeducativa a través de proyectos artísticos y culturales con personas y grupos en situación de exclusión social, con comunidades vulnerables y por la cultura de la paz”*. Moreno y Cortés (2015, p. 20)

Desde la perspectiva de Moreno y Cortés (2015, p. 20) son proyectos de mediación artística:

...los talleres de arte y creación que se desarrollan en las prisiones, los payasos de hospital o en zonas militarizadas, el circo social, la danza integrada, los proyectos de artes escénicas con personas con trastorno mental o diversidad funcional, los proyectos de música comunitaria, los talleres de arte con personas con grandes demencias, las actividades educativas que se desarrollan en museos con colectivos con problemática social y diversidad funcional, el teatro social en diversos contextos, el vídeo comunitario y un largo etcétera de proyectos desde una perspectiva inter artística, en los que se acompaña a personas, grupos y comunidades a través de procesos de creación individual y colectiva con el objetivo de mejorar la vida de las personas.

A su vez, Moreno y Cortés (2015, p. 20) desligan la mediación artística de la arteterapia, aunque ven sus puntos en común, a la vez que posicionan la mediación artística fuera del ámbito de la competencia artística:

La mediación artística no la entendemos como una intervención psicoterapéutica, pero sí que compartimos la promoción del bienestar de las personas que intervienen en los proyectos, siendo el centro de las intervenciones profesionales los procesos de desarrollo de la autonomía personal y de empoderamiento, la inclusión social de colectivos en situación de exclusión social, la promoción de la cohesión social y el desarrollo cultural en el ámbito comunitario... En las diferentes formas de Mediación Artística, la meta no es que los participantes aprendan arte ni conseguir obras artísticas excelentes. Los procesos de creación artística tienen como objetivo mejorar la vida de las personas implicadas y promover, tal y como hemos señalado, procesos de inclusión social y de promoción de la autonomía.

Por un lado parece que la mediación artística estaría estrechamente vinculada con el arte comunitario, pero de otra parte, todos los proyectos que estos autores engloban en el gran espectro de mediación artística no son lo mismo ni comparten los mismos objetivos. Nombran a la *Danza Integrada* como proyecto de mediación artística. En su definición de la Mediación Artística en sus diferentes formas, los autores expresan como hemos visto en la cita anterior que *“la meta no es que los participantes aprendan arte ni conseguir obras artísticas excelentes. Los procesos de creación artística tienen como objetivo mejorar la vida de las personas implicadas y promover, tal y como hemos señalado, procesos de inclusión social y de promoción de la autonomía.”*

Parece que cualquier tipo de actividad artística en la que participan personas que tradicionalmente han estado excluidas de los circuitos del arte, pasa necesariamente por mejorar la vida de las personas implicadas y promover, procesos de inclusión social y de promoción de la autonomía, y que aprender arte o realizar obras de arte con calidad no es asunto de ellos. Desde luego la *Danza Integrada* es justo todo lo contrario y si la mediación artística queda definida por las características antes citadas, podemos decir que la *Danza Integrada* no es mediación artística. Las razones se han expuesto ya en el apartado 1.6 Arte o Terapia y en el Capítulo 2 *Danza Integrada y Danza Inclusiva dentro de las Artes Escénicas en el paradigma de la Inclusión*, donde se realiza un análisis del origen de la *Danza Integrada*, lo que significa hoy en día y dónde se la inscribe.

Creemos realmente peligroso y generalista pensar que todos los procesos artísticos en los que participan personas con diversidad, y especialmente con diversidad funcional, se encuadren bajo la perspectiva de mediación artística. Si el

objetivo de la mediación es el expresado anteriormente, observamos que éste no es el de la *Danza Integrada* que se encuadra en el área de las Artes escénicas y Diversidad funcional. Como ya explicamos en el Capítulo 2, la *Danza Integrada* vincula a las personas con diversidad funcional al aprendizaje de las artes escénicas como un derecho de cualquier ciudadano y por tanto a investigar en nuevas formas de crear, y aportar al mundo del arte nuevos conocimientos con excelencia, renovando el concepto de excelencia en las artes. Como también dijimos, valores como mejorar la vida de las personas implicadas y promover procesos de inclusión social y de promoción de la autonomía son factores que posiblemente se desprenderán de la actividad artística, si ésta está realizada desde un lugar de colaboración y atención a lo que las personas implicadas en el proceso artístico aportan, pero esto se dará de igual forma en cualquier otro proceso artístico colaborativo aunque no haya personas con diversidad funcional.

Entendemos que los autores escriben desde el campo de conocimiento de la educación social y por tanto tienden a extender la visión del arte como una herramienta que actúa sobre la diversidad desde un aspecto educativo y transformador. Pero justamente el posicionamiento de esta tesis es defender cómo el arte puede ser transformado cuando los profesionales del arte, no los de la educación o el trabajo social, comparten sus herramientas y perspectivas de ver el mundo con colectivos a los que tradicionalmente se les había negado el arte. Con las herramientas adecuadas, todas las personas, si se implican, quieren y es su deseo, pueden realizar arte con mayúsculas, sabiendo que el arte con mayúsculas es un ente que ha sido transformado y revolucionado desde finales del S XIX y está más allá del paradigma modernista del arte.

Si no damos esta opción caeremos en lo que se pensaba hasta el S XIX sobre las mujeres, o sobre personas de otras razas en occidente: que no tenían la capacidad para crear arte, para pensar o para producir conocimiento válido. Y esto se pensaba simplemente porque hasta entonces se les había negado la oportunidad de adquirir los conocimientos necesarios para poder producir conocimiento y arte. Y desde aquí observemos que lo que revolucionó el mundo del arte, y en general el del conocimiento, fueron las aportaciones hechas por estos colectivos, que desde su voz que no había sido escuchada hasta entonces, removi6 muchos de los paradigmas asentados en la cultura del momento, algunos de los cuales, siguen persistiendo hoy en día.

Valga como aportación de la diversidad a las nuevas perspectivas sobre el arte la del escritor de teatro Chuck Mee, que se describe a sí mismo como un viejo lisiado y blanco, y argumenta al respecto (cit. en Koppers, 2013, p. 6):

La gente intacta debería escribir obras intactas...estructuras sólidas sobre las que puedes descansar. Esa no es mi experiencia del mundo. Me gusta

una obra en la que se siente como si una copa de cristal se ha lanzado sobre el suelo y se ha roto en mil pedazos, de tal forma que sus trozos, cuando se recogen y se disponen sobre una mesa, todavía describen la totalidad del vaso, pero el vaso está en fragmentos.

Nos parece interesante terminar esta reflexión con el hecho de que en el año 2001, la Unesco habló por primera vez de la Diversidad de Expresiones Culturales, un paso muy importante porque se estaba reconociendo la pluralidad y la legitimidad de las mismas. Años más tarde, en el 2005, el tema había adquirido tal envergadura que la Unesco promovió una convención sobre la protección y promoción de la diversidad de expresiones culturales, siendo ésta una fórmula jurídica más importante porque tenía carácter de derecho internacional, obligando a los estados a tomar medidas y al cumplimiento de los compromisos adquiridos.

Este tratado internacional con fuerza vinculante tiene por objetivo reforzar los cuatro eslabones inseparables de una misma cadena: la creación, la producción, la distribución/diseminación y el acceso/participación de las expresiones contenidas en las actividades, los bienes y los servicios culturales¹⁰¹.

Será por tanto necesario observar quienes crean y producen; cómo son distribuidas y diseminadas las creaciones; cómo se realiza el acceso y la participación en el arte de la diversidad de personas contenidas en nuestro mundo para que la diversidad de expresiones culturales sea contemplada como arte y no sólo como vehículo para la integración social y la mejora del bienestar.

4.6. PERFORMANCE COMUNITARIO DENTRO DE LA CULTURA DE LA DISCAPACIDAD

*Sins Invalid Festival*¹⁰² (Festival Pecados Inválidos) es un proyecto performativo que se realiza en San Francisco desde el año 2007 sobre discapacidad¹⁰³ y sexualidad. Es arte comunitario dentro de la escena de la Cultura de la Discapacidad, ya descrita en el apartado 1.2 *Glosario de Términos*. Apoya y celebra a artistas con discapacidad, enfocándose en artistas de diferentes culturas, queer, trans-género, y comunidades que históricamente han sido marginadas de los discursos sociales.

¹⁰¹ Fuente: Cátedra Unesco de la Universidad de Gerona. Documento:

<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919s.pdf>

¹⁰² *Sins Invalid Festival* www.sinsinvalid.org (consultado el 9 de mayo de 2015).

¹⁰³ Usaremos el término *discapacidad* en este apartado y en otros momentos de esta tesis para respetar el término *disabled*, utilizado en el área angloparlante, donde se realizan las experiencias descritas.

En la web de este proyecto encontramos el video del año 2014 *Unshamed claim to beauty in the face of invisibility*¹⁰⁴ (Una reivindicación desvergonzada a la belleza en la cara de la invisibilidad), que sirve de manifiesto y declaración de intenciones al Festival. Reivindican a través del término *belleza feroz* (de la discapacidad) el orgullo de ser diversos, de tener una diferencia que les posiciona en el mundo desde una perspectiva singular.

En el análisis que Koppers (2013, págs. 14-18) hace de este festival, lo describe como “*proyecto que destila estado comunitario*”. Cuando los performers suben al escenario ya tienen un público que apoya, dispuesto a ser tocado, seducido y maravillado, percibiéndose una ola de afecto proyectada desde el auditorio hacia el escenario. Performers y audiencia viven lo que significa estar presentes hacia ambas direcciones. Todo el evento es una celebración de comunidad, canalizada y desafiada a través de la práctica artística. Los performances hablan sobre sensualidad y sexualidad, temáticas que están invalidadas en otros ámbitos. La materia que aparece viene de las experiencias vitales profundas de la gente, del activismo político y de la protesta estética. Como la sexualidad es un área de opresión para muchas personas con discapacidad, su vida sexual ofrece inspiración dentro del potencial para la diversidad y la experimentación en un espacio asociado con la emergencia de la personalidad y la identidad. Se puede activar este lugar como un espacio de visiones productivas más que solamente como una transgresión de las reglas normativas. En el *Festival Pecados Inválidos* se alienta este trabajo que busca en la profundidad de un imaginario que va más allá del marco normativo heterosexual o de los ideales nucleares románticos; una búsqueda que transita con las tensiones creadas entre la cultura en la que todos hemos crecido y esos nuevos imaginarios. *Pecados Inválidos* trabaja con las estéticas de los movimientos sociales, que se fundamentan en la efectividad de las estrategias de los contadores de historias (*storytellers*), y las transgresiones de los rompedores de historias (*storybreakers*).

La estética de este festival es diferente a la de las compañías profesionales de *Danza Integrada*, como Axis Dance Company o Candoco, cuyo trabajo analizaremos en el Capítulo 12, apartado 12.4, que basan su lenguaje en la precisión, articulación, fuerza y destreza física, pero no necesariamente ofrecen una transgresión de lo que poder o fuerza significa en un contexto de danza.

Para Koppers esta diversidad de estéticas es necesaria y una parte importante de la imagen de la cultura de la discapacidad. Se necesitan múltiples puntos de entrada -basados en estéticas tradicionales, en el empoderamiento personal, en la intervención formal, en las prácticas rituales- para incidir en la visibilidad. La *Cultura de la Discapacidad* contiene un amplio espectro de actitudes más variado que la cultura

¹⁰⁴ Video Sins Invalid <https://youtu.be/7giP0Wtlrpg> (consultado el 9 de mayo de 2015)

dominante. Algunas personas con diversidad aspiran a una idea liberal de igualdad para todos y así encontrar una sociedad que les haga espacio para, una vez acomodados, poder vivir unas vidas normales. Otras personas con diversidad tienen una comprensión radical de la cultura de la diversidad que rechaza la vida normal. La experiencia diaria de la diferencia en sus cuerpos, mentes, y cuerpo-mente les separa radicalmente y quieren salir de los caminos que la sociedad ha marcado para ellos. Desean construir un mundo en el que todos lleguen a ser conscientes de las historias, las prácticas e imaginarios que han construido la exclusión y, con la participación de todos, se puedan deshacer las actitudes y realidades de la exclusión. La mayoría de los miembros de la *Cultura de la Discapacidad* vive en una definición híbrida y sostienen distintas perspectivas sobre segregación e inclusión, sobre la afirmación radical de la diferencia como un valor positivo. Muchos pueden cambiar sus perspectivas según experimentan sus circunstancias espacio temporales al vivir roles diferentes.

La cultura viva de la discapacidad significa cambiar de códigos continuamente, reconocer las estéticas diferentes de compañías de *Danza Integrada* como Axis Dance Company, o del Festival de performance comunitario *Sins Invalid* a la vez que poder disfrutarlas, ser transformado y movido por cada una de ellas y en cualquier caso poder ver la belleza feroz (de la discapacidad) como Koppers la nombra.



Noomy Lam. *Sins Invalid Festival*. Festival Pecados Inválidos. 2009



Mat Fraser. *Sins Invalid Festival*. Festival Pecados Inválidos. 2009

En este sentido vemos que la *Cultura de la Discapacidad* no es monocultura. Tiene diferencias étnicas, religiosas, rituales y estas perspectivas representacionales impactan en las perspectivas predominantes. Muchas de las experiencias de arte comunitario y/o performances crean tensiones con las ideas de cultura normalizada, reflejando historias de opresor/oprimido, así como oportunidades para nuevos compromisos, historias, mitos y nuevos comienzos.

Incluimos este festival dentro del arte comunitario como performance comunitario. Se trata de una comunidad de artistas, muy diferentes entre sí pero con un nexo común: la discapacidad. Esto es lo que los hace partícipes de una comunidad que tradicionalmente ha estado excluida del arte. Todos estos artistas se sienten parte de una comunidad, la Cultura de la Discapacidad, y colaborativamente realizan este proyecto. En los modelos de arte comunitario que hemos visto, un artista, normalmente por encargo de una institución, conduce un trabajo de arte comunitario dentro de un colectivo marginalizado para poder operar una transformación social. Sin embargo en *Sins Invalid*, los artistas son el propio colectivo que quiere visibilizarse desde sus necesidades y su confrontación con la sociedad que le excluye. Estos artistas, que han podido tener acceso al arte en algún momento de su vida, son los líderes del proyecto. Y no trabajan por encargo de nadie. Ellos ya tienen su propia agenda que necesita ser expuesta.

Si situamos este apartado al final del capítulo *Arte Comunitario* es para señalar que quizás ésta sea la evolución natural del arte comunitario, aquélla en la que ya no es necesario un artista mediador externo al colectivo, porque las personas del colectivo marginalizado ya han tenido acceso al arte como arte, conocen las herramientas del arte y pueden crear arte para visibilizar sus propios discursos. Como

veremos el Capítulo 10, apartado 10.4, esto ya sucede en la *Danza Integrada* donde hay varios directores de compañía y coreógrafos, personas con diversidad funcional, que están dirigiendo sus propias creaciones.

4.7. ALGUNOS PROYECTOS DE ARTE COMUNITARIO

A través de cuatro secciones diferentes vamos a ver la amplitud de perspectivas para abordar arte comunitario.

4.7.1. Honrar diferentes culturas en proyectos comunitarios

Coastal Mappings Performance Project (Proyecto performativo Mapas costeros). Aotearoa/ Nueva Zelanda

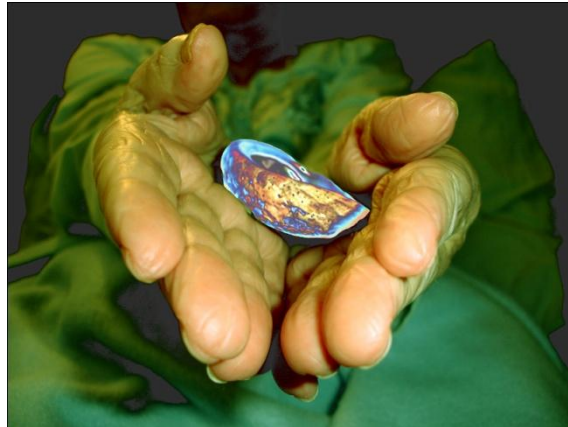
Fué un proyecto de danza comunitaria realizado por Petra Koppers (2013, pp. 50-69) en un medio social intercultural. Este proyecto se realizó en el 2005, en el hospicio de Dunedin, un centro de cuidados paliativos para personas en sus últimos meses de vida. El proyecto trabajó con las historias, las tierras y los cuerpos en tránsito, viajando posteriormente a bibliotecas, escuelas, playas, parques, centros sociales y galerías.

En Mapas Costeros se trabajó con diferentes tipos de contacto cultural: contacto entre la vida y la muerte, habitantes humanos de distinta procedencia y conexiones entre los habitantes humanos y los espíritus de la cultura animista de la zona.

En los talleres desarrollados en el hospicio se usaron los recuerdos de historias de la infancia y sus conexiones con las realidades e imágenes de los habitantes originales de las islas, para construir un mapa de la vida en la localidad, honrando las conexiones de los habitantes y su hogar.

Empezaron trabajando con los mitos regionales y desde ahí recordaron los lugares donde alguna vez se habían sentido cómodos, lugares que llamaban hogar, que actuaban como reservas de la memoria.

Según gestionaban la inminencia de su propia muerte, participaban con una atención cuidadosa a la respiración de la vida, viva en su hálito y en las historias. Para documentar lo que se realizaba en los talleres y compartirlo con una comunidad más amplia utilizaron *fotos testigo*: imágenes que capturaban de alguna forma su experiencia, como las fotos de sus propias manos con una cámara que circulaba entre todos. En este aspecto vemos la conexión de este proyecto con *La memoria del futuro*, proyecto intergeneracional en donde realicé una creación visual a partir de las manos de las personas que participaban, que se expondrá en el próximo apartado.



Coastal Mappings. The Olimpias. Petra Kuppers. 2005

Los participantes de *Coastal Mappings* a partir de la visualización de estas imágenes, construían diversas capas de impresiones, historias y emociones. Kuppers fue manipulando el color de las imágenes a través de los encuentros, respondiendo a las sugerencias y haciéndose eco del contenido con el que los participantes se identificaban en un movimiento o momento específico. Las fotografías mostraron una nueva imagen desconocida del hospicio. En estas imágenes, los periodos del final de la vida y el hospicio emergen como tiempos y espacios de belleza y dignidad, profundamente conectados con su medio.

Kuppers reflexiona sobre la tensión entre la intimidad del proyecto y su difusión, porque a veces puede ser inapropiado traducir experiencias privadas e íntimas en proyectos de arte comunitarios fuera de los talleres y conectar estas intensidades con el público. En *Coastal Mappings* no hubo grabaciones de las sesiones. El punto de este proyecto fue el intercambio de energía estando juntos, aspecto que nos lleva al arte relacional propuesto por Bourriaud, como vimos en el Capítulo 3. Sin embargo, el hecho de narrar estas historias ya es una forma en la que el círculo de público se amplía. Las historias e imágenes creadas en el hospicio viajaron fuera ampliándose a través de las sesiones *Danza con la diferencia*, en la facultad de Educación Física de la Universidad de Otago, donde participaban personas con experiencia de dolor o rigidez junto a otros que estaban interesados en la colaboración entre movimiento y narración tradicional. Crearon coreografías en respuesta a los pequeños gestos, movimientos e imágenes del hospicio. Las coreografías se filmaron y se proyectaron en galerías de arte y bibliotecas junto a los *Círculos de compartir* donde el público, situado en círculo, participaba creando movimientos o lanzando palabras, en respuesta a lo que veía. Todo ello sirvió para que las imágenes, música, sonido y movimiento

podieran transportar al observador dentro de la experiencia vivida en el proceso que reunía diferentes culturas y personas juntas.

Personas juntas, en el proceso, en la recepción. Refiriéndose a las interacciones entre los participantes del hospicio y el público que ahora recibía las evocaciones del mismo, Koppers (2013, p.59) nos dice: “...los límites entre ellos se cruzaban suavemente.”

Vemos aquí cómo un proyecto de arte comunitario se despliega, teniendo resonancia en lugares lejanos al centro de origen. La experiencia germinal está basada en un encuentro relacional con personas que están a punto de morir. No hubo grandes acciones físicas, la acción principal fué la de la escucha. Y silenciosamente a través de imágenes tomadas en el momento por los propios participantes, imágenes que conectaban con recuerdos y sensaciones se construyó un espacio creativo y respetuoso. Estas pequeñas y delicadas creaciones viajaron a otro entorno donde fueron traducidas a movimiento, a pequeños gestos. Y de aquí, de nuevo a través de la imagen, los gestos coreografiados viajaron a espacios comunitarios donde el público participó en respuesta a lo que vió. De esta forma el público co-crea, y la huella del primer impulso resuena en todos los actos performativos que se suceden a partir de allí, sin haber violentado la intimidad de los habitantes del hospicio. Observamos así un buen ejemplo de arte comunitario respetuoso con la comunidad en la que se inscribe.

4.7.2. La memoria del futuro. Danza comunitaria integrada

Este fué un proyecto de danza comunitaria integrada dirigido en el año 2010 por Marisa Brugarolas, como encargo del Festival de Arte Contemporáneo *Imagina San Javier*, en la Región de Murcia. El festival *Imagina* nació con la idea de presentar un amplio abanico de arte en relación con el medio y el contexto. En *La memoria del futuro* participaron veinte personas entre las que habían personas con diversidad funcional de la Asociación AIDEMAR, personas mayores, del Centro de Mayores de San Javier y alumnos y profesores de la Escuela Municipal de Danza de San Javier.

El encargo era desarrollar un proceso creativo intergeneracional que desembocara en un espectáculo que se mostraría al público dentro de las fechas del festival. El proyecto duró varios meses, en los que el grupo se reunía periódicamente, culminando con un taller de creación intensivo de cinco días que desembocaría en una muestra escénica. A través de la música preferida de cada persona, de los recuerdos de juventud que tenían los mayores, de lo que les gustaría hacer a los jóvenes cuando fueran mayores, de las historias que contaban sus manos, de la sensación y las historias generadas al vivir muy cerca del mar... se fueron creando los lazos que conectaban a todos los componentes del grupo.

Exploramos el lenguaje del cuerpo, del movimiento, el contacto, la palabra grabada, la textura de los objetos, el material sonoro, la música y la imagen visual.

Fuimos creando una pieza escénica, donde cada uno, desde su vivencia, se encontró con los demás.

He catalogado esta pieza como danza comunitaria integrada porque fue un proceso de creación conjunta, donde se implicaron dos colectivos que normalmente no tienen acceso a las artes escénicas: el colectivo de mayores y el colectivo de personas con diversidad funcional intelectual. El objetivo del proyecto no estaba en enseñar danza o en crear un montaje escénico que pudiera circular por los circuitos de artes escénicas. El objetivo era reunir a un grupo formado por diferentes colectivos con el fin de, a través de las artes escénicas, crear lazos intergeneracionales y afectivos entre personas mayores y jóvenes adolescentes con diversidad. Vemos pues que el acento del proyecto forma parte de los objetivos de mejora y transformación social consustanciales al arte comunitario. Y califico al proyecto de integrado porque entre los participantes habían también personas que podríamos decir que no pertenecen a ningún colectivo en riesgo de exclusión social, los profesores y alumnos de danza. Esto creó un grupo heterogéneo donde la creación escénica fue el punto de encuentro. Utilizamos las herramientas de la danza, la improvisación, la coreografía, las artes escénicas y las artes visuales, siempre partiendo de los materiales que los participantes ofrecían. El resultado fue una pieza escénica de alta calidad, pero que por la naturaleza del proyecto sólo se presentó una vez en el *Festival Imagina*.

4.7.3. Danza participativa: la danza como elemento de convivencia

Otro tipo de proyectos comunitarios, que podemos englobar más específicamente dentro del Arte Participativo, son los que responden a la fórmula de colaboración entre un equipamiento cultural (teatro, auditorio, espacio de arte, centro educativo...), un artista y la comunidad vinculada a un territorio. Este es el caso del proyecto **Barris en dansa**¹⁰⁵ (Barrios en danza), liderado por compañía de danza Iliacán, bajo la dirección del coreógrafo Álvaro de la Peña, que propone la creación de un espectáculo de danza contemporánea realizado con vecinos de diferentes barrios de Barcelona. Su precedente fue *Pobles en dansa* (Pueblos en danza), en Osona y el Penedés, también dirigido por Álvaro de la Peña. En *Barris en dansa* cada barrio construye durante un año una parte de lo que será el espectáculo final, que se presenta en distintos espacios escénicos de la ciudad como El SAT! Teatre y el Mercat de les Flors, además de en espacios abiertos. En el montaje de 2013, *Inakibbú*, participaban doscientas personas de edades, condición y procedencia muy diversas.

¹⁰⁵ Información extraída del monográfico *Abierto al Público, Artes Escénicas y Comunidad* (García, 2015, p.66).

Otro proyecto en esta línea pero con un formato distinto es **Five days to dance**¹⁰⁶ Cinco días bailando, dirigido por Amaya Lubeigt y Wilfred van Poopel (De LoopERS Dance2together¹⁰⁷) con base en Alemania.

Partiendo de esta premisa “Si las personas pueden bailar juntas, también pueden convivir juntas”¹⁰⁸, se articula este proyecto artístico, social y pedagógico de danza comunitaria en los centros escolares. Durante una semana lectiva, el centro escolar participante suspende el plan de estudios para desarrollar y preparar en conjunto -estudiantes involucrados y coreógrafos- una pieza de danza cuya presentación pública tendrá lugar en el propio centro escolar o en un espacio público. De esta forma toda la comunidad escolar comprueba cómo la danza influye positivamente en las personas y enriquece su desarrollo personal y social.

Lo que une a los dos proyectos anteriores es el hecho de tomar una disciplina artística como medio vehiculador de la convivencia; en el caso de *Barris en Dansa*, la convivencia del barrio, y en el caso de *5 Days to dance* la convivencia en la comunidad educativa. El aprendizaje de la danza, no de una forma profesional, sino como actividad educativa, con el propósito de hacer una representación final, se convierte en el nexo de unión que hace que muchas personas diferentes trabajen hacia un fin común. Trabajar en conjunto, tener una motivación compartida y poder mostrarlo a la comunidad es el motor de estas acciones comunitarias.

4.7.4. Arte comunitario dirigido por un artista reconocido

Migraland de Alex Rigola. Un acercamiento al teatro documento.

Entre las tres formas de abordar el arte comunitario, según la clasificación de Eugéne Van Erven que vimos en el apartado 4.2 *Arte Comunitario en la actualidad y sus tensiones*, la segunda clasificación es la que corresponde a esta propuesta que nos ejemplifica la relación de un artista reconocido que se enfrenta puntualmente al trabajo con un colectivo específico en el seno del Arte Comunitario. Es la pieza *Migraland*, asociada al género teatro-documento, dirigida en el año 2013 por Álex Rigola, director de la sección de teatro de la última Bienal de Venecia. Rigola, dirigió a un grupo de inmigrantes de la ciudad de Salt en Gerona en este proyecto escénico. Salt es una ciudad en la que más del 40% de su población es inmigrante y en ella se hablan 50 idiomas; donde además se realiza anualmente el Festival Temporada Alta.

¹⁰⁶ DE Loopers. En este vídeo clip del Documental *Five days to dance* puede verse el espíritu del proyecto <https://youtu.be/ILFwyHnwVSI> (Consultada el 21-06-2015).

¹⁰⁷ De Loopers Tanztheater-dance2gether www.de-loopers.eu (consultada el 21-06-2015).

¹⁰⁸ Información extraída de las *Memorias de las VII Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas* (García, 2015, p. 83)

Alex Rigola como director de teatro habla de su experiencia en el Encuentro-debate “El creador como impulsor del cambio”¹⁰⁹, junto a Alfredo Sanzol, y Volker Lösch en marzo del 2015 en las VII Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas en el Teatro Gayarre de Pamplona. Para Rigola (2015, pp.42-50) se trataba de un espectáculo de teatro-documento, donde dramaturgia, dispositivo escénico y propuesta al espectador están inspirados en la vivencia del viaje que realizaron estas personas desde su país de origen a España. Por tanto no había una voluntad de ficción. Inspirados en el viaje de Ulises, se presentó al público un desplazamiento que comenzaba subiendo a un autobús que, al llegar a su destino, era recibido por la policía, recreando así la llegada de los inmigrantes a *Migraland*.

Si hay algo que nos caracteriza a todos los artistas que hemos estado trabajando con personas en riesgo de exclusión social es que hay un antes y un después, tanto en la forma de entender el teatro como en el formar parte de la sociedad. Hay un antes y un después en algo que es tan importante para ti que mezcla vida y profesión, como sucede en las artes escénicas, donde de repente entra un elemento natural que no esperabas y que te hace replantearte todo lo que has hecho y todo lo que vas a hacer. En todo caso, te deja huella.

(Rigola, 2015.p. 43)



Migraland de Alex Rigola. 2013

El proceso se organizó a partir de una serie de talleres directamente pensando en el espectáculo, uno de fotografía, uno de vídeo y otro de teatro, para que los participantes se pudieran expresar.

109 Encuentro-debate: “El creador como impulsor del cambio”, Alfredo Sanzol, Álex Rigola y Volker Lösch realizado el 12-3-2015 en las VII Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas. Publicado en las memorias de dichas Jornadas (García, E. 2015, pp 42-50).

Como nos dice Rigola (2015, p. 44):

Si por algo se caracteriza este colectivo es que para sobrevivir deben ser invisibles. Justamente lo que Ulises le tiene que decir al Cíclope cuando le pregunta “¿Quién es?” y él responde: “Nadie”.

A través de los talleres de fotografía y vídeo, ellos podían acceder a sitios de su cotidiano que nosotros normalmente no podemos entrar y nos ofrecían su visión del pueblo de una forma que nosotros nunca habiéramos podido haber visto.

Estos talleres se hicieron en la población de Salt, que tiene aproximadamente 60.000 habitantes, de los cuáles 35.000 son inmigrantes y dónde se hablan ochenta lenguas diferentes. Aunque es una población que ha aparecido en los medios de comunicación por motivo de conflicto social, realmente la noticia que se esconde es que cada día sus habitantes conviven tranquilamente y que es un pueblo muy pacífico, con una convivencia mucho más elevada entre ellos que la que se da en otras ciudades con unas cifras de inmigración muy inferiores.

Según Rigola (2015, p.44):

Realmente ellos son los protagonistas de su día a día y se ayudan de una forma u otra. De alguna manera queríamos reflejar eso, y ellos también querían, porque la temática fue compartida con ellos. No tenía sentido que hiciéramos una adaptación de un Shakespeare, sino que íbamos a hablar a través de ellos.



Migraland de Alex Rigola. 2013

En este proyecto no había voluntad de continuidad, de crear una compañía o de aportar una formación escénica. Según Rigola, se trata de una experiencia, no una profesión para los actores no profesionales involucrados.

Esto nos plantea preguntas de carácter ético con respecto a los participantes y su futuro. La realidad cotidiana de los mismos está plagada de dificultades y la ficción que se abre a partir de la propuesta escénica debe ser presentada con honestidad, dimensionada con su realidad, para que los participantes tras la experiencia artística no se queden en el vacío, sino que puedan vincularse con un contexto que les de soporte.

Cruilles de Luca Silvestrini. Danza comunitaria

Otro tipo de propuesta que vincula a un artista reconocido con la comunidad para realizar un proyecto escénico, bajo el encargo de un equipamiento fue el espectáculo *Cruilles*, propuesto al coreógrafo Luca Silvestrini por el El Mercat de les Flors en el año 2011. Silvestrini es un coreógrafo italiano, residente en Londres, especializado en realizar piezas site-specific donde trabaja intergeneracionalmente y en eventos participativos en gran escala. En esta producción se quiso trabajar con el tejido social de Barcelona. Se reunió a un grupo heterogéneo de vecinos de la ciudad, con diferentes experiencias y estilos de danza: padres y madres con bebés, niños, personas mayores, aficionados a la música country, a los boleros, al flamenco, al rap, a la danza urbana... que juntos investigaron y trabajaron con el coreógrafo sobre el significado de la migración, las barreras culturales, la identidad y la integración en la ciudad.

El proyecto *Cruilles*¹¹⁰ dibujó una línea paralela a través de las migraciones entre lugares así como entre generaciones, utilizando una mezcla multicultural de danza y música para celebrar la diversidad y la identidad cultural. El objetivo fue reunir a una comunidad de personas de edades, contextos sociales y culturales diferentes en torno a un proceso creativo que celebra los valores artísticos y sociales de la participación en la creación teatral y de danza, rompiendo barreras y promoviendo el diálogo entre diferentes formas de danza, diferentes culturas y diferentes generaciones. El proyecto reunió a bailarines que practican la danza como amateurs y bailarines nóveles.

Silvestrini trabajó en colaboración con un equipo de artistas de danza locales. Durante la primera fase, que duró dos semanas, se realizaron 23 talleres abiertos en los que participaron 330 personas, vecinos de Barcelona, de todas las edades con diversas experiencias en estilos de danza. La segunda fase fue la de creación, que duró

¹¹⁰ Información extraída de Mercat de les Flors. www.mercatflors.cat (consultada el 10-7-2015) y de Silvestrini, Luca web www.proteindance.co.uk/ (consultado el 20-06-2015)

un mes, en el que participaron cien personas procedentes de los talleres. Investigaron el significado de la migración y la transformación en los acontecimientos de la vida hasta poner en escena una pieza de danza teatro en Septiembre durante tres días en el teatro Mercat de les Flors.

Este proyecto representó la continuación del compromiso de la compañía de danza Protein, que dirige Silvestrini, con el trabajo comunitario intergeneracional iniciado con la trilogía *Alfresco* compuesta de las piezas *Alfresco*, (Leeds, 2005); *Crossroad*, (Atenas, 2007) y *Valfresco*, (Valenciennes, 2007). La compañía desarrollaba así esta vía de trabajo centrándose particularmente en aspectos relacionados con la identidad cultural y la integración relevantes para la localidad en la que trabajan.

En el proyecto colaboraron diferentes entidades locales como centros cívicos, casales, entidades que trabajan con jóvenes y población inmigrante y centros de arte como El Graner, el Institut del Teatre y el Mercat de les Flors.

Silvestrini, hablando sobre el proyecto, nos dice que los participantes son personas a las que les gusta bailar pero no se dedican a ello profesionalmente: “*Lo hacen porque les gusta, no porque tienen que hacerlo*”¹¹¹. El coreógrafo intenta dar visibilidad a cualquier habilidad escénica que poseen: rapear, cantar un bolero, bailar flamenco o un tango.

*El producto que ofrezco tiene una calidad profesional. La actitud y los métodos son los mismos que uso con bailarines profesionales. Todos los participantes están comprometidos, tanto con la estructura del proceso como en aprender cosas que todavía no saben. El acercamiento coreográfico es el mismo que uso con mis bailarines: a través de la Improvisación y lanzando ideas. Veo como responden y desde ahí continúo definiendo más las situaciones. Hay una conexión entre el producto artístico y de donde viene*¹¹².

La motivación de Silvestrini es el viaje que la gente hace y los logros escénicos que se consiguen al final del proceso. Esto es lo que le apasiona porque piensa que la práctica artística no es sólo para unos pocos escogidos; la gente puede ver lo amplia que es la danza. Y además diferentes grupos danzan y conviven entre sí, compartiendo días enteros y hasta comiendo juntos, algo que en la vida cotidiana es más difícil. Este artista quiere que los participantes recuerden esta experiencia para toda su vida.

¹¹¹ Extracto de la entrevista que aparece en el documental *Cruilles* <https://youtu.be/nsOcui4Hxbs> (Consultado el 20-06-2015)

¹¹² Extracto de la entrevista que aparece en el documental *Cruilles* <https://youtu.be/nsOcui4Hxbs> (Consultado el 20-06-2015)

Vemos que los dos proyectos expuestos en este apartado utilizan el arte de forma bien distinta. Mientras que *Migraland* de Rigola, utiliza las herramientas escénicas para que los integrantes del colectivo den a conocer su realidad a un público que la desconoce, *Cruilles* de Silvestrini hace que la danza y otras manifestaciones escénicas empoderen a las personas que participan en el proyecto, creando lazos de convivencia entre ellos.

Migraland parte de un colectivo que se siente como colectivo marginado, que convive en el día a día y por tanto, la necesidad viene de dar visibilidad a su vida invisible. *Cruilles* parte de poblaciones que no se conocen entre sí, y lo que realiza es el encuentro de estos colectivos a través de la práctica artística. Vemos pues dos puntos de partida diferentes: colectivos con necesidades diferentes y un arte comunitario que ayuda a favorecer esas necesidades.

Tras analizar el arte comunitario que democratiza el arte, sus relaciones y diferencias con el lugar de la danza integrada, pasemos en el próximo capítulo a ocuparnos del cuerpo como centro de atención en el arte por ser un lugar primordial de tensiones identitarias y por su capacidad de vehicular o frenar las exigencias de la máquina del poder establecido.



Cruilles de Luca Silvestrini. 2011.

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 4

Referencias citadas

Benjamin, A. (2002). *Making an Entrance*. Londres: Routledge.

García, E. (2015). *Abierto al Público. Artes Escénicas y Comunidad. 4*. Madrid: INAEM Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música. Recuperado de <http://www.redescena.net/descargas/proyectos/abiertoalpublico2015.pdf>

Kuppers, P. (2013). *Disability Culture and Community Performance. Find a Strange and Twisted Shape*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Moreno, A. y Cortès, F. (2015). Inclusió social i mediació artística. *Revista Valors Monográfico julio-agosto*, 20-21. Recuperado de <https://mediacionartistica.files.wordpress.com/2015/07/inclusic3b3-social-i-ma-valors.pdf>

Palacios Garrido, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, nº 4, 197-211. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/9641>

Rigola, Sanzol, Lösch. 2015. El creador como impulsor del cambio. En E. Garcia, (coord.), *Memorias de las VII Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas. Pamplona* (pp. 42-50). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música. Recuperado de <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/artesescenicas/artes-escenicas-e-inclusion-social/jornadas-sobre-la-inclusion-social/vii-jornadas-sobre-la-inclusion-social/memoria-2015.pdf>

Tufnell, M. y Crickmay, C. (1993). *Body Space Image. Notes towards Improvisation and Performance*. Londres: Dance Books.

Videograbaciones y sitios web de artistas citados

De Loopers Tanztheater-dance2gether www.de-loopers.eu (consultada el 21-06-2015).

DE Loopers. *Five days to dance* <https://youtu.be/ILFwyHnwVSI> (Consultada el 21-06-2015). Extracto de la entrevista.

Documental *Cruïlles* <https://youtu.be/nsOcui4Hxbs> (Consultado el 20-06-2015)

Motion House. (U.K). Kevin Finnan y Louise Richards

http://www.motionhouse.co.uk/aboutmotionhouse/our_directors.shtm

(Consultada el 2-09-2015)

Silvestrini, Luca web www.proteindance.co.uk/ (Consultado el 20-06-2015)

Otros sitios web citados

Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social
revistas.ucm.es/index.php/ARTE/about/editorialPolicies#focusAndScope

Arte y Educación. Blog dirigido por Alfredo Palacios.

<http://arteducationbox.blogspot.com.es/>

Asociación Americana de Arte Terapia. American Art Therapy Association. (AATA)

<http://arttherapy.org/>

Asociación Británica de Arteterapia. The British Association of Art Therapists. (BAAT).

<http://www.baat.org/>

Cátedra Unesco de la Universidad de Gerona.

<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919s.pdf>

Federación española de Asociaciones Profesionales de Arteterapia (FEAPA)

<http://feapa.es/>

Mercat de les Flors www.mercatflors.cat (consultada el 10- 7-2015)

Sins Invalid Festival www.sinsinvalid.org (consultado el 9 de mayo de 2015).

-Video Sins Invalid <https://youtu.be/7gjPOWtlrpg> (consultado el 9 de mayo de 2015)

CAPÍTULO 5. CUERPO, RESISTENCIA Y PERSISTENCIA

5.1. EL CUERPO COMO CENTRO DE ATENCIÓN EN EL ARTE

El cuerpo, elemento/espacio habitado que nos trae al presente y nos posibilita estar aquí y ahora, lugar primario de identidad, no es ajeno a los mecanismos de control político, social e ideológico que sufre nuestra sociedad en todos sus ámbitos. Cuando el cuerpo empieza a ser manipulado desde la forma en que es presentado y percibido, cuando empieza a ser juzgado por su adaptación a unos cánones marcados por la cultura dominante, estamos perdiendo uno de los derechos más básicos del ser humano: el de habitar/ ocupar nuestra particular, diversa e irrepetible casa. Perdemos así la capacidad de interactuar con el mundo desde lo específico y variado de cada una y uno. El cuerpo es mucho más que la imagen bidimensional que nos ofrece el espejo, la pantalla de cine o televisión, la portada de una revista, un periódico o una fotografía.

El cuerpo, en su espacio tridimensional, es un recorrido por las experiencias de cada persona y en conjunto por las de la cultura a la que pertenece y la que ambivalentemente, le acoge y le rechaza. El cuerpo tridimensional es cuerpo singular, es sensación, es expresión, es pensamiento, es acción, es transformación, es pertenencia, es rebelión, es una identidad interconectada.

El mundo del arte, específicamente el de las artes escénicas y más aún el de la danza ha tendido a excluir en sus formas de representación aquellas personas que no se ajustaban a los modelos de cuerpo que representaban el ideal de cada época. De este modo las artes, han colaborado a lo largo de la historia a ejercer un papel normalizador y, en el caso de la danza, sublimatorio del ideal de cuerpo imperante en ese momento.

Cuando contemplamos o somos partícipes de una manifestación artística visual o performativa donde el cuerpo es objeto de representación, donde sistemáticamente hay unos cuerpos representados y otros excluidos, lo que apreciamos y experimentamos no es sólo ingenuamente el arte expresado, sino que aprendemos de quién son las historias que se nos cuentan y qué cuerpos, qué personas, quedan acallados en este proceso de elaboración, de representación y de reconstrucción que es el arte inserto en una determinada cultura. El cuerpo siempre queda encuadrado dentro de unos códigos culturales. La danza, arte tridimensional en movimiento, cuyo vehículo de expresión es el cuerpo, cristaliza los estereotipos de la cultura dominante.

Al menos ésta ha sido una de sus funciones hasta el pasado siglo.

Pero el mundo actual es un mundo donde las fronteras son difusas, un mundo en continuo movimiento. En nuestro intento de percibir los cuerpos, nos encontramos emplazados en un mundo fragmentado.

El cuerpo idealizado "universal", ese cuerpo más cercano a la divinidad que a la humanidad, saludable, bien proporcionado, monocromo, el de la cultura occidental, ya no existe. El cuerpo es ahora concebido como un área de localización y desplazamiento, una línea de tensión entre la imperfección y el cuerpo idealizado.

5.1.1. Reapropiaciones del cuerpo desde el arte

El cuerpo humano se encuentra como punto de referencia del discurso artístico desde sus comienzos. Pero la gran novedad, como nos señalan los profesores e investigadores de arte Pedro A. Cruz y Miguel A. Hernández-Navarro en *Cartografías del Cuerpo* (2004), es que desde el último tercio del Siglo XX el cuerpo es usado no sólo como una temática o contenido de la obra, sino también como el espacio contenedor donde se ésta se desarrolla. Al tiempo, las tensiones identitarias, como ya apuntábamos en el Capítulo 3, han desestabilizado la idea del "yo" como una categoría definida y estable. Por ello los artistas han investigado temas referentes a la temporalidad, la contingencia y la inestabilidad como cualidades de este nuevo "yo" inestable.

A ello apuntan las palabras de Paul Ardenne (2004, p. 36):

La extraordinaria proliferación de imágenes del cuerpo registrada durante el S XX es, en este sentido, un indicador de crisis, no de conquista. El cada vez mayor número de imágenes del cuerpo, y la cada vez mayor variedad de las mismas no significa que se puedan ver mejor. Suponen una constatación, más bien, de la inaccesibilidad de la figura corporal.

Amelia Jones (1998) nos desvela la paradoja sobre la que se asienta el discurso del arte corporal, el cual ve al cuerpo como una adicción (cit. en Cruz y Hernández Navarro, (eds.), 2004, págs. 16-17). *"Desplegar el cuerpo ante la mirada constituye un acto de sustracción"*, es decir que *"cuanto mayor es el grado de inscripción/ concreción en el espacio performativo, más manifiesta resulta su ausencia, su naturaleza desemplazada"*. Reconocer la suplementariedad del cuerpo significa que *"éste es visible porque no es, porque todo él se muestra como un aditivo sin presencia real"*.

La línea de este discurso apunta al del filósofo francés Michel Foucault, como veremos en el apartado 5.2, cuando nos dice, hablando de las relaciones entre el poder y la identidad, que en este momento más que preguntarnos quiénes somos, debemos cuestionarnos todo lo que no somos, para desvelar todos los rasgos que conforman nuestra identidad y que han sido construidos para mantenernos en ciertos lugares. Una vez localizados no se trata de quitarlos para volver a un supuesto yo

neutro, lo cual sería de nuevo un planteamiento esencialista, sino deconstruirlos a base de imaginar otros yo posibles. De las estrategias de construcción y deconstrucción de estos aspectos móviles de las identidades construidas es de lo que trata gran parte del arte centrado en el cuerpo.

Es interesante observar la cartografía que Cruz y Hernández-Navarro (2004, pp. 14-31) hacen de ese tránsito del cuerpo como esencia, al cuerpo como suplemento. En ella podemos ver dos grandes fases:

a) *Visualización del cuerpo como soporte.* (pp.17-18) Esta fase viene delimitada por los suplementos de primer grado: el conjunto de estrategias performativas –dolor, activismo, travestismo, metamorfosis, desaparición, etc- que surgen como consecuencia de la liberación del inconsciente, rasgo del arte corporal. Esta fase es propia del periodo postmoderno que reaccionó contra las visiones del cuerpo mantenidas en el modernismo. “*La mirada que distingue al cuerpo postmoderno es la del desacomodo psicológico, que invoca las experiencias, recuerdos, pensamientos... que han permanecido ocultos tras las trincheras de normalidad o del cuerpo instrumental*” (p.17). Para no caer en planteamientos esencialistas, los autores señalan que lo inconsciente liberado, no genera ninguna revelación. Ello es únicamente un suplemento que des-emplaza a ese cuerpo constituido por suplementos. Por ello estos cuerpos tienen un carácter equívoco, corrosivo, desestabilizador, cuerpos sombra.

b) *La representación del cuerpo-soporte o suplementos de segundo grado.* (pp. 18-19) Son las estrategias representativas –narración, fragmentación y transformación- a través de medios como la fotografía, vídeo, cine, de los que el autor se vale para retener una determinada actuación, que es la que conforma la representación. La suplementariedad de estos trabajos proviene de la “*transformación de la estrategia representativa en una relectura que se añade al cuerpo a la manera de un discurso que “des-emplaza” la supuesta imagen referencial del mismo*”. (pp. 18.19)

Detallamos a continuación las características del primer grupo, los suplementos de primer grado que conllevan la visualización del cuerpo como soporte pues todos estos cuerpos podemos encontrarlos en los cuerpos de la *Danza Integrada*.

En los suplementos de primer grado, las estrategias, performativas Cruz y Hernández-Navarro (2004, pp. 19-29) distinguen entre: el cuerpo doliente, el cuerpo fluyente, el cuerpo activista y el cuerpo ausente.

El cuerpo doliente abarca las experiencias relacionadas con el sometimiento del cuerpo al dolor y la abyección. Aquí encuadran la obra de artistas como Vito Acconci, Chris Burden, Marina Abramovic, Gina Pane o los accionistas vieneses.

Lo que nos interesa de estas experiencias en relación con la *Danza Integrada* no es tanto la experiencia de dolor autoinflingido que estos artistas utilizan para despertar al

cuerpo (muchas personas con discapacidad viven la experiencia del dolor continuamente sin necesidad de autoinflingirlo) sino el discurso que subyace a estas acciones; el discurso que desvela los hábitos que construyen el cuerpo cotidiano. La cotidianeidad que hace de la persona una persona normal y del “*cuerpo una entidad dormida, plegada a los dictados de un discurso homogeneizador que lo instrumentaliza hasta convertirlo en un simple medio para la expansión de valores del sistema dominante*” (p.19).

Observamos que éste es el discurso de Foucault y sus cuerpos dóciles. Estos artistas, al igual que los artistas de la *Danza Integrada*, “*logran un cuerpo en alerta, en continua tensión y desacomodo, que suspende la expansión de los cuerpos únicos representantes del aparato ideológico imperante*”. (p.19) La cotidianeidad de los cuerpos con discapacidad deja de serlo cuando escapan del escenario médico, como apuntaba Koppers (2003, Cap. 2), y se presentan en los escenarios diseñados para los cuerpos acomodados del sistema. De esta forma los cuerpos con discapacidad se ven como extraviados, fuera del lugar que se les había asignado, se convierten en contraculturales.

El cuerpo fluyente (p.20). El cuerpo no se encuentra fijado, reside en un constante flujo de significados, no se está quieto en sí mismo porque no hay un sí mismo en el cual permanecer. Es la suplementariedad de la que habla Amelia Jones, “*la disolución del idealismo metafísico, de aquellos significados fijados y verdades absolutas esenciales y trascendentales que han estructurado la modernidad*”. (cit. en Cruz y Hernández Navarro, 2004, p.20)

De igual forma, a través de la *Danza Integrada*, advertimos que las categorías aparentemente estables de cuerpos sanos frente a los cuerpos con discapacidad se desestabilizan, pudiendo ver a las personas que tienen una diversidad no sólo como entes discapaces en su totalidad sino como personas con un cuerpo diverso, dentro de la amplia diversidad de cuerpos que existen en el planeta, y en cualquier caso, como artistas que se expresan desde la idiosincrasia de sus cuerpos, entremezclados en un flujo y reflujo con otros cuerpos donde ya no se adivina quién es el capaz y quien no lo es.

Entre los “*soportes con modificación*” cartografiados en esta categoría del “*cuerpo fluyente*” el cuerpo de la *Danza Integrada* participa plenamente del *cuerpo proteico*, que utiliza prótesis, y del *cuerpo reconstruido*. Prótesis como la silla de ruedas o las muletas, ya no son un obstáculo o algo que afea el cuerpo sino que se convierten en la prolongación de los cuerpos tanto de las personas con diversidad funcional como las que no la tienen. Ya no son elementos que han de ser ocultados, sino que se convierten en parte de la danza, expandiendo los límites “naturales” del cuerpo.

También participa el cuerpo de la *Danza Integrada* del “cuerpo activista”, a través de su desjerarquización del cuerpo “sano” como único modelo de cuerpo en escena, ocupándose de mostrar las imágenes en vivo de los cuerpos que han ocupado un espacio periférico y marginal tanto en la sociedad como en el arte y aún más en la danza. Y la razón no es tanto dar una nueva visión del cuerpo con diversidad psico-biológica como nueva identidad fuerte y sin fisuras, sino todo lo contrario, es la erosión de tales identidades fuertes mediante su “desbordamiento y contaminación con otra serie de cuerpos minoritarios” (Cruz y Hernández Navarro, 2004, p.27), cuerpos que ya de por sí se desbordan y no se contienen dentro de los límites espaciales y de tiempo marcados por los cuerpos capaces.

Vemos cómo en el segundo grupo “la representación del cuerpo-soporte”, el cuerpo de la *Danza Integrada* se adscribe a los suplementos de segundo grado, que nos enmarcaban las estrategias representativas, en tanto que es un cuerpo que se muestra en escena como *cuerpo narrativo*. Esta narratividad ya no significa un guión previamente definido, ni un sistema que se alimenta por la ley de causa efecto, condicionada por la disciplina representativa. El cuerpo se presenta como una secuencia de acontecimientos, no inscrito en ningún gran relato, sino hacedor de sus microrelatos.

El “cuerpo fragmentado” también es el cuerpo de la *Danza Integrada*. Un cuerpo que a veces se ve en primeros planos, planos detalle, (como a través del ojo del coreógrafo americano Joe Goode, cuando trabaja en *Danza Integrada*), una mirada realizada a ras de piel como la que construí en la video instalación *Mixability*¹¹³ (*Galería ATA*, San Francisco, 1999), de la que se hablará en el Capítulo 13. También la *Danza Integrada* participa del *cuerpo transformado*, cómo cuando los asistentes a dicha video instalación tenían que sentarse en una silla de ruedas y ver la silueta de su nuevo cuerpo proyectada e inserta en una proyección de *Danza Integrada*.

5.1.2. Aportaciones desde el Feminismo y el Ecofeminismo

En los años 60 la crítica feminista abrió el camino hacia planteamientos radicales de la práctica y la historiografía del arte. Según Jose Antonio Sánchez (2003, p. 57), se vio la necesidad no tanto de recuperar nombres de mujeres para introducirlos en los mismos parámetros de la historia del arte, sino que se revelaron las carencias de los discursos mantenidos y se propusieron otros nuevos, nuevos conceptos de arte que incidieron en prácticas no muy usuales como el arte efímero o espacios no considerados, como el doméstico. “*Lo personal es político*” fue el lema que se acuñó en los años 70 como reivindicación de un sujeto y un cuerpo ignorado por la historia. En los años 90 vemos las resonancias de este lema bajo otra perspectiva. Lo personal es lo

¹¹³ Sobre esta instalación se ofrece información mas detallada en la presente investigación en el Capítulo 13, apartado 13.1 *Antecedentes en Estados Unidos*.

“real” que queda. Según la Doctora en Estética y Teoría del Arte, Ana Martínez-Collado (2002, p. 143): *“Culminado el proceso de devenir no-sujeto, ya sólo nos queda su experiencia, su diferencia, su subversión. Cuerpos fragmentados...”* El feminismo expandido se puede ver en obras de Kiki Smith, Cindy Sherman, Nan Goldin, Nicole Eisenman, Sue Williams o Jana Sterback entre otras como exponentes de artistas que insisten en la descripción de un espacio personal y traumático para la experiencia.

Lo que nos dicen los discursos de género así como en general los discursos de las minorías es que la realidad es una invención cuyas reglas se pueden poner en tela de juicio o al menos reescribirse. Así podemos ver la realidad como una construcción simbólica que responde al imaginario colectivo. Alterando, proporcionando nuevos datos, descubriendo otras identidades, podemos dislocar ese imaginario colectivo, transformándolo, y reconstruir ya no una realidad sino múltiples realidades, fundadas en múltiples identidades y perspectivas.

Ynestra King (1993, cit. en Cooper Albright, 1997, p. 61), ligada a la rama de lo que se ha dado en llamar ecofeminismo, ilustra el concepto del “otro” especialmente cuando compara discapacidad con raza y género. King ve la discapacidad como *“un hecho orgánico, literalmente corporeizado”* que refleja la conciencia de que los humanos pertenecen a la tierra, son imperfectos y defectuosos; envejecen, se rompen y mueren.

Por contraste, la mente patriarcal está obsesionada con trascender nuestra condición animal natural, pensamiento que queda resumido en el desdén por el auténtico cuerpo femenino, el que sangra cada mes, da a luz y emana leche o fluidos vaginales. El cuerpo que se excede de sus fronteras y mana líquidos. Los cuerpos de las mujeres y los cuerpos con discapacidad son los avisos de que esa raza humana no se ajusta a la perfección contenida en los límites del canon vigente. El arte abyecto, que veremos en el próximo capítulo, se hace eco de esta falta de contención de los líquidos internos que manan hacia fuera, en un intento metafórico de reivindicar lo oculto que no puede ser expresado socialmente.

Otro de los aspectos del ecofeminismo que King subraya es la vida como red interconectada al referirse al continuo entre autonomía y dependencia, al tratar el tema de la ayuda que las personas con diversidad funcional necesitan en su vida diaria. El patriarcado, basado en políticas de separación, dominación y control, ve la necesidad de ayuda como una debilidad y no como una forma de crear lazos de interdependencia.

Las personas con diversidad funcional contribuyen a una percepción del mundo profundamente diversa, tan diversa como es su naturaleza.

Si observamos la diversidad funcional física como un continuo podemos incluir en esta forma de percibir el mundo a todo/as aquello/as que tienen una baja autoestima de su cuerpo. Bombardeados diariamente con continuas descripciones de perfección, las mujeres a menudo desarrollamos profundas inseguridades cuando de hecho nuestros cuerpos son bastante normales. Es trágico si pensamos que muchas mujeres, para sentir que sus cuerpos encajan en un patrón de aceptabilidad, tienen que someterse a severas disciplinas o incluso automutilarse (cirugía plástica). Las tremendas presiones que conforman los ideales de la aceptabilidad física en Occidente se hacen aún más marcadas en los cuerpos de las mujeres con diversidad funcional, al salirse de los estándares aceptados como norma.

En definitiva, los aportes de estas teorías calan en el arte, a la vez que han generado materiales útiles para la autorepresentación de las mujeres, ofreciendo una imagen de éstas como agentes intelectuales, sociales, morales y sexuales. Esto a su vez produce nuevos discursos y conocimientos, nuevas formas de arte y nuevos modos de prácticas representacionales fuera de los marcos patriarcales que durante tanto tiempo han asegurado la imposibilidad de las auto representaciones autónomas de la mujer.

5.1.3. Live Art

En la conferencia que Lois Keidan -directora de Live Art Development Agency de Londres-, impartió en el 2001 en el ciclo Situaciones, en Cuenca, nos explicaba que *Live Art*, es una estrategia para crear un mapa de una cultura de la acción artística que no respeta fronteras ni reconoce límites. “*Live Art no es una forma de arte, sino más bien una especie de paraguas que abarca un vasto espectro de obras performativas o basadas en la acción*”. (2001, p.1)¹¹⁴

El Live Art es descendiente de las prácticas radicales del arte de acción de los 60 y 70 y de los cambios habidos en el teatro experimental de los 70 y 80. En los años 60, ciertos artistas visuales más extremos como Chris Burden, Joseph Beuys o Adrian Piper basaron su trabajo en factores conceptuales y relacionales, cercanos a la idea de la presencia y alejados de la producción objetual y comercial.

A la vez, en las artes escénicas, los artistas también trataban de deconstruir las tradiciones a través de la utilización de nuevos espacios, la revisión de las estructuras formales, la descomposición de las narrativas secuenciales o el uso del cuerpo.

¹¹⁴ Aunque esta conferencia apareció publicada en el año 2003 en el libro *Situaciones: un proyecto multidisciplinar en Cuenca (1999-2002)*, para esta investigación se ha manejado el texto original de la conferencia, cedido por el director de Situaciones Jose A. Sánchez, en el año 2002 antes de la publicación del libro. El texto es el mismo, pero la paginación es diferente. Aquí usamos la paginación original del texto de la conferencia (pp. 1-9).

En las últimas décadas estas investigaciones han sido desarrolladas por artistas que trabajan en lo transdisciplinar, buceando a través de la danza, vídeo, instalación, cultura del club, activismo político y los lenguajes digitales.

Live Art, según Keidan (2001, p.2), es un modo de enmarcar todas estas actividades que son más conceptuales y dirigidas por ideas, que no están constreñidas por conceptos de lugar o espacio sino que se basan en *ideas de la presencia*.

El término *Live Art* “como estrategia política es un modo de aproximarse a las obras que rompe las reglas para decir algo nuevo”. “*Live Art conecta con una generación que quiere que su arte sea provocativo más que decorativo, inmediato más que mediato, honesto más que auténtico, cuestionador más que autoritario*”. (p.3)

Live Art contribuye a derrumbar todo tipo de categorizaciones culturales y sociales desafiando la naturaleza y experiencia del arte contemporáneo y dislocando los modos aprendidos de organizar el mundo. En palabras de Karen Finley (cit en Keidan, 2001 p. 4): “*aquellos que una vez han sido voces descorporeizadas, se hacen visibles y reclaman un lugar en la escena pública*”. El *Live Art* representa según Keidan (2001, p.4):

...uno de los pocos lugares sin restricciones y controles que quedan en la cultura contemporánea, sobre todo en el caso de los artistas que trabajan con el cuerpo como espacio propio, usándose a sí mismos como metáfora y material de sus prácticas y usando la idea de fisicalidad como signo cultural y político.

Ante el control de la imagen corporal para representar un cuerpo normalizado surgió, como ya vimos, la reacción de los artistas de las décadas de los 60 y 70 (Abramovic, Pane, Mendieta...) que usaban sus cuerpos para hablar de las políticas del cuerpo. Sin embargo, según nos indica Keidan, los artistas actuales englobados en el *Live Art* están más preocupados por su propio cuerpo, donde se concentran los problemas identitarios en torno a la raza, el género, o la pandemia expiatoria como el SIDA. Entre estos artistas tenemos algunos como La Ribot, cuyo trabajo es situado por Keidan en un punto intermedio entre Cindy Sherman y Pina Bausch, Susan Lewis, Marisa Carnesky, Kira O’Reilly o Franko B. Sus propuestas nos acercan el cuerpo real, el suyo, a veces en presentaciones incómodas, inusuales en las artes representacionales. Su obra nos pone en contacto con el cuerpo de la realidad y no con el idealizado.



La Ribot. *Anna y las más distinguidas*. 2002



La Ribot. *Más distinguida*. 1997



La Ribot. *Still Distinguished*. 2000

5.2. EL CUERPO Y LAS RELACIONES DE PODER

5.2.1. El cuerpo vigilado

5.2.1.1. La disciplina

En *Vigilar y castigar*, Foucault (1976, p. 140) habla sobre el *cuerpo dócil* un cuerpo producido por la disciplina de las instituciones. “*Un cuerpo que en la edad clásica se descubre como objeto y blanco de poder...un cuerpo al que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican*”. Ésto nos lleva a un cuerpo que puede ser fácilmente utilizado: “*Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado*”.

Esta cita nos remite a pensar automáticamente en cómo se educa el cuerpo en ciertas metodologías de danza clásica e incluso en ciertas formas de danza contemporánea cuando la danza es entendida sólo como un conjunto de habilidades físicas en unos marcos muy limitados. No en vano la danza clásica hunde sus raíces en épocas donde se desarrollaban unas fórmulas generales de dominación a través de las disciplinas.

El momento histórico de la disciplina es el momento en que nace un arte del cuerpo humano, que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y al revés. Fórmase entonces una política de las coerciones que constituyen un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos. El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una anatomía política que es igualmente una mecánica del poder está naciendo; (...) la disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos dóciles. La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia).

(Foucault, 1976, pp. 141-142)

Las instituciones disciplinares desde un principio actuaron en los más diversos campos: centros de educación, espacios hospitalarios, espacios militares, los grandes talleres, fábricas, prisiones. Una microfísica del poder que paulatinamente ha ido conquistando espacios más amplios, cristalizándose en la anatomía política del detalle que finalmente se alojará en todas las formas de encauzamiento de la conducta.

No es extraño, pues, que los cuerpos llamados *dis-capaces*, que se desbordan y no encajan con esta micropolítica del detalle, de lo que se ejecuta de una forma aceptada en unos órdenes de tiempo regulado, sean los que pueden confrontarnos con nuestra unívoca forma de percibir y con las autorregulaciones a las que estamos sometidos en todos los aspectos de nuestras vidas, nosotros los capaces, los que podemos supuestamente ir más lejos, más rápido.

5.2.1.2. Tiempo, espacio y relaciones en los sistemas disciplinarios

Es interesante ver cómo, según Foucault (1976, p.145), la disciplina utiliza la organización del espacio y el tiempo. *“La disciplina procede ante todo a la distribución de los individuos en el espacio”*. Y para ello emplea varios medios.

- *“Exige la clausura, un lugar específico, distinto a todos los demás y cerrado sobre sí mismo”*.

Curiosamente esto nos recuerda a los planteamientos modernistas de la autonomía del arte. Todos los artistas trabajando en sus talleres, estudios, separados del mundo. También a los diferentes se les encierra, separa y aísla, ya sea por el bien de la sociedad (prisiones, manicomios) o por su propio bien (personas con dificultad de aprendizaje, con *dis-capacidades*....)

También la disciplina necesita

- *analizar las pluralidades confusas, masivas o huidizas. El espacio disciplinario tiende a dividirse en tantas parcelas como cuerpos hay que repartir. Es preciso anular las distribuciones indecisas, la desaparición incontrolada de los individuos, su circulación difusa, su coagulación inutilizable y peligrosa. Se ponen así en marcha la táctica de antideserción, antivagabundeo, de antiaglomeración. Se trata de establecer las presencias y ausencias, de saber dónde y cómo encontrar a los individuos, instaurar las comunicaciones útiles, interrumpir las que no lo son, poder en cada instante vigilar la conducta de cada cual, apreciarla, sancionarla, medir las cualidades o los méritos. Procedimientos pues, para conocer, para dominar y para utilizar. LA DISCIPLINA ORGANIZA UN ESPACIO ANALÍTICO.* (Foucault, 1976, p.146)

Hemos decidido subrayar con mayúsculas la última frase porque nos parece decisiva. La sociedad en la que vivimos es esencialmente analítica, en tanto que se rige por el principio de racionalidad: la adecuada administración del tiempo, los espacios, las relaciones y sus usos para un mayor rendimiento. Todo lo dicho anteriormente en palabras de Foucault está en la esencia de nuestras instituciones actuales, y en consecuencia presente en todas nuestras formas de relación social. A simple vista podrían parecer principios que rigen la vida de instituciones penitenciarias o militares

(instituciones sancionadoras y controladoras por definición). Sin embargo, si observamos en nuestra vida cotidiana, podemos descubrir esos principios en otras instituciones con cara mucho más amable, como las hospitalarias o las instituciones educativas, tanto en la organización de los individuos como en los procesos aplicados y las expectativas demandadas. Digamos que incluso este “enriquecedor proceso investigador”, una vez encauzado en los procesos analíticos y racionales necesarios para presentar una tesis, encaminados a evaluar el valor de la investigación y por tanto su uso productivo de acuerdo a unos cánones de rentabilidad académica, no escapa a la disciplina que organiza nuestras vidas y por supuesto encauza el conocimiento.

- La disciplina sigue la regla de *“los emplazamientos funcionales”*, Foucault (1976, p.147) al fijar unos lugares determinados que responden *“no sólo a la necesidad de vigilar, romper las comunicaciones peligrosas, sino también de crear un espacio útil”*. En educación y en medicina la justificación de los espacios viene dada por su utilidad.
- *La disciplina es el arte del rango*, Foucault (1976, p.149). Individualiza los cuerpos por una localización que no los fija *“pero sí los distribuye, haciéndolos circular por un sistema de relaciones”*. El rango en los sistemas educativos marca la jerarquía del saber o la capacidad.

Irónicamente podemos decir que en este sistema de valores disciplinado, racionalizado y analítico, los cuerpos con diversidad funcional ni siquiera pueden ser pensados danzando, pues directamente no entran en el rango. Los pasillos por los que circulan los cuerpos capacitados aptos para la danza y ordenados según su capacidad en los diferentes cuerpos de baile, son demasiado estrechos para que una silla de ruedas pueda circular por ellos.

Un claro ejemplo de ello nos lo da Koppers (2013, pp. 35-49) en el proyecto performativo *Landscaping* (Paisajismo) parte del proyecto Olimpia, realizado en el pasillo de entrada de Chisenhale Dance Space, espacio emblemático en Londres para el aprendizaje y la performance de la Nueva Danza y danza post moderna. Este centro de danza, situado a lo largo de varios pisos, es inaccesible para personas con diversidad funcional, debido a la estrechez de los pasillos y el acceso a los estudios y espacio de performance que es a través de escaleras. Koppers decidió realizar un proceso creativo que concluyera en una performance al público. Durante varios días, Koppers que a menudo utiliza silla de ruedas para desplazarse, una performer con diversidad auditiva y un bailarín sin diversidad funcional, investigaron que efectos tenía en sus cuerpos y en la creación performática, estos lugares casi impracticables por los que además diariamente pasaban muchos estudiantes para acceder a sus clases.

Koppers reflexiona que una obra de arte no está solo modelada individualmente por el espacio en el que se muestra sino también por cómo codifica ese espacio

expositivo a lo que se muestra como arte. Cuando los tres performers investigaban y ensayaban en días laborables, para los estudiantes de danza que los encontraban en su camino, los performers eran una molestia, un obstáculo inesperado en los pasillos.

Los espacios secundarios que dan acceso a los lugares primarios nos dan una idea del comportamiento y valores que ese espacio acoge. Los pasillos y escaleras son parte de esos espacios secundarios, o los *no lugares*, como los define Marc Augé (1993), espacios de transición, espacios direccionales. *“Las paredes y los escalones ofrecen una evidencia sólida y permanente de la marginalidad de la discapacidad en los espacios sociales, mientras nuestros cuerpos y sentidos se restriegan contra el cemento”*. (Kuppers, 2013, p. 38)

En el proyecto Landscaping se cuestionaban cómo dibujar las implicaciones coreográficas de las historias espaciales que el espacio dibujaba en los performers, y que a su vez ellos dibujaban en sus propios cuerpos.

Observando este circuito que se retroalimenta volvemos al pensamiento de Foucault que nos habla de cómo incorporamos las marcas que el espacio impone en nosotros. Según Kuppers (2013, pp. 40-41):

Al explorar la kinesfera de nuestros capullos y comprobando sus límites, yuxtaponemos las diferentes cualidades de esfuerzo de nuestro movimiento en esta exploración, espacializamos los efectos del espacio sobre nosotros, nos movemos en contra del movimiento energético del pasillo. Plantamos nuestros cuerpos con geometrías espantosas, con antiguas formas, con los rituales de repetición que habíamos aprendido en nuestras clases técnicas de danza... Landscaping ofreció fascinantes inspiraciones sobre las diferencias de percepción... Los efectos del espacio sordo y el espacio de dolor corporal se transformaron en lenguajes aislados que se hablaron y vivieron desde capullos aislados, traducciones aisladas de la fisicalidad individual dentro del espacio social.

En el pasillo e inicio de las escaleras, según continúa relatando Kuppers, las secuencias coreográficas aparecieron a partir de improvisaciones con movimientos en oleadas de tirar y empujar, creando densidades en el flujo del pasillo, comprimiendo la energía lineal del mismo hasta que algo ocurría. De esta forma el espacio dibujó no solo un tipo de movimiento en sus cuerpos, sino que estructuró la organización de los cuerpos en el espacio. Sin embargo, a partir de la práctica creativa, pudieron subvertir la organización habitual que estos espacios secundarios imprimen a las relaciones cotidianas.

Otra experiencia interesante en relación a los *no lugares* la tenemos en los trenes. Un tren nos permite acceder a un destino diferente del punto de origen. Es un lugar de

transición, donde a veces uno pasa muchas horas. En el proyecto Cuerpo en Devenir que dirigí en España en el 2014, participaban bailarines y performes de diferentes procedencias. Uno de los bailarines que utiliza silla de ruedas para desplazarse tuvo que viajar en tren durante siete horas. Los pasillos de todos los trenes que cubrían el trayecto Barcelona-Murcia o Murcia-Madrid no permitía el paso de su silla, con lo que esta persona tuvo que arrastrarse literalmente por el suelo para llegar a su asiento o poder entrar al baño. Obviamente no todos los bailarines de este proyecto tuvieron la misma facilidad para acceder a él. Los *no lugares* muchas veces se convierten en filtros discapacitantes y seleccionadores.

Los espacios se organizan de forma serial en los espacios educativos, sin embargo aquellos espacios que sirven a la difusión de la *Danza Integrada*, son espacios sin mobiliario, espacios amplios que permiten múltiples distribuciones y mezclas heterogéneas entre personas con y sin discapacidad, con más o menos experiencia de danza, espacios a veces en aulas amplias, otras en medio de plazas y parques como se analizará con detalle en un apartado posterior.

La organización de la actividad de forma detallada es una de las formas más efectivas que nuestra cultura tienen de capitalizar nuestro tiempo. Las ideas fundamentales de Foucault (1976, pp. 153-166) con respecto a ello son:

- *El control del tiempo* es otro de los elementos de control de la disciplina. La elaboración temporal del acto “*controla desde el interior su desarrollo y sus fases*”. (p. 155)
- *El “establecimiento de correlación del cuerpo y del gesto impone una mejor relación entre un gesto y una actitud global del cuerpo, dándole su condición de eficacia y rapidez*”. (p. 156)
- La disciplina “*define cada una de las relaciones que el cuerpo debe mantener con el objeto que manipula*”. (p. 156)
- La *utilización exhaustiva del tiempo* marca el “*principio de no ociosidad*” propio de la disciplina (p. 157). En nuestros días, hasta el tiempo de ocio debe estar regulado y racionalizado.
- El mayor logro de la disciplina sobre el tiempo es hacernos creer que “*el tiempo es lineal*”. Esto nos hace creer en un tiempo evolutivo, canalizado a través de una serie de actividades sucesivas, permitiendo un control detallado y una intervención puntual en cada momento del tiempo. (p. 164)

Las sociedades que no se han adaptado a la internalización de este tiempo lineal como es el caso de la cultura gitana más cercana a un uso circular del tiempo, han sido

invalidadas hasta el punto de tener sus integrantes que adaptarse a las visiones dominantes para poder sobrevivir.

Este tipo de internalización del tiempo linear también nos afecta a artistas y creadores. El tiempo de la creación no es linear, como tampoco es convergente el pensamiento creativo. Nuestra *no linearidad* temporal y nuestro pensamiento divergente se adapta mal a los requisitos de una sociedad disciplinada, donde absolutamente todo, incluso las enseñanzas artísticas o sus canales de distribución, están sujetos a una realidad compartimentada y linear, que sólo mide objetivos y resultados cuantificables con parámetros que autoreproducen el sistema establecido.

Básicamente la racionalización plantea cómo capitalizar el tiempo de los individuos, acumularlo en cada uno de ellos, en sus cuerpos, en sus fuerzas o en sus capacidades, de una manera que sea susceptible de utilización y control. Las disciplinas que analizan el espacio, que descomponen y recomponen las actividades son aparatos para sumar y capitalizar el tiempo.

Es interesante recordar cómo los dadaístas o Fluxus hacían todo lo posible por evitar estas capitalizaciones. O cómo la artista Jo Verrent¹¹⁵ nos propone la acción de hacer algo diferente cada día en el proyecto *Do Different Daily* que desarrolló durante el 2013 bajo el lema *Haz lo mundano más interesante*.

Los cuerpos con diversidad también son cuerpos que se resisten a estas racionalizaciones, son menos dóciles.

Como veremos en una de las experiencias artísticas analizadas en el Capítulo 12 *Híbridos experiencias de Danza Integrada, Teatro y Performance en inclusión*, en el apartado 12.6 *Jêrome Bel: La deconstrucción del aparato escénico*, el coreógrafo Jêrome Bel pudo comprobar esta falta de docilidad la primera vez que trabajó con los componentes de Theatre Hora, todos ellos artistas con diversidad intelectual. Este no acatar sus normas, llevó al coreógrafo a darse cuenta de lo normativo que había sido hasta entonces. Bel, al igual que muchos bailarines a los que ha dirigido, aún siendo conscientes de la normatividad que impera en la danza, la tienen inscrita no solo en sus cuerpos, sino en su forma de trabajar las propuestas escénicas. Sólo cuando Bel ha encontrado personas que no llevan inscrita esta normatividad, ha sido capaz de darse cuenta de la que él si llevaba adherida.

5.2.2. El cuerpo controlado

Niolas Mirzoeff (1995), en *Body Scape*, un ensayo crítico sobre la modernidad y la representación de la figura ideal, se apoya en Deleuze (1992, cit. en Mirzoeff, 1995, p. 10) para precisar que después de la Segunda Guerra Mundial las sociedades de la

115 Jo Verrent www.dodifferentdaily.com/ (Consultada el 2-6-2015)

disciplina vinieron a su término. A partir de allí se empieza a transitar de una sociedad de la vigilancia a una sociedad de control y autocontrol. Ahora, más que ser observados desde fuera, monitorizamos y controlamos nuestros cuerpos. Testamos los fluidos unos a otros para descubrir posibles contaminaciones, medimos los niveles de azúcar en la sangre y nos preocupamos sobre los niveles de colesterol junto con las medidas de grasa dictadas por la moda del momento. Ahora la sociedad no niega el deseo de las personas sino que lo organiza y lo encauza.

Como nos dice David Lyon (1995, p. 92): *“En las circunstancias contemporáneas el consumismo actúa en sí mismo como un instrumento significativo para mantener el orden social, dejando que las antiguas formas de vigilancia y control se encarguen del residuo no-consumidor”*.

Como ya apuntaba Foucault, hay otras formas más sutiles de control, que dependen de crear los hábitos de conducta deseados. Las sociedades avanzadas se caracterizan por un uso cada vez más destacado de métodos más sutiles y menos coercitivos.

5.2.2.1. La sociedad panóptica

Es interesante el modelo que Jeremy Bentham, filósofo y reformador social británico, proponía en 1791 a través de su plan de la prisión panóptica. Adelantándose a su tiempo, lejos de las medidas coercitivas al uso, aquí el control se mantenía por la sensación constante de que los prisioneros eran observados por ojos que no veían, de ahí su nombre panóptico o lugar donde todo se ve. La innovación de Bentham es utilizar la incertidumbre como un medio de subordinación. Lo que para Bentham era una aspiración, para Foucault es una realidad social: el principio del panóptico extendido a diversas instituciones.

Actualmente hay nuevas formas de control – manipulación en lugar de coacción, microchips en lugar de barrotos, antidepresivos en vez de camisas de fuerza, barreras arquitectónicas...; los cambios panópticos se extienden a la sociedad en general.

La organización comercial aparece como el vehículo por el que se extiende el poder panóptico de la vigilancia en nuestra sociedad: los datos de consumo personal se han convertido en una mercancía informacional vital dentro del capitalismo contemporáneo.

El consumismo contribuye en gran medida al mantenimiento del orden social. Encontramos una dualidad entre los seducidos y los reprimidos. La gente es socialmente integrada –seducida- mediante la dependencia del mercado, lo que en parte es impulsado por la vigilancia comercial. El panóptico se ocupa de quienes quedan fuera del mercado. Las habilidades sociales y la capacidad económica son las que autorizan a la mayoría seducida a consumir. Las minorías, los nuevos pobres o la subclase, es sujeta a estrechas regulaciones normativas, en las que las capacidades

excluyentes del panóptico rigen por sí mismas. Ésto explica porqué la vida moderna es experimentada por la mayoría como placer y no como una sentencia de prisión.

En todo ello hay que resaltar la función de la información y de la técnica para orquestrar el control social. El consumismo descentralizado (poder de la seducción, creencia en la falsa elección personalizada) y la subordinación por medio de la incertidumbre (léase necesidad de seguridad), son los modos en que el modelo del panóptico pervive e impregna las formas de poder en las relaciones sociales.

Es ilustrativa, con respecto a nuestro discurso, la serie de televisión norteamericana OZ, que sobre el modelo del panóptico crea un prisión ficticia en la actualidad. OZ usa la vigilancia como una metáfora de la vida contemporánea, en la que cada prisionero es observado veinticuatro horas, sin que sepan exactamente donde están las cámaras que los graban. Los complicados mecanismos de vigilancia que esta prisión tiene se complementan con elaboradas prácticas de comportamiento dentro de la población de la prisión. Los rituales, los signos y las formas de comunicación son construidos por el sistema y también en contra de él. Aunque la metáfora construida a través de OZ es interesante, los personajes tienen papeles estereotipados, según su raza, género, orientación sexual y también en referencia a la discapacidad. Koppers (2003, págs. 15-17) hace un interesante análisis sobre esta serie desde el marco de cómo los medios de comunicación siguen propagando visiones estereotipadas de la diferencia, y más concretamente de la discapacidad, ya que uno de los protagonistas utiliza silla de ruedas. Los guiones de esta serie se asientan sobre constructos sólidos de la identidad, y difícilmente dejan ver la realidad de las personas a las que los personajes representan.

5.2.2.2. El punto ciego del panóptico y la red de control actual

Al hilo del pensamiento de Foucault, Koppers (2003, págs. 12-15), analiza que cada sistema tiene un punto donde la organización del sistema es invisible, donde la organización planeada se percibe como un orden naturalizado o normal, cuando en realidad toda organización social mirada desde fuera es compleja y casi incomprensible. La metáfora del Panóptico, un sistema carcelario de vigilancia total, nos describe un espacio donde la configuración espacial y la estructura social se entretajan convirtiéndose en una fuente de información mutua. En este espacio, el ojo que todo lo ve no es visto por nadie, es invisible al sistema, es el espacio ciego en el corazón del sistema.

Pensamos que es algo parecido a cómo se conciben las sociedades teocráticas que se basan y a la vez refuerzan las teorías deterministas, donde una presencia omnipotente y omnipresente que todo lo ve y organiza, una suerte de *teocrator*, construye un mundo determinado por sus designios, en el que sus habitantes creen

tener la libertad de sus actos, cuando éstos están en realidad organizados por un destino-dios-estado supremo invisible a los ojos de los mortales.

En esta organización el espacio que cada persona ocupa determina su rol social, su forma de ser vista y de percibirse a sí misma. El efecto mayor del panóptico es que induce a sus habitantes a un estado de visibilidad consciente y permanente que asegura la función automática del poder. El control social se internaliza. El ojo que vigila está introducido en cada habitante, es la autovigilancia.

Hoy más que nunca la idea del panóptico está presente a través de nuestro enganche a las redes sociales en todos sus dispositivos. La visibilización de las personas en todos sus actos, pero especialmente los de la vida que hasta ahora considerábamos privada, se convierte en una herramienta poderosa de coerción social.

Sin ir más lejos, pensemos en la España de los años 60-70 donde se dió un éxodo masivo de la población que vivía en los pequeños núcleos rurales hacia las grandes ciudades. Este éxodo, sin duda alguna, motivado por las nuevas posibilidades económicas que ofrecían las urbes, también tenía otro matiz. En los pequeños núcleos poblacionales todo el mundo sabía lo que hacía el vecino, todo era comentado y cualquier desviación del comportamiento -aparentemente consensuado por la mayoría normativa- era colocado en la piqueta. La posibilidad de pensar, comportarse, vestirse, vivir, de forma diferente era censurada y por tanto imposible. El control social era el arma más poderosa para que nada evolucionara, para que la diferencia fuera sesgada o estabilizada en una categoría asimilada por la norma social, encajando lo diferente en términos casi siempre vejatorios como el tonto del pueblo, la viuda, el lisiado, la puta, el rojo, el maricón, la marimacho, el pobre, el cornudo, etc.

Muchas personas pudieron percibir cual era su propia identidad al salir de estos núcleos asfixiantes y rehacer su vida, posiblemente pagando el precio del desarraigo.

Las grandes ciudades en su confluir y rapidez de pensamiento, tendencias, con el volumen de personas, estímulos y noticias, crearon cierta capa de privacidad y cierta invisibilidad a veces deseada, a veces no tanto. La urbe pasó entonces a ser el monstruo que devoraba al individuo bajo un volcán de estímulos continuos, obligaciones, actividades y anonimato. Demasiado rápido, sin tiempo para digerir, demasiado tiempo en casa, en el trabajo, en medio de multitudes desconocidas.

La invisibilidad pesaba ya demasiado con lo que en la actualidad las redes sociales han encontrado un nicho perfecto, abriendo de nuevo la ventana al mundo. Hasta ahí, parecía que todo iba a equilibrarse, pero de nuevo la balanza se ha desajustado y el platillo de la hipervisibilidad toca ya el suelo. Ofrecemos información porque queremos compartir quienes somos, queremos que nos conozcan, que sepan nuestras habilidades profesionales, pero también nuestros gustos privados. Toda nuestra vida

se puede reconstruir a partir de la información que compartimos. Radiamos los momentos simultáneamente a la vez que suceden gracias a la inmediatez de las tecnologías. Llevamos dos vidas paralelas, la real y la radiada. Ya no sabemos que es más importante, si nuestros actos en sí mismos o contarlos para que otros sepan lo que hacemos, donde estamos o con quien. Expuestos al conocimiento público, todos somos personas vigilantes y sujetos observados contribuyendo así al perfeccionamiento de una sociedad autocontrolada. Curiosamente nos aproximamos a ese control social ejercido en las pequeñas comunidades toda la vida, eso sí, con unos medios bastante más complejos, que crean fortunas sedientas de nuevos consumidores. Podríamos equiparar las nuevas redes sociales a las nuevas redes de control, donde somos pescadores y pescados a la vez. Eduardo Pérez Soler (2011), curador, crítico de arte y editor, nos habla del nuevo panóptico:

Al otorgar el control de la reputación individual a sus usuarios, la Red ha impulsado la emergencia de un régimen de control social que funciona “desde abajo” y que, por ello, es tremendamente eficaz. Inopinadamente, Internet está haciendo posible la consolidación de un sistema de vigilancia distribuida con el que soñaría cualquier dictador: un sistema en el que todos permanecemos vigilados y en el que cualquier persona es susceptible de convertirse en un informante.

Según Javier de Rivera (2013), sociólogo e investigador especializado en la Cultura digital y los Movimientos sociales, el modelo que conecta panóptico y redes sociales ha sido debatido y algunos se han inclinado por el modelo de sociedad expresados en *Un mundo Feliz* de Huxley (1932) o *1984* de Orwell (1949) refiriéndose a las tecnologías digitales como portadoras de entretenimiento que atonta o droga, como el soma en Huxley, o bien la red como la práctica de la vigilancia masiva. Vaidhanathan (2011, cit. De Rivera, 2013), sin embargo, propone el *cryptonomicon*, un modelo donde los vigilantes quieren evitar que se note que están, quieren espiar sin que nadie se dé cuenta de que lo están haciendo. Quieren que los espías se comporten del modo más natural y espontáneo posible, de ahí que los reclamos para usar la red se basen en la idea emocional *“compartir con la gente que quieres las cosas que de verdad te importan”*.

Recopilando información sobre aspectos importantes de nuestra vida y pequeños detalles se pueden preparar mejor las campañas de marketing y tener más definido como llegar a cualquier tipo de público. A la vez exponemos todo de nuestras vidas, excepto aquello que consideremos que se desvía demasiado de la norma de nuestro grupo social. Así se consigue el efecto disuasorio del Panóptico, invitándonos a la autocensura en la producción y consumo de contenidos que pensamos que pueden atraer la atención y el interés de nuestros seguidores, mientras que el resto de comunicaciones de menor importancia se considera libre de censura.

Según explica de Rivera (2013), las redes sociales y la instantaneidad de la comunicación son una evolución del panóptico, más que un modelo totalmente nuevo y diferente, que incluye otros factores como el entretenimiento sin fin o los cientos de mecanismos ocultos desde los que podemos ser observados, juzgados, espiados (*cryptonomicon*). El modelo de vigilancia digital es global, multiplataforma y multipropósito: afecta a toda la población con acceso a tecnologías digitales, en cualquiera de sus formas y sirve a (y es servida por) diferentes actores como empresas tecnológicas, de marketing y agencias gubernamentales de todo tipo.

Sumando todo lo anterior pensamos que uno de los efectos más poderosos, en torno a la vigilancia, no es tanto la vigilancia desde arriba, desde los poderosos, sino la vigilancia directa de nuestro entorno social y laboral más cercano. Este efecto es el realmente coercitivo porque con estos entornos tenemos una conexión emocional directa. Nos preocupa lo que digan los que nos conocen y por tanto nos seguimos exhibiendo y comportando de la forma esperada para conseguir la aceptación del grupo que nos interesa. Ésto, sin embargo, pasa con y sin redes sociales, es la otra cara de la sociabilidad. Lo que sucede con la amplitud de alcance de las redes es que tienen la capacidad de que absorbamos a una velocidad increíble comportamientos, actitudes y pensamientos sin tiempo real para filtrarlos y decidir si todo lo que se dice es cierto, si tienen una fuente fidedigna, desde dónde está dicho y en definitiva si cada uno de nosotros, desde nuestra experiencia personal lo compartimos, lo asumimos de verdad. De nuevo, lo que podría ser una herramienta liberadora -y en algunos casos y situaciones lo es- se convierte en un instrumento de control y de manipulación muy rápido y eficaz.

5.2.2.3. El panóptico que activa la discapacidad

El sujeto adquiere una posición dentro del sistema a través de actos de repetición, a través de sus prácticas, de sus modos de hacer. La información se sedimenta en los cuerpos por medio de la repetición, las acciones de cada día, y así aprendemos a comportarnos.

Como ya hemos analizado, desde la perspectiva de Foucault las cosas parecen ser de verdad gracias a los actos de repetición, pero cada acto repetido es ligeramente diferente al anterior, se distancia un poco del original. Es así como la diferencia encuentra fisuras en el sistema, y esta diferencia llega a ser más poderosa que la oposición binaria que separa a uno mismo del otro, abriendo una posibilidad a que el sistema cambie.

No hay posiciones fijas sino poder como concentración de energías, que fluye y se agrega creando zonas de centro y periferia. El sistema no se construye sobre las necesidades individuales de autoafirmación sino sobre grupos y estructuras de poder.

Estas estructuras de poder son unidades móviles y pueden cambiar. Si la diferencia se acumula, un cambio cualitativo puede ocurrir. El sistema vive y se transforma.

A la vez, la estructura subyacente de la vigilancia internalizada se refuerza por medio de una cantidad sofocante de prácticas que estructuran la cultura occidental: la moda, los discursos de belleza, las prácticas médicas que normalizan a la población (tanto en sus cuerpos como emociones), las narrativas del deseo o la felicidad familiar lanzadas por los mas media o el cine de masas, codificando las relaciones entre la ingesta visual y nuestra producción emocional. También las prácticas científico coloniales que pueden determinar la inteligencia y el comportamiento a partir del color de la piel, el género, la clase social o cualquier otra característica susceptible de ser acomodada y modificada en investigaciones orientadas desde su comienzo con un sesgo ético-político-económico bien definido, o como se ha analizado anteriormente el uso masivo de las redes sociales y su función de control.

Aunque la resistencia a estos mecanismos de control es difícil, ya que invaden las estructuras básicas del conocimiento y del comportamiento, sucede que el espacio ciego del Panóptico reside en su incapacidad de monitorizarse a sí mismo, su incapacidad de ser consciente de los pequeños cambios diarios que se incrustan en sus prácticas y que ponen presión en sus mecanismos. En los Estudios Culturales se analizan las resistencias que emergen y cómo estas resistencias se alinean con el sistema, cómo son incorporadas y empiezan a ser parte de aquello contra lo que luchan: se investiga una práctica periférica y se pone en relación estructural con el centro.

Kuppers (2003, p. 13-16) encuentra un espacio para explicar la construcción de la discapacidad dentro del modelo del panóptico. La discapacidad como discurso es secundaria, es lo invisible, el espacio ciego de la capacidad dominante. Dada esta naturaleza secundaria de la discapacidad como categoría conceptual y la imposibilidad de salir y abrazar la identidad marcada por la discapacidad, es de relevante importancia mapear las resistencias y mostrar los movimientos que se suman hacia el cambio. Dentro de estas resistencias tenemos las marchas históricas a través de las instituciones del sistema y el lugar que el arte tiene dentro de ello.

Pero a la vez, según Kuppers, para la persona con discapacidad, la discapacidad no es secundaria, es su experiencia normal y diaria. Una gran contradicción surge cuando lo vivido diariamente como normal está codificado por la sociedad mayoritaria como periferia o como anormal; lo que no está en el centro. La persona con discapacidad se experimenta desde una corporeización primaria y secundaria a la vez, una especie de doble consciencia corporeizada que relaciona y colisiona su vivencia con la información y el lenguaje dominante en el sistema donde habita. Se abre una brecha y la experiencia viva de la discapacidad se resiste a la estructura del lenguaje. La naturaleza experiencial de esta información permanece en una relación compleja con

las formaciones discursivas de la información. ¿Quién escribe las narrativas que las personas con discapacidad ejecutan en la Televisión, en las películas, en el teatro o en la literatura?

Cada vez que la mirada diagnóstica o médica captura a la persona con discapacidad, cada vez que la mirada social distancia su experiencia vivida y la sustituye con narrativas apropiadas, cada vez que la institución estructura la forma en que las personas con discapacidad piensan sobre ellas mismas y sus relaciones con los demás, el panóptico de la vida social se reitera a sí mismo.

(Kuppers, 2003, p.15)

5.2.3. Cuerpo, poder e identidad

El mundo ya no está dividido por fronteras geográficas seguras, separando el desarrollo del subdesarrollo. En palabras del director de cine Trinh Minh-ha: *Hay un Tercer Mundo en cada Primer Mundo y un Primer Mundo en cada Tercer Mundo* (cit. en Mirzoeff, 1995, p. 11).

Ya no hay colonias ni amplias extensiones de territorios para ser conquistados y explotados. A través de los Estudios Culturales y Postcoloniales nos percatamos de las dimensiones que abarca la ausencia del Otro.

Como Foucault repetidamente señaló: el poder nunca es simplemente represivo, es ejercido y no apropiado. Cada modo de poder trae consigo nuevas formas de resistencia y nuevas posibilidades. El cuerpo fue y es un sitio clave de esa resistencia y posibilidad.

En nuestros días descubrimos el cuerpo como un mapa de interacciones donde todo el tráfico de sucesos ocurridos diariamente confirma nuevas percepciones del cuerpo. En esta línea vimos cómo una crisis global tal que el SIDA construyó nuevas formas de imaginar el cuerpo en términos de recuentos de células-T. El conocimiento de la mutabilidad del cuerpo genera un modo diferente y discapaz de ser. Empezamos a ser discapaces en el sentido de que somos conscientes de los límites alcanzables por nuestros cuerpos.

El espectáculo multimedia *Still/Here* (Todavía/Aquí) 1995, del coreógrafo estadounidense Bill T. Jones, llevó a los escenarios de danza la realidad de cuerpos con SIDA. Los movimientos para las coreografías fueron extraídos de las sesiones de trabajo que Bill T. Jones mantuvo con enfermos de SIDA y con otros pacientes de enfermedades terminales. Aunque las coreografías fueron ejecutadas por bailarines sanos, un miembro de la compañía afectado por la enfermedad bailó en la pieza hasta poco antes de su muerte, contrastando su cuerpo en degeneración con el de sus compañeros. Los vídeos proyectados, así como las diapositivas mostrando diferentes

células infectadas por el SIDA revelaron los aspectos mutables y discapaces del cuerpo. La pieza tomó el riesgo de presentar frente a audiencias acostumbradas a contemplar el “cuerpo idealizado” una nueva representación del cuerpo, informado por una realidad que hasta entonces se había mantenido ajena a los escenarios. La obra creó una gran polémica en su estreno en Nueva York donde los habituales críticos de danza se negaron a hacer la crítica aludiendo que no podían juzgar una danza creada por cuerpos enfermos, ya que no podían ser juzgados como bailarines profesionales. Arlene Croce, crítica de Danza de *The New Yorker* se negó a hacer la crítica del espectáculo *Still/Here* aludiendo que contenía imágenes filmadas de gente muriendo. En su artículo describe las imágenes del espectáculo como imágenes de bailarines viejos, bailarines gordos, bailarines con deformidades físicas que aparecen en roles que requieren una belleza de líneas y finalmente defiende su actitud hostil ante la obra aduciendo que en teatro uno escoge el papel que quiere representar mientras que en la obra de Bill T. Jones los performers no tenían otra elección que estar enfermos. Según esta lógica, como acertadamente analiza Ann Cooper Albright (1997, p. 11) los cuerpos marcados por la diferencia -¿acaso escoge uno su raza, altura, sexualidad?- no tienen elección, su desviación les define y margina.

Tuve ocasión de ver esta obra en 1995 en Amsterdam, en el tiempo que ampliaba mis estudios de danza contemporánea y composición. Sinceramente me pareció una pieza de danza, compuesta con el lenguaje compositivo de la danza contemporánea y con bailarines bien entrenados en danza con buen dominio de la técnica Release. Realmente la pieza no me pareció, en cuanto a su lenguaje formal, muy diferente de las piezas de danza contemporánea al uso en aquel momento. Creo que Arlene Croce podría haberse sorprendido mucho más viendo una pieza de danza Butoh. O quizás el problema residía en que Bill T. Jones era un reputado coreógrafo de la escena contemporánea norteamericana, y por tanto había ciertos temas y ciertas formas que no podía tocar.

Podemos relacionar la negación de la crítica Arlene Croce ante la vida real en la escena, con el posicionamiento que niega la capacidad de elegir y autodeterminación tanto a las personas con discapacidad, como a las personas con algún tipo de enfermedad o cercanas a la muerte. Para Croce las personas que están definidas por su cuerpo, están atrapadas por él. Según Koppers (2003, pp. 52-53), esta visión que alinea el cuerpo visible con la vida interior de la persona, como piensa y como siente, es expresada en diferentes prácticas a través de la historia. El análisis de cráneos en el siglo XIX intentaba hacer mapas del carácter y la inteligencia y crear una tipología de rasgos con más valor, siempre atendiendo a los valores del hombre blanco. Junto a esta marginalidad de la discapacidad para las narrativas predominantes, hay otro factor que apoya la decisión de Croce de no hacer la crítica: lo que la cultura dominante entiende por danzar o actuar, es decir, la capacidad de escoger un papel y actuarlo. Para Croce una persona con discapacidad siempre será solo eso, no puede

escoger un papel y representarlo porque su discapacidad lo inunda todo. Realmente estos marcos estrechos e inamovibles nos conducen a acciones que deben romper esos estereotipos. Koppers nos recuerda que es importante usar estrategias que desestabilicen las lecturas convencionales que tenemos de las personas con diversidad. Cuando una imagen se encuentra en los extremos de otra, ambas se transforman en inestables. El performer con discapacidad, posee una imagen que ya está repleta con el deseo de ser otra. Esta narrativa de desear estar siempre lejos ensombrece cualquier representación que los performers quieran poner en el escenario, porque el público quiere ver a personas con diversidad actuando como personas con discapacidad, quiere confirmar sus presunciones. Estas identidades actuadas no son de libre elección pero suponen una desestabilización de las certezas que están más allá de la posición social de la discapacidad.

Por lo tanto, *ser performativo* versus *ser* es central para el público que evalúa a la persona con discapacidad.

De una parte el performance se ve siempre como terapéutico: el performance como una oportunidad para las personas con discapacidad para completarse y ser capaces. Aquí el foco es interno, hacia la propia persona con discapacidad que actúa y no hacia el público. Por otro lado el performance con discapacidad se puede ver como performance, desafiando las nociones dominantes sobre cuerpos apropiados, retando las jerarquías entre personas con y sin discapacidad. En este caso el performance realizado por una persona con discapacidad es performance política, dirigida a toda la comunidad.

De nuevo observamos cómo los que se dedican a preservar el arte se quedan sin instrumentos en el momento que el arte deja de ser una repetición convencional de lo ya hecho miles de veces y en su andadura nueva propone territorios vivos e inexplorados o, en otras palabras, en el momento en que el arte cobra una dimensión horizontal, como vimos en el modelo expandido del *Capítulo 3*, expandiéndose fuera de los espacios a los que estaba confinado.

Para finalizar este apartado es interesante analizar cómo Foucault (2001, p. 422), en *El sujeto y el poder*, conecta el ejercicio del poder en la sociedad actual con el control de las identidades a través de su imposición y fijación. Al hilo de su discurso vemos que todas las luchas anti-autoritarias, es decir las que se resisten al poder tienen algunos rasgos comunes:

- Son luchas transversales, no se limitan a un país.
- Su meta son los efectos del poder en cuanto tales.
- Son inmediatas, se busca al enemigo inmediato.
- Cuestionan el rango del individuo, afirmando el derecho a ser diferente. Subrayan todo lo que hace a los individuos realmente individuales. Por otra

parte atacan todo lo que aísla al individuo, lo que rompe sus vínculos con los demás, lo que le ata a su propia identidad de forma represiva. Son luchas contra el gobierno de la individualización.

- Luchan contra los privilegios del saber. Se pone en cuestión los modos en que el conocimiento circula y funciona.
- Se mueven en torno a la cuestión ¿quiénes somos? Rechazan la violencia que el Estado ejerce mediante la economía y la ideología, violencia que ignora quiénes somos individualmente. A la par se rechaza la inquisición científica y administrativa que determina quién es uno.

El objeto fundamental de estas luchas es esa forma de poder que categoriza al individuo, y lo ata a su propia identidad, manteniéndolo en una posición fija con respecto a los demás; en definitiva son luchas contra la sujeción, contra las formas de subjetividad controlada y de sumisión.

La razón de este tipo de lucha es contra un Estado como tipo de poder político que sólo vela por los intereses de un grupo de ciudadanos.

El “Estado moderno” es una estructura muy sofisticada en la que se puede integrar a los individuos con una condición: que esta individualidad se adapte a una nueva forma y se someta a un conjunto de dispositivos muy específicos.

El Estado se convierte así en una matriz de individualización. El estado guía a los ciudadanos en su salud, bienestar, seguridad, protección; se incrementa el número de funcionarios para conseguir los objetivos necesarios sobre la población, a la vez que se generan toda una serie de poderes: la familia, la medicina, la psiquiatría, la educación, la empresa.

Cuando se habla de la problemática de la identidad, visto que ésta responde a unos constructos bien planificados desde el Estado, quizás lo interesante no es descubrir qué somos sino, como dice Foucault (2001, p. 428):

...rechazar lo que somos. Tenemos que imaginar y construir lo que podríamos ser para librarnos de esta especie de “doble vínculo” político que es la simultánea individualización y totalización de las modernas estructuras de poder (...) hay que impulsar nuevas formas de subjetividad mediante el rechazo de este tipo de individualidad que se nos ha impuesto a lo largo de varios siglos.

Como hemos visto hasta ahora, parece que tras la construcción de las identidades está el poder, ese poder contra el que se lucha, que se quiere evidenciar, desenmascarar, a través de diferentes medios, entre ellos el arte contemporáneo. Pero este poder no es algo abstracto. Es un poder que pone en juego las relaciones entre individuos. El término poder designa relaciones entre parejas o binomios de

opuestos porque cuando se habla de mecanismos de poder sabemos que ciertas personas (o grupos) ejercen su poder sobre otras.

Este apartado, al relacionar poder e identidad, nos da la clave para entender que las tensiones identitarias estén en el punto de mira de muchos artistas actuales.

5.3. LA MÁQUINA DE RENDIMIENTO

Byung-Chul Han, filósofo coreano y profesor en la Universidad de Arte en Berlín, en su obra *La sociedad del cansancio*, nos aproxima al cambio de paradigma al que estamos asistiendo de forma inadvertida: lejos de vivir en una sociedad inmunológica, condicionada por el ataque y la defensa, vivimos en una sociedad de rendimiento en la que la violencia es generada dentro del sistema neuronal y por tanto no desarrolla rechazo social.

Han (2012) construye su discurso desde parámetros sociales y biológicos. Los nuevos modelos de la biología sustituyen los conceptos de “propio y extraño” por “amistoso y peligroso”. El sistema inmunológico ya no se activa ante lo extraño, sino que solo rechaza lo que considera intruso y destruye el organismo.

Según el modelo de la sociedad de la vigilancia al que se refería Foucault, la sociedad rechazaba lo extraño, aunque no contuviera un peligro. El objeto de resistencia, tanto en el área social como en la biológica, residía en la extrañeza. Han nos dice que desde el final de la guerra fría la sociedad ha sustituido el concepto de otredad por el de la diferencia.

Podemos cuestionar a Han sobre si realmente la extrañeza ante *el otro* ha desaparecido. Es posible que en el medio académico, en espacios sensibilizados con la diversidad y en sectores políticamente correctos, este cambio aparente de paradigma pueda estar emergiendo, pero la no empatía con la diferencia sigue existiendo en el conjunto de la sociedad aunque con una tolerancia mayor debido a las campañas de sensibilización y visibilización, producto a su vez de todo lo escrito y debatido a partir del discurso de la otredad.

Volviendo al discurso de Han, nos indica que la negatividad ante lo diferente se reemplaza por la dialéctica de la positividad, donde la diferencia es consumida como producto exótico, haciendo desaparecer lo singular y extendiendo la homogeneización. El aderezo fundamental a todo esto sería la saturación de medios de comunicación, redes sociales y una velocidad apabullante, la de producción de información sin tiempo para ser digerida. Todos opinan de todo pero pocos conocen en profundidad, con lo que la manipulación del pensamiento es fácil.

Puntualicemos el discurso de Han: un comportamiento honesto sin rechazo ante *el otro* (ante la diferencia) no quiere decir asimilarlo para que todo se convierta en lo

mismo. Esta asimilación que da lugar a la homogeneidad se produce porque sigue habiendo un rechazo de lo diferente, de lo minoritario. La homogeneización de muchos grupos sociales en la actualidad proviene del miedo de sus miembros a ser rechazados por ser diferentes. El paradigma de asimilación continúa anclado en el del rechazo a la diferencia.

Para Han (2012, p. 19), la sobreabundancia de lo idéntico, el exceso de positividad que no crea anticuerpos, no genera ningún rechazo ni implica ninguna negatividad, pero genera la proliferación de los estados patológicos neuronales. *“Lo idéntico no conduce a la formación de anticuerpos. En un sistema dominado por lo idéntico no tiene sentido fortalecer las defensas del organismo”*.

La sociedad actual, que Han llama la *sociedad del rendimiento*, con sus gimnasios, torres de oficina, laboratorios genéticos, bancos y centros comerciales sustituye a la sociedad disciplinaria de Foucault con cárceles panópticas, psiquiátricos, hospitales, ejército y aparato militar. Donde antes la moneda de cambio era la obediencia, ahora es el rendimiento.

Creemos que el actual sujeto del rendimiento de Han ya había sido anunciado como sujeto del autocontrol por el pensamiento y arte críticos. Pensemos en el movimiento dadaísta, en las derivas situacionistas de Debord o en la actividad performática de Fluxus, que no son sino manifestaciones en contra de esa sociedad que utiliza el tiempo estructurado como moneda de cambio del rendimiento.

En la actualidad, un claro ejemplo del autocontrol y rendimiento en la vida cotidiana lo podemos ver en los sistemas de control de pasos, ritmo cardiaco, velocidad y distancia... que las personas llevan en el brazo cuando salen a caminar, correr, patinar o al ir en bicicleta. Uno ya no realiza estas acciones por placer sino por prescripción médica o porque es necesario para prevenir males mayores. Pasamos de una sociedad del placer, lúdica, a una sociedad de la prevención.

En esta sociedad del rendimiento que nos proporciona Han, ya no funciona la prohibición, las órdenes o lo dicho por ley, sino el emprendimiento, la iniciativa, la motivación de promoción laboral y social. La prohibición de la sociedad disciplinaria, tras cierto punto de productividad llega a un umbral de bloqueo y frena el rendimiento de la producción. Según Han, el verbo *poder* es más efectivo que *deber*. Como nos dicen algunos slóganes “You can. Do it!” Podemos ver la esquizofrenia perversa del mensaje: la primera frase se refiere a poder (empodera), la segunda es una orden.

Nos preguntamos en qué medida, algunos métodos de la psicología conductista como la Programación Neurolingüística (PNL), están en la raíz del cambio hacia esta sociedad falsamente positiva. No olvidemos que la PNL y otros sistemas parecidos han

estado en la agenda de formación de los dirigentes de las grandes empresas corporativas norteamericanas y europeas, desde los años 80.

Para Han (2012, p. 29), lo que enferma ahora: *“... no es el exceso de responsabilidad e iniciativa, sino el imperativo del rendimiento como nuevo mandato de la sociedad de trabajo tardomoderna”*. El “super rendimiento”, la “supercomunicación” y la “superproducción” generan un colapso del Yo. El cansancio, el agotamiento, la depresión y las enfermedades de falta de atención son manifestaciones de la violencia neuronal que procede del sistema y se extiende sobre una sociedad permisiva y pacífica.

Sin embargo observamos la contradicción inherente. El sujeto de esta sociedad, Han (2012, p. 45) *“... está dotado de tanto ego que está por explotar, y es cualquier cosa menos pasivo (...) es, en sentido estricto, todo menos animalizado. Es hiperactivo e hiperneurótico”*. Para Han la sociedad es pacífica porque está agotada pero a la vez nos habla de un sujeto hiperactivo y neurótico; sujetos aparentemente pacíficos a punto de explotar. Las personas libres de un dominio externo que las obliguen a trabajar, están sometidas sólo a sí mismas, “el sujeto de rendimiento se abandona a la libertad obligada de maximizar su rendimiento”. Para lograrlo se entrena en la multitarea, es decir en una fragmentación de la atención que le permite hacer varias cosas a la vez. Esta es una característica de los animales salvajes que garantiza su supervivencia en medios extremos. La capacidad de atención profunda y contemplativa, es anulada y sustituida por la hiperactividad y la hiperatención. Pero esta agitación permanente no genera nada nuevo, solo reproduce lo ya existente, en grandes cantidades y a gran velocidad, con una calidad peor. Esta nueva máquina de rendimiento donde hasta el dopaje es bien visto, produce sujetos agotados, donde el cansancio otorga cierta indiferencia disfrazada de positividad e incluso de cordialidad. Nos dice Han (2012, p. 19): *“Lo idéntico no conduce a la formación de anticuerpos. En un sistema dominado por lo idéntico no tiene sentido fortalecer las defensas del organismo”*.

Observamos varias objeciones al pensamiento de Byung-Chul Han. Esta sociedad que describe nos parece que está formada por un número muy pequeño de personas: las clases medias altas de profesiones liberales de las sociedades occidentales. Ni siquiera vemos al funcionario medio de la sociedad española reflejado en esta descripción. Para tener un nivel de auto exigencia, el sujeto debe estar en un medio que le otorgue cierta libertad de acción, cierto empoderamiento profesional y autonomía, aunque sean falsos, y éste no es el caso del modelo de gestión de las empresas españolas ni del sector público.

Por otro lado, la supuesta positividad social que ofrece un sujeto pacífico por agotamiento es posible que sea aplicable a ciertos sectores reducidos –quizás los medios universitarios con perfil social, librepensador y artístico de la sociedad occidental del norte de Europa- pero en general la sociedad europea no es permisiva ni

pacífica en la actualidad. La sociedad está contenida por unas supuestas normas democráticas, que en los últimos tiempos, con los escándalos de corrupción destapados a raíz de la crisis económica de los últimos años, están haciendo crispas hasta los nervios más templados. La sociedad europea actual es una olla a presión a punto de estallar. La presión se ha mantenido regulada gracias a un supuesto estado de bienestar alcanzado por Europa a partir de finales de los 70 y mantenido artificialmente más allá de sus posibilidades sostenibles gracias a la mano de obra inmigrante y a la externalización de la producción. Todo ello, junto a la explotación originada por el colonialismo, ha activado las desigualdades sociales que están conformando un mapa político económico plagado de fundamentalismos como lo estamos conociendo en este siglo XXI. Gran parte de las migraciones masivas y desplazamientos se deben al recrudescimiento de los regímenes autoritarios y fundamentalistas surgidos en las zonas expoliadas por occidente al ser su despensa de recursos energéticos y origen de la mano de obra barata. Todavía no sabemos cómo se va a resolver la crisis -¿migratoria, de refugiados, de civilizaciones?- en la que estamos inmersos desde hace años, pero con especial énfasis en la actualidad.

Las pacíficas sociedades occidentales, que no veían la procedencia de su bienestar, están empezando a sentir las consecuencias de estas desigualdades en sus carnes. Hay mucha tensión bajo la piel tersa de Europa y Estados Unidos.

Y desde luego si pensamos en gran parte de África y Asia, la sociedad de la vigilancia y el terror es la que se está imponiendo. Libertades que supuestamente estaban ya garantizadas están siendo cercenadas en muchos de los regímenes totalitarios que están surgiendo.

¿Cómo es posible que el modelo de Han conviva en el mismo planeta con un surgimiento de modelos medievales y pre modernos que están afectando a millones de personas? La muy discutida teoría del choque de civilizaciones que preconizó Huntington en 1993¹¹⁶, avivada sin duda por intereses económicos, parece ser el modelo al que nos vamos a enfrentar.

Hay una pieza que quizás sea reveladora y que el mismo Han expresa: el inconsciente social ha pasado del deber al poder, pero sin anularse uno a otro, el sujeto de rendimiento sigue disciplinado.

En definitiva, el control no ha desaparecido. El deber internalizado pasa por el autocontrol y lo que el sujeto pretendidamente auto controla está dictado por un plan externo al sujeto.

¹¹⁶ Sobre las teorías de Huntington

https://www.uam.es/personal_pdi/derecho/acampos/Huntington_ChoqueCivilizaciones.pdf.

(consultada 5-5-2015)

Cuando todos salimos a correr y a hacer ejercicio con nuestras maquinitas de autocontrol de quema de calorías o frecuencia cardiaca, no es una elección personal consciente, sino una elección fruto del machaque que las cantidades ingentes de información homogénea producen.

Con respecto a cómo Han observa la diferencia he aquí dos citas de su texto:

El sujeto de rendimiento se encuentra en guerra consigo mismo y el depresivo es el inválido de esta guerra interiorizada. (Han, 2012, p. 31).

En el marco de la positivación general del mundo, tanto el ser humano como la sociedad se transforman en una máquina de rendimiento autista.
(Han, 2012, p. 58)

Observamos en las dos citas como en el imaginario del autor todavía perviven las marcas de la discapacidad como rasgos negativos. El depresivo es el inválido y la sociedad enferma es una máquina autista. Creemos que esta plácida sociedad descrita por Han, todavía estigmatiza a los que portan un cuerpo o comportamiento diferente.

Volviendo al tema central de esta tesis. ¿Hasta qué punto la extrañeza ante la otredad ha desaparecido? Una sociedad cansada, que asume la diferencia casi con aburrimiento, ¿es más libre?; una mente adormecida ¿puede ver la diferencia como motor de cambio, o la diferencia quedará engullida por el gran carrito de la compra donde llevamos montones de cosas diferentes para atiborrarnos sin tiempo de saborearlas y apreciar su diferencia, su distinta aportación a nuestro paladar?

A partir de la tesis que sostenemos, la diferencia aporta nuevas visiones al arte y a la sociedad y la hace más plural, percibimos que en una sociedad del rendimiento y del cansancio, donde el sujeto sigue atado a la disciplina en forma de autocontrol, la diferencia queda anulada y no valorada.

En los últimos diez años en España hemos asistido a una visibilización de las personas con diversidad participando en procesos de artes escénicas y danza. Anuncios en los medios de comunicación, programas de ayuda de fundaciones bancarias, la rápida expansión del término inclusión asociado al arte, la creación de varios festivales institucionales o con apoyo institucional, la puesta en marcha de algunos programas en museos que abren sus puertas a las artes escénicas inclusivas, etc.

Aunque es indiscutible la positividad de la visibilización de los artistas con diversidad, nos preguntamos cuántas de estas experiencias tienen un interés real en visibilizar la diferencia como motor de cambio en el arte, cuántos creen que la diferencia aporta algo nuevo al arte, y cuántos de estos artistas con diversidad se expresan a través de su voz o son sólo imágenes con el discurso de otros. Vivimos en una sociedad llena de información, donde todo circula rápidamente pero a tal

velocidad que no nos da tiempo a profundizar, a digerir. Quizás esa visibilidad de la inclusión en el arte se queda en la retina como “ya lo hemos conseguido, ya somos políticamente correctos porque tenemos personas con *dis-capacidad* subidas a los escenarios”.

Sin embargo creemos que habría que ahondar en cuestiones del tipo ¿Qué aporta la diversidad a la escena, a la danza? ¿Qué nuevos lenguajes aparecen? ¿Cómo interactúan las personas de diversas capacidades investigando, trabajando juntas? ¿Qué nuevas metodologías con respecto al arte se desarrollan? La diferencia ¿tiene una función en el arte? ¿Consideramos a todas las personas dignas de producir arte?

De todo ello nos ocuparemos en los capítulos siguientes.

5.4. LA TÁCTICA QUE SE INFILTRA EN EL SISTEMA

Por todo lo descrito hasta ahora, el panorama no es muy esperanzador, ante una máquina de poder que se perpetúa, dependiendo de la época, a través del panóptico, del autocontrol, del rendimiento y de la confrontación entre culturas. Sin embargo es posible poner el acento en las fisuras de esta gran maquinaria de la que somos parte, a partir de una vía de transformación donde el arte y la performatividad de la identidad, como veremos en el siguiente capítulo, pueden ser los protagonistas.

Observemos ahora la diferenciación de los términos estrategia y táctica según Certeau (1984, cit. en Koppers, 2013, pp. 78-79) para ver como el sistema y sus constructos que se autoperpetúan, pueden ser resquebrajados.

La estrategia es el plan general para conseguir algo, es dominante, descansa sobre reglas generalizadoras y las pone en funcionamiento, sin embargo la táctica son los pequeños pasos que se dan para activar la estrategia; la táctica es el trabajo de lo menor, no es dominante. Una táctica se insinúa dentro del terreno de otro, fragmentadamente, sin ocuparlo completamente, sin rechazarlo del todo. Desde este lugar, la resistencia no es una estrategia consciente, no es una práctica política organizada, sino que se trata de prácticas diarias como intervenciones tácticas.

Tomando el pensamiento situacionista de Debord (2005), andando a la deriva por la calle, sin una meta, el hecho de caminar se transforma en una experiencia viva que potencialmente contiene y puede abrir momentos para percibir o estar en la diferencia. La resistencia al sistema de Foucault se activa con la táctica diaria. Nuestra vida en sociedad tiene que pactar con las normas, y estas reglas sólo pueden respetarse gracias a la temporalidad y contingencia de la fuerza de la vida corriendo a través de ellas.

Siguiendo los modelos textualistas, las reglas absolutas de la historia como discurso monolítico, el que se ha naturalizado como verdad, es puesto en entredicho por las historias menores.

Podemos ver espacios huecos en cada día, huecos entre las capas del discurrir diario que hacen más habitable nuestras vidas, creando profundidad y espacio, habitando realmente esa historia monolítica. Son espacios donde uno puede ser lo que es en toda su amplitud en vez de tener que ser algo orientado en una sola dirección.

Hay experiencias vitales pequeñas o grandes, lecturas, performances, sonidos, leyendas que nos permiten entrar y salir a estos espacios habitables, espacios para jugar, espacios para experimentarnos con nuestras diferencias. Son estrategias que nos permiten percibirnos no atados dentro de un discurso, sino experimentar el discurso, con sus contradicciones, con sus fisuras para respirar. Esta libertad, a la vez, subraya la distancia entre lo limitado del “yo soy” atado al discurso y la posibilidad de ser fuera de él, o en los espacios transitorios del discurso.

Nos permitimos la licencia de incluir este metatexto personal que se mueve en esas fisuras del discurso.

Realizando esta tesis, navegando por las palabras cargadas de experiencia de los textos, experimentando su discurso, contrastándolo con el mío, intersectando las experiencias artísticas vitales que leo con las que he realizado a lo largo de estos años, construyo un espacio más allá de esta ciudad normalizada, atada a su propia narrativa, y mi ser se proyecta a un futuro enérgico más allá de los condicionantes que retienen la fuerza de la imaginación, de los márgenes constrictores que nos impiden crear la realidad. Me uno a las historias aquí contadas, viajo con ellas, hablo su lengua, me identifico y empodero mis potencialidades que, en este espacio físico, siento que son negadas. Es el mito del momento-espacio, doblemente trampa y trampolín de la creación y el pensamiento.

(Brugarolas, 2015)

En la danza integrada los cuerpos diferentes de todos sus componentes son la táctica que se infiltra. Primero en las fisuras del estatus de la danza, status que la mantienen adherida a unos cánones formales y a unos tipos de cuerpo modelados por esos cánones. Ante el resquebrajamiento del status se alzan las voces de los que intentan preservarlo, como ya vimos que hacía la crítica de danza Arlenne Croce. Pero la táctica tiene un orden menor, es casi imperceptible. Y lo que hace diez años en España era un movimiento aislado, con poca presencia en los escenarios *normalizados*, ahora empieza a ser un hecho; hasta la red de teatros públicos contempla ya la inclusión en las artes escénicas. Veremos a lo largo de esta investigación cómo

incluso los centros disciplinarios del mantenimiento del status de la danza, los conservatorios, también están empezando a abrir sus puertas a un nuevo concepto de danza, de cuerpo, de persona. La táctica es como el agua, se filtra sin hacer ruido, pero penetra.

Y cerramos con el pensamiento de Foucault, con el que se inició este capítulo, que nos invita a cuestionarnos lo que no somos, para desvelar los rasgos que conforman nuestra identidad, lo que nos mantiene en los lugares donde estamos. Una vez localizados no se trata de quitarlos para volver a un supuesto yo neutro, sino que pasamos a la acción de deconstruirlos a base de imaginar otros “yo” posibles.

Veamos qué fisuras tiene el actual panóptico basado la máquina de poder, la máquina del rendimiento y cómo el arte se cuele por ellas. La danza tampoco escapa a estas tensiones, creando tácticas como la danza integrada, para colarse y agrandar las fisuras.

Pasemos entonces al análisis de las identidades en flujo.

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 5

Referencias citadas

Ardenne, P. (2004). Figurar lo humano en el Siglo XX. En P.A. Cruz, y M.A. Hernández-Navarro (Eds.), *Cartografías del Cuerpo* (pp. 35-45). Murcia: CENDEAC.

Augé, M. (1993). *Los "no lugares" espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Cooper Albright, A. (1997). *Choreographing Difference*. New England: Wesleyan University Press.

Cruz, P.A. y Hernández-Navarro, M.A. (Eds.) (2004). *Cartografías del Cuerpo*. Murcia: CENDEAC.

Debord, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

Deleuze, G. (1992). Postscript on the Societies of Control, *October*, vol. 59, 3-7.

Recuperado de: <http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870%28199224%2959%3C3%3APOTSOC%3E2.0.CO%3B2-T>

De Rivera, J. (2013). *El panóptico digital y el narcisismo*. Recuperado del sitio web : Sociología y Redes Sociales. Proyecto de investigación sobre la comunicación on-line. <http://sociologiayredessociales.com/2013/10/panoptico-digital-y-narcisismo/>

Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI.

Foucault, M. (2001). El sujeto y el poder. En B. Wellis (ed.), *Antes y después de la modernidad* (pp.421-436). Madrid: Akal.

Han, B.C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.

Keidan, L. (2001). Llegan los problemas... las políticas del cuerpo en el Live Art. Conferencia impartida en el ciclo *Los discursos del cuerpo*, segunda edición de *Situaciones 2001*, Cuenca. En J. A. Sánchez, A. Huedo, M. de Pablo (Eds.) (2003) *Situaciones : un proyecto multidisciplinar en Cuenca (1999-2002)*. Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha.

Kuppers, P. (2003). *Disability and Contemporary performance. Bodies on edge*. New York: Routledge.

Lyon, D. (1995). *El ojo electrónico. El auge de la sociedad de la vigilancia*. Madrid: Alianza Editorial.

Martínez-Collado, A. (2002). Subjetividad y tecnología en el arte contemporáneo hecho por mujeres. *Debats*, 76, 138-149.

Mirzoeff, N. (1995). *Body Scape*. New York: Routledge.

Pérez Soler, E. (2011). *El nuevo panóptico*. Recuperado del sitio web Las redes en la red. <http://enlasredesdelared.com/2011/12/22/el-nuevo-panoptico/>

Sánchez, J.A. (2003). Nuevos espacios para el arte. En J.A. Sánchez y J.A. Gómez, (coords.), *Práctica Artística y Políticas Culturales. Algunas propuestas desde la Universidad* (pp. 47-63). Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

Videograbaciones y sitios web de artistas citados

Jo Verrent www.dodifferentdaily.com/ (Consultada el 2-6-2015)

Otros sitios webs citados

Huntington. Choque de Civilizaciones.

https://www.uam.es/personal_pdi/derecho/acampos/Huntington_ChoqueCivilizacion.es.pdf (consultada 5-5-2015)

CAPÍTULO 6. IDENTIDADES MÓVILES MULTIFORMES Y CAMBIANTES

En las últimas décadas hemos visto cómo diferentes disciplinas académicas -Literatura, Historia, Antropología, Sociología, Filosofía- han investigado y revelado la compleja trama de la representación e identidad en la construcción y recepción de las imágenes corporales que cada una de estas áreas había construido en sus ámbitos.

Sin embargo es paradójico que la reciente teoría estética que se ocupa del cuerpo como elemento expresivo y comunicador se haya olvidado de la danza, que permanece devaluada y sin autoridad en la escena de los discursos del cuerpo. La danza está marginada en el mundo de la academia, cuando la investigación en danza podría ayudar a fundamentar el cuerpo metafórico de la mayor parte de la teoría contemporánea analizando las prácticas culturales actuales. En el mundo anglosajón cada vez hay más estudios críticos sobre el cuerpo de la danza como constructor de identidades, pero en España es todavía un terreno por abonar¹¹⁷. La danza puede aportar experiencia viva en las discusiones de representación y construcción cultural del cuerpo.

6.1. LA DANZA QUE MUEVE IDENTIDADES CULTURALES

La danza contemporánea¹¹⁸ puede aportar una nueva visión en los debates actuales sobre cómo las identidades culturales se negocian y corporeizan, convirtiéndose así en discurso crucial en esta época.

La danza contemporánea pone de relieve un cuerpo físico, tangible y sensible que danza, un cuerpo que se compromete y reta a las representaciones estáticas de género, raza, sexualidad y capacidad física, reconociendo lo profundamente que esas ideologías influyen en nuestra experiencia diaria.

A través del acto de coreografiar estas diferencias la danza moviliza identidades culturales, desligándolas de las amarras deterministas, al tiempo que revela su base

¹¹⁷ Es loable la colección Arte y Pensamiento, coordinada por Ana Buitrago, que, desde el 2008, es de las pocas colecciones centradas en situar al cuerpo de la danza desde una perspectiva crítica y no solamente historicista como suele ser usual en el resto de las publicaciones editadas en España.

¹¹⁸ El término *danza contemporánea* alude en el presente trabajo a la danza moderna, la danza postmoderna - desarrolladas principalmente en Europa y EEUU desde la primera mitad del S XX- y todas las derivas de la danza contemporánea hasta la actualidad. Los cambios introducidos por la danza postmoderna son de gran relevancia para entender los cambios de paradigma que se operan en la danza especialmente a partir de los años 70. En el capítulo 7 desarrollaremos la evolución de la *danza contemporánea*.

somática¹¹⁹, descubriendo las tensiones entre la danza y la diversidad de discursos culturales en torno al cuerpo.

Es interesante, según sostiene el discurso de Cooper Albright (1997), contrastar las teorías que perciben el cuerpo como una superficie pasiva sobre la cual la sociedad inscribe sus ideologías políticas y sociales con aquellas concepciones del cuerpo como un fenómeno esencialmente natural que precede al acondicionamiento cultural. Algunas de las visiones de la danza contemporánea, especialmente las desarrolladas en la danza postmoderna, observan al cuerpo como un lugar de diálogo y de tensiones entre el cuerpo entendido como elemento físico, mental y emocional y el cuerpo construido por los condicionamientos hegemónicos.

Debido a que la danza comprende un entrenamiento técnico diario del cuerpo del bailarín a la vez que una producción coreográfica final, ésta nos puede ayudar a trazar negociaciones complejas entre la experiencia somática y las representaciones culturales, entre cuerpo e identidad.

Así, mientras el público puede reconocer al principio un bailarín en escena en términos de hombre o mujer, negro o blanco, capacitado o discapacitado, estas categorías visuales y culturales pueden ser desplazadas por los significados cinestésicos¹²⁰ incorporados en la danza misma.

Aquí es donde la técnica y el estilo de movimiento pueden ser agentes de mantenimiento o de resistencia de las identidades sociales al poner en evidencia cómo un cuerpo particular interactúa con otros cuerpos o consigo mismo.

Desde este análisis enfocamos este capítulo poniendo el acento en cómo la entrada de personas con diversidad funcional en el mundo profesional de la danza y artes escénicas puede subvertir las categorías de discapacitado y no discapacitado, y a partir de esta subversión ofrecer un arte escénico y una danza alejados de los modelos

¹¹⁹ El término *somático* alude a la inteligencia mental y corporal, observando la capacidad del cuerpo de percibirse a través de sus propias sensaciones. El término fue acuñado por Thomas Hanna, en el ensayo "The field of Somatics", publicado en la revista *Somatics, Fall issue*, 1976. En la actualidad existen, en algunas universidades de EEUU, licenciaturas bajo el nombre de Estudios Somáticos. El término es descrito en el glosario de términos del Capítulo 1. En el capítulo 8 y 9 veremos aspectos de la *Educación Somática* aplicados a la danza.

¹²⁰ El término *cinestésico* se utiliza en este trabajo para referirse a la sensación y percepción del cuerpo en movimiento. La percepción sensorial del movimiento procede de los receptores que se encuentran en los órganos, llamados interoceptores, y los que se encuentran en articulaciones y musculatura, que son los propioceptores. El entrenamiento en la percepción de las sensaciones cinestésicas es fundamental en los bailarines, desarrollando la inteligencia corporal cinestésica, que conlleva la utilización de la lógica sensorial. Esta percepción cinestésica, en diferente medida, también la recibe el espectador de danza, de tal suerte que lo que ve le afecta, no solo visualmente, sino cinestésicamente. En el capítulo 9 nos referiremos a la cinestesia en relación a la recepción de la danza.

estéticos unívocos al uso. Tanto los cuerpos que la realizan como los nuevos lenguajes que nos descubren, nos proponen un arte de identidades móviles, un arte descentrado, con vínculos activistas y comunitarios que, sin renunciar a la especificidad de los lenguajes de movimiento, ofrece nuevas vías al arte.

Cuando estas categorías se mueven, también lo hacen los conceptos de belleza, movimiento estético y aquellos conceptos que incluyen o excluyen a los sujetos de la actividad performativa profesional. Cuando colectivos como el de las personas con diversidad funcional pueden entrar en el mundo del arte escénico, del cual estaban tradicionalmente excluidas, algo refrescante sucede en el ámbito del arte. Y lo refrescante viene porque un colectivo que tiene una forma distinta de estar en el mundo nos puede traer su visión desde la diferencia, aportando mayor riqueza y diversidad a lo que un arte plural puede ser. Porque la forma particular que tienen las personas con diversidad funcional de experimentar su cuerpo en movimiento es radicalmente distinta y desde ahí es desde donde construyen su movimiento, su técnica, su estilo, su expresión y comunicación con otros cuerpos, teniendo que redescubrir nuevos lenguajes de comunicación escénica.

Esta idea de que el arte es aquello que transforma las percepciones queda muy bien expresada en las palabras de la investigadora y profesora en Teoría del Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid, Aurora Fernández Polanco (1994, págs. 30-31) con respecto a la diferencia de novedad en la mirada apostando por la oxigenación perceptiva:

Las investigaciones plásticas no tienen por qué coincidir con el concepto tradicional de “innovación” ligado a la novedad en tanto que ruptura con los lenguajes precedentes. Cuando la obra de un artista no aporta, no dice nada nuevo, es en “aporta” y en “dice” donde debemos fijarnos y no en “nada nuevo”. Lo que interesa de una obra artística no es lo inaudito o lo insospechado. Lo realmente importante es la novedad de la mirada, la novedad de los caminos por los que nos guíe; cómo dice lo que dice, cuál es la propuesta que nos ofrece, los nuevos mundos que nos construye. Porque la creación plástica es un proceso intelectual mediante el que te relacionas con el mundo: lo intervienes e inevitablemente creas otros mundos. Se trata también de oxigenar la facultad perceptiva, de forzar los medios habituales de percepción con el fin de descubrir nuevos espacios de sensibilidad.

La *Danza Integrada* dentro del marco de la danza y arte inclusivo, es arte que nos oxigena la facultad perceptiva al tomar y jugar con estas cuestiones de movimiento y significado, ofreciéndonos ejemplos de cómo los cuerpos físicos en movimiento son a la vez formados y resistentes a las representaciones culturales de identidad.

6.2. LA IDENTIDAD PROVISIONAL EN EL ARTE

De lo expuesto anteriormente vemos que el discurso de las identidades es crucial para entender la relevancia de la *Danza Integrada* dentro de un arte que construye y muestra cuerpos plurales.

Es en el giro hacia lo real en el que se inscriben las prácticas artísticas críticas contemporáneas, como vimos en el Capítulo 3, dónde el arte ha hecho suya la cuestión de la identidad y subjetividad.

Se ha insistido en el tema del sujeto en las llamadas políticas de la alteridad o la identidad. Según Martínez-Collado (2002, p. 141) desde los años 90 se ha visto la obra de un nutrido grupo de artistas que han trabajado en *“tematizar el disfuncionamiento mismo del cuerpo y la dificultad de la construcción y representación de una identidad”*.

Lo que denominamos identidad es un logro precario que se ve constantemente alterado por los deseos reprimidos que constituyen el inconsciente.

Según el profesor de Sociología Jeffrey Weeks¹²¹, citado por Jose Miguel García Cortés¹²² (2004, p. 180) *“esa identidad es provisional, siempre precaria, dependiente y constantemente enfrentada con toda una relación inestable de fuerzas inconscientes, con significados sociales y personales cambiantes y con las contingencias históricas”*.

La búsqueda de la identidad puede servir bien como una amenaza de uniformización social –si es inmóvil, rígida o constreñidora-, o como un estabilizador del ser humano, que le ayuda a vivir con seguridad y confianza.

El concepto de identidad, en términos estructuralistas, se define por ser el conjunto el que dota de significación a cada una de las partes, por tanto la identidad es quien engendra a las partes y las precede. Desde un punto de vista social, esto es crucial, ya que la identidad será la que defina a los sujetos. Depende como las identidades se construyan a nivel social, y no sólo individual, los sujetos serán percibidos de una u otra forma.

6.2.1. Esto no es una apología de la enfermedad

Antes de analizar cómo diferentes artistas deconstruyen el concepto de cuerpo identidad y cuerpo fijo, vamos en este apartado a relacionar la identidad en flujo con

¹²¹ Jeffrey Weeks, profesor emérito de Sociología en London South Bank University, es conocido internacionalmente por sus investigaciones y publicaciones en torno a la historia y organización social de la sexualidad, la intimidad y la vida personal.

¹²² Jose Miguel García Cortés es doctor en Arte, profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, crítico y actual director del IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno).

la propia experiencia personal sobre la identidad cambiante, una experiencia que crea espacios y permite nuevas perspectivas.

En mayo del 2015 asistí al taller *Desplegando el potencial del movimiento*, impartido en el Conservatorio Superior de Madrid -a través de la Asociación Movimiento Atlas- por Bonnie Bainbridge Cohen¹²³, fundadora de la técnica somática de pedagogía del movimiento Body Mind Centering. Bonnie tiene 73 años y pensé que era una oportunidad única para ampliar mis conocimientos en *movimiento somático*, ya que ella ha sido un referente para muchos de los que nos hemos formado en esta disciplina, y debido a su edad, podría ser difícil encontrarla de nuevo. El primer día de taller pensé que me había equivocado con respecto a su edad, ya que aunque su cuerpo era el de una mujer mayor, su energía al explicar era el de una persona más joven. Al día siguiente, todavía me sorprendió más, ya que tras exponer una propuesta de corporeización del movimiento, ella misma comenzó a moverse, con una facilidad, complejidad y claridad en sus acciones, que para nada encajaban con mi modelo estereotipado de cómo se mueve una persona de esa edad. Y sin embargo, en otros momentos podía sentir su edad claramente. ¿Era esta persona mejor pedagoga por moverse como una persona más joven, o eran mis preconcepciones de juventud y vejez asociados a utilidad lo que rompía mis esquemas?

Estos espacios de fluctuación entre los preconcepciones o categorías donde encajamos a las personas según su edad, su capacidad de movilidad, de pensamiento, su cultura, género, raza nos parecen muy interesantes como espacios para transitar, investigar y hacernos preguntas. Por un lado las categorías no se forjan de la nada. Aparecen debido a que a una cantidad de sujetos se les asocia con una característica determinada porque aparece junto a ellos de una forma sistemática, consistente, con lo que sobresale como predominante. La predominancia a veces está en función de la cantidad *objetiva* de sujetos relacionados con esa característica o a veces en función de ciertos patrones culturales que ven relevantes ciertos rasgos que pertenecen a un colectivo que está en la categoría no dominante de la norma o el paradigma social imperante en la cultura que elabora los preconcepciones. Por otro lado las excepciones en estos preconcepciones son muchas y, si la norma no nos impide verlas, podremos observar cómo todas las personas transitan entre las etiquetas impuestas por la cultura dominante y su propia singularidad a la hora de existir. La capacidad para apreciar esta singularidad, permite a los individuos y a los colectivos tener muchas más herramientas para poder realizar y expresarse como seres complejos, observando que diferentes status son posibles y deseables al mismo tiempo.

¹²³ Gran parte del trabajo de Bonnie Bainbridge Cohen en relación a Body Mind Centering se puede encontrar en Bainbridge, B. (1993). *Sensing Feeling and Action. The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*. Northampton: Contact Editions.

El caso expuesto anteriormente está relacionado con el concepto vejez; el lugar donde colocamos a las personas a partir de una cierta edad. Y este lugar de colocación, a veces niega cualquier otra posibilidad de ser, de manifestarse, tanto que las personas categorizadas como viejas o ancianas, aunque tengan muchas y diversas capacidades, son anuladas porque nuestra mirada no ve más allá de la categorización.

Igualmente podemos pensar en lo que concebimos como enfermedad, o como lesión. Parece que la persona enferma, o lesionada, sólo puede ser percibida y tratada desde el punto de vista médico. En el mundo de la danza, con una lesión estás fuera de juego. Hay una razón de peso y es que puedes lesionarte más seriamente si continúas practicando. Pero qué sucede si la lesión está localizada y hay otras partes del cuerpo que pueden moverse sin correr peligro. Y qué sucede si además esa activación del cuerpo-mente-emoción puede ayudar en la recuperación de la lesión.

¿Es posible encontrar espacios donde esto ocurra, espacios donde la vulnerabilidad y la debilidad sean aceptadas como un estado más de la persona? ¿Y es posible que estos estados no sean observados en un ámbito profesional como menoscabo del saber hacer de la persona? Y aún sabiendo todo esto, ¿Por qué cuando tengo una lesión me aparto de mi docencia en la danza, por qué me siento que no puedo comunicar desde ahí? ¿Cómo es la relación entre lo que sé, lo que reflexiono y lo que mi medio y mi cultura piensan por mí? ¿Cuánto me afecta, cuanto afecta al medio en el que me desenvuelvo y cuanto afecta a mis acciones, mis decisiones?

Parece que sólo en el área de la psicología se observan las zonas oscuras para que salgan a la luz y desde ahí puedan ser tratadas. Pero en general en la psicología se tratan como algo individual y no como algo social. Desde una visión más integradora de la persona, estos estados en los que uno no se presenta en el medio social, los estados de la enfermedad, de la lesión, los estados del ser diferente, los estados de hacer las cosas desde otro lugar, son estados que requieren exposición, visibilidad, como estados consustanciales al devenir humano, estados presentes en nuestras vidas pero que siempre tratamos de ocultar. Quizás tengamos que recurrir, como nos sugiere Koppers (2013, p.224) al mito de Ouroboros, la serpiente tragando su propia cola como símbolo alquímico de renacimiento, transformación y circularidad. Para Jung, la serpiente Ouroboros es el arquetipo de la integración, el ser y su sombra incorporados.

Hemos iniciado este apartado bajo el título *Esto no es una apología de la enfermedad* utilizando el nombre genérico de enfermedad para agrupar todo lo que nuestra cultura considera como débil, como algo que debe ser tratado aparte, como algo que no debe estar en contacto con las actividades que hacemos normalmente, como algo que debe ser curado, erradicado, antes de ponerse en contacto de nuevo con la sociedad. Algo que, como veremos en el apartado siguiente, podemos relacionar con lo abyecto que nos plantea Julia Kristeva. Parece que todo ello es algo

que podría contagiar a los demás. Pero contagiar de qué, en qué. Quizás en poder hacer las cosas desde lugares distintos, aportando nuevas visiones, nuevas resoluciones, aportando una mirada caleidoscópica. ¿Es ese el contagio al que tenemos miedo? ¿Podemos imaginar un mundo donde hubiéramos quitado la palabra noche sólo porque solemos vivir en el día? Realmente el día de luz solar no tendría ningún sentido sin la noche. Cada día transitamos entre un mundo lleno de luz solar y otro con oscuridad, aunque poblado de luz artificial queriendo remedar lo inevitable, la oscuridad que sostiene al día. La exclusión de la enfermedad, de la vejez, de la diversidad, de lo diferente, es una exclusión de lo que todos somos y contenemos. Por ello no es tanto una apología de la enfermedad lo que aquí trato de suscitar, sino la capacidad de nombrarnos seres más completos a partir de nombrar y dar cabida en nuestras actividades sociales, y no solo en el ámbito privado, a todos los estados que son parte de nuestro ser, de todos los aspectos que conforman el devenir, la circulación móvil a través de la vida de los seres vivos, que un día encuentran la muerte. Intentar borrar a toda costa los espacios de la diversidad, los espacios que nuestro paradigma considera débiles, es realmente lo que nos lleva a una sociedad enferma, monócroma, construida en una ficción imposible, en una ficción cuya estrategia es el ocultamiento y el camuflaje.

6.2.2. Lo abyecto

Muchos artistas se cuestionan en su obra la ilusión de una identidad fija, los clichés físicos impuestos por la sociedad y los códigos de identidad basados en los aspectos externos. La identidad se articula por medio de mecanismos y operaciones heterogéneas y cambiantes.

Dentro de estas operaciones heterogéneas es interesante destacar la relación que Julia Kristeva, filósofa y teórica post-estructuralista, hace entre lo abyecto y la otredad poniendo en evidencia la fragilidad de nuestra identidad. Kristeva (1980, p. 11) cuestiona el concepto de *límite* que crea un conflicto entre la separación de lo propio y lo ajeno, del *yo* y de lo externo a uno mismo, señalado que abyecto es “*aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas, la complicidad, lo ambiguo, lo mixto*”. Abjecto es un excluido, que se separa, que no reconoce las reglas del juego, y por lo tanto “*erra en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o rechazar*”. (Kristeva 1980, p. 16)

Kristeva desarrolla su concepto de lo abyecto como opuesto a lo sublime, como el efecto rizoma que busca su fuerza en lo subterráneo, en lo horizontal y lo material. Lo abyecto como una condición en la que la subjetividad es perturbada, en la que se alteran las relaciones sujeto-sociedad. A su vez relaciona la abyección con el concepto de otredad, con la subordinación y la expulsión. Lo abyecto hace referencia a la

fragilidad de nuestros límites. Se impone aquello que perturba la identidad, el orden, el sistema.

Heredera del cuerpo abyecto de Kristeva tenemos la obra de Kiki Smith, que recurre a una iconografía centrada en lo corporal, tanto en el cuerpo interior como en el exterior. Los *cuerpos abyectos* de Smith, según la investigadora y Catedrática de Historia del Arte Contemporáneo de la Universidad de Barcelona, Anna Maria Guasch (2009, cuarto párrafo) “reflejan los miedos de la mujer en general y del cuerpo femenino en particular como el miedo a la menstruación, a la sexualidad y a la reproducción. Estas obras cuerpo, por lo general, estaban cubiertas de materias abyectas como la sangre, el semen, o la suciedad”.

Encontramos a lo largo del siglo XX otros artistas que utilizan el concepto de lo abyecto como valor estético en su obra. Según Claudia Mandel (2013), investigadora y docente de la Universidad de Costa Rica, para estos artistas el trabajo con fluidos de su propio cuerpo les devuelve lo que les es propio. Así se puede ver en *La Fuente* de Marcel Duchamp (1917); la obra de Piero Manzoni, *Merda d' artista* (1961); las *Pinturas oxidadas* hechas con orina y pigmentos de Andy Warhol, o la performance *Seedbed* (1972) de Vito Acconci en la que el artista, acostado bajo una rampa hablaba a los visitantes mientras se masturbaba.

En los setenta, lo abyecto aparece en obras que afirman la presencia de género: *The red flag* (1971) de Judy Chicago, fotografía que muestra un primer plano de una mujer extrayéndose un tampón; *Blood work diary* (1972) donde Carolee Schneeman exhibe sangre menstrual sobre tela o en la performance *Exploración interior* (1975) de la misma artista.

En los años noventa, la artista Orlan para romper las leyes de la naturaleza recrea el mito de Frankenstein recurriendo a la cirugía estética en *Omnipresencia* (1993). Cindy Sherman en su obra *Cadáver* (1985) introduce el horror de la muerte, el horror a lo que ya no es humano. Priscilla Monge realiza, en 1996, la performance *Pantalones para los días de regla*, con un pantalón confeccionado con compresas.

La idea de crimen premeditado, abyecto, nos dice Mandel (2013) queda expuesta en la acción realizada en el año 2006 por la artista guatemalteca Regina Galindo *Mientras ellos siguen libres*, donde la artista muestra su cuerpo atado a una cama con cordones umbilicales. Este concepto de crimen abyecto, premeditado, fue inspirado en testimonios de mujeres embarazadas violadas en Guatemala.

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto.

(Kristeva, 1980, p. 11).

Es este sentido de algo que no respeta los límites donde el concepto de abyección existe en el imaginario colectivo asociado a la discapacidad. Pero de la misma forma que los artistas citados han usado la abyección para cuestionar los límites de nuestra sociedad normativizada, muchos *artistas de la discapacidad*¹²⁴ utilizarán su *dis-capacidad* para ampliar los límites sociales y el lugar donde normalmente la mirada cultural los deposita. De esto hablaremos en el próximo capítulo, especialmente a través del género freak.

6.2.3. La identidad artificial: el Cyborg

Buceando en esta fragilidad del yo encontramos al otro, esa parte que nos pertenece pero que desconocemos. En el arte actual hay un empeño por investigar en todos los componentes que existen en las identidades, incluso los desconocidos. En este sentido van las investigaciones sobre el sujeto de diferentes filósofos a lo largo de la historia, así como la apropiación de lo monstruoso en el intento de reconstrucción de un yo posthumano, como última representación del sujeto en el arte.

Donna Haraway, investigadora y profesora en la Universidad de California, en su *"Manifiesto para cyborgs"* (cit. en Martínez-Collado, 2002, pp. 140-141) escribió: *"El cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad y también de ficción"*.

En esta búsqueda de identidades y realidad a modo de *patchwork*, a través del reflejo de constructos mediados, podemos percibir que ya somos parte de esa identidad proclamada por Haraway.

El sujeto moderno, según Martínez-Collado (2002, p. 141) *"se sabe a sí mismo como una "construcción social" cuya identidad es puro artificio"* dentro de una época igualmente construida sobre lo artificial. Es la época del cyborg. En las nuevas configuraciones del poder en manos de corporaciones multinacionales, ingenieros genéticos y magnates de los medios de comunicación, el manifiesto de Haraway reclama una participación en la construcción de un futuro mejor. Ahora se trata de intervenir en tiempo real en las dinámicas de construcción de la subjetividad, o al menos de exhibir las paradojas de su subjetividad.

Haraway (cit. en Martínez-Collado, 2002, p. 141) escribe: *"...nuestro reto es luchar por un cyborg emancipado: por la fluidez, por lo heteromórfico y por la confusión de los límites; por el control de las estrategias posmodernas..."*.

¹²⁴ Koppers (2003) utiliza este término para referirse a los artistas con diversidad funcional, que siendo conscientes de cómo son vistos en la sociedad por ser considerados discapaces, utilizan este encasillamiento como revulsivo cultural.

El modelo de Cyborg presentado por Haraway ha sido debatido largamente. Según Koppers (2013, p. 255), algunas de estas críticas se centran en la perspectiva de que el modelo de Cyborg se puede prestar a representar la discapacidad como un avance maravilloso, porque todos somos cyborg a la vez que se presenta el dolor como un estado que te lleva a otra conciencia. Para estos críticos, esas interpretaciones no son realistas ni sobre el dolor ni sobre las personas con discapacidad, ya que son mitos contruidos desde la capacidad que continúan marginalizando a las personas con diversidad dejándolas sin poder político, y difíciles de creer y considerar más allá de sus historias de sufrimiento o de una posición de víctimas.

En esta tesis, traemos el modelo de Cyborg para expresar como el sujeto actual es producto de una construcción social donde las identidades están compuestas de elementos artificiales adheridos a los cuerpos vivos. Lo interesante del cyborg de Haraway es que huye de modelos esencialistas. Haraway no apuesta por bucear por debajo del artificio para encontrar una supuesta esencia de la identidad. En el cyborg de Haraway, la carne y el artificio están amalgamados, no es posible separarlos. Al igual que en nuestras identidades, ya no sabemos qué es nuestro y qué nos ha sido pegado. Por ello nos interesa la apuesta de Haraway por un Cyborg emancipado, que fluye entre los límites de las identidades subjetivas y las sociales. Esta forma de ver las identidades contemporáneas nos abre la puerta a jugar la identidad como un acto performativo, punto central de este capítulo y que nos ayuda a encuadrar la inclusión de la diversidad en la danza y artes escénicas como un acto que realmente transforma el arte.

6.2.4. Definir al sujeto a través del otro

La destrucción del sujeto que atraviesa buena parte del pensamiento contemporáneo, no es una rendición nihilista, como a muchos les es cómodo creer, sino la compleja conquista del poco de locura que todavía nos queda.

Pier Aldo Rovatti, filósofo y profesor en la Universidad de Trieste, (2004, p. 135), buceando en aquello que es el sujeto, propone la metáfora de la *banda de Moebius*, un anillo de papel donde el interior y el exterior se mezclan. Si recorriéramos la superficie externa del anillo nos encontraríamos sobre la superficie interna y viceversa. En esta banda, aunque hay un exterior y un interior, no se pueden distinguir. El fenomenólogo Husserl (1975, cit. en Rovatti, 2004, p. 136) identifica al cuerpo propio, el que contiene nuestras vivencias, como una zona de máxima turbulencia, dónde lo interno y lo externo se encuentran y entran en conflicto. Lo que entendemos por normalidad es un constructo hecho de barreras, las que imponen un yo más externo que interno. Husserl sugiere *suspender* el horizonte de nuestra normalidad. Ahondando en su yo interno, Husserl se encuentra con algo del otro, algo que no es tan normal, no es un extraño, pero no corresponde del todo a la identidad que de sí

mismo tiene. Este *otro* que comparece en el corazón mismo de lo propio es sin duda *otro*, alguien diverso, una diversidad. Ésta es la necesaria locura del cuerpo que más tarde Heidegger y después Derrida desarrollarán.

Si nos interesa encontrar al sujeto, nos dice Rovatti (2004, p. 140), hay que mirar en la locura de lo propio, en lo interno de lo externo, en el pliegue, volviendo a la cinta de Moebius. La imagen del pliegue es rompedora. ¿Qué queda del sujeto sino un pliegue de lo externo?

Pero aún podemos ir un poco más lejos y, apuntando al pensamiento de Rovatti (2004, p.141), poner la locura en movimiento, para no amordazarla y llegar al término oscilación. Así podemos ver al sujeto como una oscilación entre lo interno y lo externo, sin que sea posible encontrar un punto de equilibrio, o encontrar a un sujeto con una doble mirada estrábica, divergente, según Derrida cit. en Rovatti.

También, nos dice la especialista en Arte Contemporáneo de la UNED, Yayo Aznar (2012, pp. 131), podemos encontrar un sujeto de múltiples personalidades con una zona "*angustiada por un lado y entretenida y disociada, fragmentada por otro*" como apuntan los trabajos del artista Tony Ousler. O si se quiere un sujeto suplementario, como el que propone Amelia Jones, como ya vimos en el capítulo 5, apartado 5.1.

La *Danza Integrada* propone una metáfora viva de esa oscilación que es el sujeto contemporáneo. Las imágenes y acciones suscitadas por la *Danza Integrada* nos muestran la oscilación entre cuerpos capaces y cuerpos *dis-capaces*, la oscilación entre los cuerpos sanos y los que no lo están, los otros, nuestro propio otro, el pliegue, lo que es parte de nosotros y nos define en la totalidad si es que no queremos aferrarnos a sujetos planos, faltos de ese otro que todos llevamos.

6.2.5. Lo monstruoso en el arte posthumano

En junio de 1992 se inaugura la exposición *Post Human*, comisariada por el curador neoyorquino Jeffrey Deitch. Esa exposición marca una inflexión en la forma de representar el cuerpo por los artistas actuales y cuando se habla de arte hecho desde el cuerpo es necesario aludir a ella. El crítico, curador y profesor de arte contemporáneo en la Universidad de Amiens, Paul Ardenne, en "El arte bajo el prisma posthumano" (2004, p.274), hace una reflexión sobre esta exposición, a través de la obsesión por lo monstruoso que ofrece el arte posthumano.

La monstruosidad para un cuerpo es la evidencia de una diferencia, con el añadido de una deficiencia: diferencia puesto que el organismo monstruoso alcanza el estado de vida conforme a las exigencias del plan natural; deficiencia ya que el cuerpo monstruoso es un cuerpo inacabado, estropeado e incompleto.

Ardenne (2004, p.276) nos indica que lo monstruoso rápidamente se convierte en objeto de curiosidad y de espectáculo, ya que *“en el orden de las representaciones la monstruosidad juega un papel estructurante”*, a la vez que aparece como invención y representación del “otro”. Finalmente el *“monstruo es un exutorio: sobre él se canalizan múltiples miedos”*.

La representación artística del monstruo ha pasado de horas de gloria (Antigüedad, Edad Media, Romanticismo, Simbolismo) a otros momentos donde se le rechazaba por completo, como en la edad clásica dominada por el racionalismo. En el siglo XIX, lo monstruoso es relegado a espectáculo de segundo orden a través de las *freak parades*, circos que exhibían personas con diversidad funcional. Retomando desde un lugar crítico estas *casetas de los monstruos*, en la actualidad el *arte freak*, será una de las estrategias utilizadas por los *performers de la discapacidad*. Nos ocuparemos de ello en el siguiente capítulo.

La monstruosidad que los artistas plasman en sus obras, según Ardenne (2004, p. 277) se refiere *“al sentimiento de diferencia radical, y el carácter sin normas del cuerpo”*. Se trae la monstruosidad a primer plano para resaltar que *“el cuerpo natural o el cuerpo normalizado son una construcción aberrante, errática o fallida”*.

Así nace, de un rechazo y una apuesta, la imagen-cuerpo monstruosa. El rechazo consiste en negarse a insertar la figura de lo humano en las categorías que nos remiten a la imaginería del cuerpo dentro de la norma. La apuesta, la afirmación de que la imagen del cuerpo humano más cercana a la realidad del ser no es la que prodiga el cuerpo realizado sino, paradójicamente, la imagen del cuerpo que esquiva todas las normas, empezando por la de la construcción de la identidad y la genética.

Ardenne (2004, p. 277)

Ante la pregunta qué tipo de humano se debe representar en términos artísticos, Ardenne (2004, pp. 284-285) reflexiona que la era del posthumano se *“orienta hacia una humanidad maquinada y hacia un cuerpo tecnológicamente reconstruido”*. El posthumano así entendido es el futuro del humano con él mismo, *“en términos de mutación cumplida”*.

Parece que a la vista de las opciones artísticas más recurridas, según Ardenne (2004, pp. 289-291), se trataría de representar un cuerpo equipado. Con ello se hace referencia a un cuerpo insuficiente, que exige ser pensado de nuevo, rechazando de este modo la falta de compleción a la que lo condenaba la genética. Se presenta pues un humano prolongado, aquel que emplea prótesis eficaces.

Con la figuración del cuerpo en la era del posthumano se entrevé el final de un largo caminar estético. A partir del Renacimiento se activa la intención de *“inventar”* y

representar el cuerpo. Este cuerpo inventado se quería encontrar con su naturaleza, con lo que se creía era intrínseco a él, tanto anatómica como culturalmente.

Lo que se representa en la era posthumana (Ardenne, 2004, p.292) se aleja de ese cuerpo inventado, para optar por el *anti-cuerpo* o el *hiper-cuerpo*, una especie de *terminator* que surge de la fusión gloriosa y apocalíptica del hombre y de la máquina.

Las palabras con las que Ardenne (2004, p. 293) termina su ensayo “*De hoy en adelante, al cuerpo sólo le queda el fardo de esta alternativa: tornarse máquina o salir de escena, mutar o desaparecer*” nos llevan a la duda.

La confusión aparece si se considera la única vía posible de la mutación aquella que conduce al *terminator*, esencialismo al fin y al cabo, enmascarado de futurismo imperialista, salvador y totalizador. De esas imágenes andamos sobrados.

Viendo el carácter crítico del pensamiento de Ardenne, no creemos que ésta sea la única salida del cuerpo mutante.

Pensamos que una mutación válida que le queda al arte para con el cuerpo es presentar los cuerpos de lo real, del otro que está aquí en su cuerpo con esa diferencia marcada por la *deficiencia*¹²⁵, catalogado de *dis-capaz*, y fusionarlo con el supuesto sujeto capaz, con el supuesto yo normalizado.

Del diálogo-confrontación (ambas caras de la comunicación), aparece un sujeto multi-plural, llámese posthumano si se quiere, o sujeto oscilante, utilizando el término de Rovatti.

La *Danza Integrada/Inclusiva* es un arte que aporta una nueva visión sobre ese arte posthumano, que lejos de presentar un *terminator* poderoso y patriarcal nos lleva a ver cuerpos plurales en comunicación interdependiente, donde las diferencias intrínsecas biológicas no son una discapacidad a superar sino un estado más de un cuerpo. No se trata de excluir las molestias, dolor o desagrado que ello pueda provocar. Es un arte de ver, sentir, percibir lo que hay, y fusionarlo, mezclarlo, con la supuesta normalidad; restituir a la mirada lo que le había sido robado, la amplitud de todas las identidades móviles en el arte, en la danza, en la expresión de las personas, en cuerpos humanos transformados.

¹²⁵ Término utilizado por la CIF: *Deficiencias son los problemas en las funciones o estructuras corporales, tales como una desviación o una pérdida*. Ver Capítulo 1, apartado 1.3.2. En esta investigación hemos evitado usar éste término, sustituyéndolo por *diferencia biológica intrínseca*, como se explicó en el Capítulo 1, apartado 1.2 Glosario de términos.

6.3. ANÁLISIS CRÍTICO DE LA IDENTIDAD DISCAPACIDAD

Tras haber recorrido las diferentes visiones que el arte actual tiene sobre el concepto de identidad provisional que constantemente fluye de un espacio a otro, veamos que nos dice el pensamiento crítico de la discapacidad. Pensadoras, investigadoras, académicas y artistas que, al igual que Koppers (2013, págs. 97-98), nos hablan desde una posición en primera persona de la identidad discapacidad:

La extraña etiqueta de la discapacidad, (como las etiquetas negro, homosexual, mujer...) se pega a los cuerpos de las personas así como a la escena social, a una posición estructural y a la experiencia de vida. Y sin embargo no describe nada común... Las experiencias de la discapacidad son individuales y solitarias... La discapacidad es una experiencia de individuación en la que la diferencia, en sus múltiples manifestaciones, se transforma experimentalmente en una función de categorización: TÚ NO. No puedes comportarte así. No puedes entrar aquí. Te harás daño si te unes a ellos. Estarás separada.

6.3.1. Estereotipos sobre la discapacidad

En “El etnógrafo discapacitado”, la antropóloga Marta Allué (2002) nos introduce en el argumento de que el vehículo discapacitante es el estereotipo que los *válidos* (término utilizado por Allué para designar a las personas sin discapacidad) siempre quieren proyectar y por fuerza ver en la persona con diversidad. En un texto contundente, claro, preciso y altamente recomendable, propone un estudio etnográfico donde los sujetos a estudiar son los *válidos*, en situaciones de interacción con personas con diversidad. Allué propone esta investigación para constatar cómo se establece la desigualdad en el ámbito de la discapacidad física, generalmente provocada por un factor externo y visible, que concita juicios de valor sobredimensionados con respecto a lo que dicho factor o marca modifica al sujeto que lo porta. El rasgo diferencial sobresale cuando su entorno físico y humano lo evidencia ya sea con prejuicios, presunciones o barreras.

Apoyándose en la idea de la discapacidad como construcción social, estudiada por diferentes científicos sociales directamente implicados -al portar ellos mismos alguna discapacidad (Jenny Morris, Hockenberry, Sally French entre otros)- Allué nos propone una investigación etnográfica. El objetivo de la misma se centra en que las personas con discapacidad sean las observadoras de la conducta de los *válidos* en relación a la discapacidad. Una minoría, los estigmatizados, observando a la mayoría.

En el relato etnográfico se sostienen escenarios, actores válidos y público discapacitado observando. Personajes actuando frente a la discapacidad en escenarios múltiples jugando papeles escritos por las pautas culturales aprendidas o imitadas frente a la diversidad.

(Allué, 2002, p. 64)

Siguiendo el razonamiento de Allué tenemos un proceso interactivo con un *contexto* o ámbito de actuación, *una apariencia* entendida como la imagen de sí misma que las personas pretenden ofrecer y la que los demás perciben, no siempre coincidentes y *una actitud*, como conjunto de conductas asociadas a ciertos contextos y ciertas apariencias.

Entre las actitudes derivadas de la asociación entre contexto y apariencia, propuestas por Allué, destacamos

- *Psicologización*, en la que cualquier reacción o emoción de la persona con diversidad siempre es debida a su hándicap, pero cuando estas reacciones suceden en otras personas sin hándicap entonces sí hay diferentes motivos.
- *Victimización* como variante de la sobreprotección y su forma antagonista: la exaltación del heroísmo.
- *Indiferencia* absoluta o incremento de la exigencia laboral cuando las conductas de la persona con hándicap no responden al estereotipo.
- *Actitudes recelosas* frente a lo que algunos válidos entienden como privilegios discutibles y no como derechos de las personas con diversidad.

Ante este análisis, el factor de aprendizaje de nuevas actitudes se torna fundamental como motor de cambio para que *“los válidos sepan dar respuestas adecuadas a la desventaja”*. En las conclusiones de su viaje etnográfico Allué resalta la importancia de que se conozca y comprenda la legislación sobre la diversidad, que los niños en el medio educativo aprendan a relacionarse con la diferencia cuando los estereotipos sobre ésta todavía no están grabados, que se visibilice a las personas con diversidad en cualquier ámbito -no sólo en lugares especiales- y que se les permita tomar decisiones sobre normativas y situaciones que les afectan directamente.

Ante la conclusión de Allué sobre la importancia del aprendizaje por parte de los *válidos* para interactuar con la diversidad sin estereotipos castrantes, volvemos a posicionar la importancia de la *Danza Integrada* como factor de aprendizaje y convivencia entre personas con y sin diversidad funcional. Los talleres de *Danza Integrada* posibilitan con sus metodologías integradoras, que las diferencias se reconozcan en cada uno de nosotros como señas de identidad que nos posibilitan ser

quienes somos, señas que dan una impronta característica a nuestra forma de expresarnos a través de la danza y el gesto escénico.

En estos talleres todos los participantes se perciben y sienten como compañeros donde cada uno aprende lo que necesita aprender para poder bailar con los demás. Los estereotipos van cayendo, al darnos cuenta de que quien tenemos como compañero/a de danza es un compañero/a de viaje con quien vamos a experimentar una danza totalmente distinta a la que experimentaríamos con otra persona del grupo. Además, en muchos de estos talleres, los participantes -cuando el taller ha acabado- generan amistad y socializan fuera. Aquí es donde los *válidos* del grupo se dan cuenta de las barreras arquitectónicas reales, cuando para ir charlando por la calle tienen que caminar por la carretera y no por la acera porque ésta es inviable para la persona que va en silla de ruedas, o cuando tienen que elegir restaurante no por el tipo de comida que ofrece, sino por la accesibilidad al local. A su vez, estos grupos mixtos, a veces muy numerosos, cuando hemos terminado el taller y socializamos juntos en lugares públicos, donde hay risas, contacto físico, donde hay naturalidad, ofrecemos una visibilidad relacional en la sociedad que deconstruye los estereotipos sobre la invalidez de la persona con diversidad. Cuando se aprende una nueva forma de relacionarse dentro del taller de danza, se aprende sensorialmente una nueva forma de mirar en la calle, una nueva lente observa, percibe y siente la realidad de lo diverso, de lo heterogéneo, ya no como algo extraño, sino como algo familiar. El *otro* se desvanece y entra a formar parte de nuestro imaginario.

6.3.2. La discapacidad como marcador identitario

El contenido en la representación de la discapacidad está unido a las imágenes de la enfermedad. Como ya apuntamos al inicio de este capítulo, la enfermedad se equipara a la debilidad o a lo que no es válido. Como estamos viendo a lo largo de esta investigación, parte del arte contemporáneo intenta subvertir la forma en cómo miramos el mundo, desafiando las lecturas sociales de lo correcto y extendiendo esta desestabilización híbrida al conocimiento social sobre los cuerpos nombrados correctos. Koppers (2003, p. 5) se cuestiona cómo podemos entonces abordar el término discapacidad, si está ligado a conceptos como enfermedad, diferencia congénita, pobreza, degeneración, tragedia, pérdida y victimismo. Discapacidad es un término controvertido usado para describir a individuos que están en una posición de diferencia con respecto al centro. Pero ¿cómo se define el centro?, ¿cómo interactúan centro y periferia?, ¿qué fantasías sostienen el uno con respecto al otro?, ¿es diferente según los contextos?

Ya vimos en el *Capítulo 3. El descentramiento del arte*, como Nicolas Bourriaud a través de la *estética relacional* plantea los conceptos de centro, periferia y arte descentrado. Describir a una persona con el término discapacidad no está libre de juicios de valor.

Se disparan múltiples efectos, como ya observamos con Allué en el apartado anterior a través de su viaje etnográfico: estereotipos, paternalismo u odio, acoso, a la vez que cierto tipo de beneficios sociales.

En general las definiciones de discapacidad se centran en la falta de capacidad de acción. De la misma forma que el término mujer se ha construido bajo el signo de menos racional, o la gente negra como más animal, discapacidad se construye como un desarrollo social no adecuado. Las categorías de discapacidad, raza y género son categorías construidas sobre aspectos biológicos que crean pares de binarios opuestos, separando a las personas.

Una diferenciación que tiene su origen en un aspecto biológico de las personas, adquiere tal dimensión que llega a construir personalidades e incluso el mismo cuerpo de las personas. Como nos dice la investigadora y profesora de Women's Studies Elizabeth Grosz (1994, cit. en Koppers, 2003, p. 5):

No se trata simplemente del cuerpo que se representa en una variedad de formas según las exigencias sociales históricas o culturales, mientras éste permanece igual; estos factores producen activamente el cuerpo como un cuerpo de un determinado tipo.

Como estamos viendo el término discapacidad es un marcador claro de la categoría de una persona. En nuestra sociedad hablamos de *persona con discapacidad* cuando nos referimos a alguien que tiene una diversidad funcional y para alguien que no tiene una diversidad no lo adjetivamos con nada, decimos solo *persona*, a menos que tengamos que referirnos a la persona en un grupo donde también hay personas con diversidad funcional, con lo que la nombraremos *persona sin discapacidad*.

Nos preguntamos si posible reconocer e invertir la posición estructural de discapacidad cómo marcador. Esta pregunta también se la hace Koppers (2003, pp. 4-9) al analizar el trabajo de los *artistas de la discapacidad*¹²⁶, que a través de sus performances buscan desestabilizar los significados atribuidos al término. Estos artistas comprenden cómo el conocimiento médico ha penetrado en la construcción de la diferenciación social y cultural. A través de estrategias subversivas en sus performances proponen apertura y cambio al deshacer la estabilidad de las categorías. Explotan los límites del arte para evidenciar los miedos sociales y todo aquello que contiene a la sociedad tal y cómo es. Su arte es un híbrido entre la cotidianeidad y el artificio, donde el cuerpo actual y las imágenes y constructos sedimentados se mezclan, dando lugar a transformaciones sociales, culturales e identitarias.

¹²⁶ *Disabled artists* es el término utilizado por Koppers. Ver su significado en el apartado 6.2.5 *Lo Monstruoso en el arte posthumano* de este capítulo.

Rosemarie Garland Thomson, cuyo pensamiento veremos con más detenimiento en el siguiente capítulo, nos ofrece una visión de la discapacidad dónde, en vez de enfocarnos en el binomio *discapacidad/no discapacidad*, encontramos *cuerpo extraordinario/cuerpo normalizado*, capturando así el aspecto dinámico entre *discapaz* y *no discapaz*, frente a las divisiones estáticas. Según Koppers (2003, p. 7), el término *normalizado* nos conduce más directamente a la carga de juicios de valor que el término *normal*, que está más incorporado y por lo tanto falsamente transparente. Lo normalizado resuena a categorizar, a mantener a las personas en un sitio. Frente a esta normalización nos hace ver que el amplio abanico que engloba el término discapacidad (usuarios de silla de ruedas, personas con enfermedades crónicas, supervivientes de los sistemas de salud mental, gente con estaturas diferentes, personas con deficiencias sensoriales, con parálisis cerebral, personas desfiguradas, con cáncer, con problemas de aprendizaje...) es difícilmente reducible a una categoría universal, es más bien un nombre comodín que marca la amplitud en la diversidad.

Las experiencias somáticas (cómo el cuerpo se percibe a sí mismo), las fantasías, las categorías lingüísticas y las significaciones sociales (Koppers 2003, pp. 7-8) interactúan para crear no sólo el lugar de una persona dentro del marco social sino lo que esa persona experimenta de sí misma. Obtenemos una imagen de nosotros por medio de las sensaciones anatómicas, nuestra percepción psicológica y el contexto socio histórico.

Si el propio cuerpo es el lugar cambiante desde y con el que uno conoce el mundo, ¿Cómo y cuándo podemos poner en conjunto el significado social y la experiencia personal o mantenerlos aparte? No hay un cuerpo puro, un yo puro, un mundo social puro, por lo que es necesaria una teoría del contacto y la textura que reconozca como se posicionan y entretajan los conocimientos, una teoría que observe la pluralidad, simultaneidad, las historias múltiples, el contacto sensorial, la inestabilidad de la experiencia del yo. Este contacto, se materializará en los talleres de *Danza Integrada* a través de una de las técnicas utilizadas, *Contact Improvisación*, la cual se verá detenidamente en el *Capítulo 8*, apartado 8.2.

6.4. HACIA UN ESTADO RIZOMÁTICO DE LA IDENTIDAD

El espacio liso y el espacio estriado, —el espacio nómada y el espacio sedentario, —el espacio en el que se desarrolla la máquina de guerra y el espacio ins-taurado por el aparato de Estado, no son de la misma naturaleza.

(Deleuze y Guattari, 2004, p. 483)

Uno nunca está “*enfrente de*” más que “*dentro de*”.

El espacio liso, háptico y de visión próxima, tiene una primera característica: la variación continua de sus orientaciones, de sus referencias y de sus conexiones; actúa de vecino a vecino; ...Contrariamente a lo que se suele decir, en él no se ve de lejos, y no se le ve de lejos, nunca se está —en-frente, ni tampoco se está —dentro (se está —en...)...Las referencias no tienen un modelo visual que permita intercambiarlas y reunir las en un tipo de inercia asignable a un observador inmóvil externo; al contrario, están unidas a tantos observadores que se pueden calificar de —móna-das, pero que más bien son nómadas que mantienen entre sí relaciones táctiles.

(Deleuze y Guattari, 2004, p. 500)

Los que acceden a la identidad grupal, a menudo luchan con la contradicción de las identificaciones de pertenencia al grupo: ser a la vez uno singular y parte del grupo.

El nuevo modelo rizomático de la discapacidad propuesto por Koppers (2013, p.95), cuestiona su propia característica como modelo, desde que su emergencia es singular, específica y momentánea. El pensamiento de los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari, al aplicar la inestabilidad y temporalidad a las ideas sobre los modelos, posibilita producir pensamiento a partir de la teoría y la experiencia viva. En el centro de las citas anteriores extraídas de su obra *Mil mesetas*, se encuentra el concepto de lo háptico, como oposición al espacio óptico de visión lejana. Lo háptico, el contacto, la proximidad como una forma de pensar a través de diferentes posiciones y conectarlas unas a otras, uno y muchos; discapacidad como concepto y la experiencia vivida ya no sólo de la discapacidad, sino de la diversidad.

La caja de herramientas de Deleuze y Guattari permite abrir el pensamiento, permite des-asociar conceptos familiares y poner en contacto conceptos no familiares. Estos pensadores no ofrecen una filosofía para reparar, categorizar u ordenar las cosas, sino que aplican un estilo de pensamiento a nuevas áreas, creando *máquinas enérgicas de pensamiento* que pueden abrir la forma convencional que tenemos sobre conceptos como la discapacidad. Esta forma de pensamiento rehúsa mantener los significados binarios en sus sitio, y en vez de invertir las posiciones prefiere mantenerlas en resonancia, vibración y contacto. Para ello usamos la experiencia de lo háptico, del contacto, para explorar el modelo rizomático de la discapacidad que puede contener una amplia variedad de experiencias y posiciones estructuradas en momentos de desequilibrio productivo y precario.

Deleuze y Guattari nos proponen el espacio del *rizoma* frente a la cultura arborescente, piramidal y jerárquica que impera en nuestra cultura. El rizoma es un tallo que crece horizontalmente y poco profundo bajo la tierra, con plantas que van

apareciendo en varios puntos sobre la superficie. Su organización es también un mecanismo de reproducción.

Esta estructura, en sentido metafórico y siguiendo el pensamiento de Koppers (2013, pp.95-97), nos permite operar sobre términos ya existentes pensándolos como un movimiento vibracional que oscila y danza. Así las diferentes definiciones pueden estar en contigüidad, conservando su singularidad, sin tener que excluirse unas a otras. En este modelo o estado rizomático, lejos de situar a la discapacidad en dicotomías insalvables, se fluye continuamente de un estado colectivo de la discapacidad, que la enarbola como orgullo, a un estado de vivencia personal donde quizás la discapacidad tiene connotaciones de dolor o enfermedad.

Observamos pues que en el modelo rizomático de la discapacidad hay un flujo continuo entre el espacio liso y el espacio estriado, entre el espacio nómada de visión cercana y sin puntos de referencia y el espacio sedentario de visión lejana y centralidad. El espacio háptico, creado por las zonas de contacto en movimiento, nos habla de las relaciones táctiles entre los diferentes espacios y sobre la continuidad en la organización de los espacios. El espacio háptico liso permanece en una relación no dual con el espacio ordinario estriado, es decir, nos movemos de uno a otro fluidamente.

Podemos explorar los registros afectivos de las metáforas de la discapacidad, provocando su potencial háptico, como nos sugiere Koppers (2013, p. 97), en la tactilidad que gobierna la comprensión de la palabra discapacidad. *“En la Cultura de la Discapacidad encajamos en la etiqueta como guantes de terciopelo, como manillares suaves de plástico, como una bandera de batalla rasgada, como una bata abierta de hospital que se transforma en encaje blanco cuando nos tambaleamos”*.

En el estado rizomático, el espacio háptico, el mapa, el trazo –siguiendo el lenguaje deleuzoguatariano- son máquinas de deseo que combinan los conceptos conjuntamente. Estas máquinas de deseo nos hablan de la productividad del pensamiento, de cómo las cosas (pensamientos, conceptos, materiales, el mundo) se organizan hacia algo nuevo y emergente. En el estado rizomático creamos contactos inesperados o superficies, multiplicidad y simultaneidad

Como veremos en el siguiente apartado, concebir la identidad desde un estado rizomático nos conduce a un estado de performatividad permanente donde continuamente transitamos de ese espacio liso, más personal, más cercano, como nos percibimos a nosotros mismos, a un espacio estriado, el espacio donde nos perciben y nos categorizan desde unos marcos de referencia estancos.

La performatividad es usada por muchos artistas de la discapacidad para mover las señas identitarias, para hacerlas fluctuar entre el espacio liso y el estriado, para dar un

alimento diferente al espectador que tiene que operar o interactuar con las nuevas imágenes y sus narrativas.

6.5. IDENTIDAD PERFORMÁTICA. IDENTIDAD EN FLUJO

6.5.1. Performatividad

Performatividad, apoyándonos en Kuppers (2003, págs. 5-6), es el término con el que describimos el intercambio de los significados sociales y biológicos. Desde esta perspectiva, el cuerpo comienza a ser visto como un conjunto de significados producidos por los conocimientos sociales, un sistema que alinea cuerpos y significados en una red de *biopoder* (biopower), como apunta Foucault (1978 cit. en Kuppers 2003, p.5). El *biopoder* se crea a partir de la interfaz de dos sistemas cuyo centro es el encuentro de conocimiento. Es una práctica del Estado donde se emplean diferentes técnicas para domar los cuerpos y controlar a la población.

Como ya vimos en el capítulo 5 *Cuerpo: Resistencia y Persistencia*, en un principio las ciencias de la vigilancia crearon los datos o registros sobre los cuerpos normales, recogiendo estadísticas y creando catálogos sobre la ratio de mortalidad, prácticas sexuales, incidencia de la enfermedad, desarrollo psicológico...etc. Después, los individuos se autodisciplinaron o dieron más atención a ser normal en lo cotidiano, es decir empezaron a autovigilarse. Juntos los dos mecanismos, en un micro y macro nivel, articulan la visión corporeizada y científica de lo que significa ser miembro de esta sociedad histórica y específica. El efecto es la *sociedad de la normalización* de Foucault, que de alguna forma recoge y expande Byung-Chul Han, como ya vimos también en el *Capítulo 5*, en el apartado 5.3 *La Máquina de rendimiento*. Cada momento vivo de nuestro cuerpo individual, cómo nos reconocemos, cómo nos movemos, reproduce, ejecuta y reinscribe el sistema, haciendo de cada momento una entidad marcada por el género, la raza y la discapacidad.

No hay un lugar fuera de este sistema, pero se pueden encontrar espacios de apertura y diferencia dentro del sistema, como parte de su naturaleza viva y cambiante. Son las fisuras del panóptico interiorizado a las que ya nos referimos en el *Capítulo 5*. El conocimiento está siempre en flujo y proceso. La performatividad como término apunta a esta cualidad corporeizada y viva del conocimiento y su continua producción de verdad. Las descripciones culturales de la discapacidad giran en torno al concepto del *Otro* distinto de la norma, lo que es disruptivo. Es por esto que cada encuentro con el *Otro*, cada espectáculo y cada mención del orden hace momentáneamente visible el sistema del *biopoder* de Foucault e inserta una brizna de diferencia dentro de los espacios seguros de la normalidad. En este sentido la visibilidad de las personas con discapacidad en actos performativos donde presentan imágenes alejadas de la norma es fundamental no tanto para que ellos –considerados

el otro por la sociedad- se adapten a la norma, sino para que la sociedad vaya variando las fronteras de la norma. Es así como los estereotipos que unen discapacidad sólo con tragedia, pérdida y dependencia pueden deshacerse, emergiendo la *cultura de la discapacidad* como una contracultura.

Saber que el propio cuerpo no es algo natural (el cuerpo no es neutral ni se da por generación espontánea) o algo fijo (el cuerpo se transforma), significa que el acto de considerar la discapacidad como un fenómeno social puede ser una actividad, un rol, una historia que necesita ser ensayada, una historia que no está disponible con transparencia, sino que necesita mediación.

Los diferentes comportamientos de las personas con largas historias en el teatro médico y en el escenario social, según Koppers (2003, p. 8), tienen un carácter performativo consciente o inconscientemente. Si se define el performance como la creación de intervenciones significativas en el flujo del tiempo y el espacio, se observa que una situación performática ocurre en muchos encuentros sociales. La construcción y deconstrucción, el encuentro y mediación de los efectos del cuerpo público y privado son siempre parte de la experiencia de la discapacidad y constituyen los marcos de las experiencias diarias, experiencias privadas en relación al conocimiento público visible.

Es posible dirigirse hacia un espacio donde deshacemos el conocimiento, un lugar que desmonta la certeza sobre la otredad, y que todavía es capaz de actuar como un espacio de diálogo con nuestra realidad cultural y social. El cambio social y el respeto por la diferencia están en el corazón de este estudio, no la normalización ni la difuminación de las diferencias dentro de un mundo uniformado.

(Koppers, 2003, p. 11)

6.5.2. Performance de la Discapacidad

Bajo este nombre, conocido en inglés como *Disability Performance*, se engloban las acciones performáticas realizadas por personas con discapacidad, caracterizadas por un flujo de energía, una forma de estar vivo, que niega la inamovilidad. Según Koppers (2003, pp. 1-3) estas performances desestabilizan los preconceptos y fijaciones que nuestra sociedad tiene sobre la discapacidad y las imágenes asociadas. Los *artistas de la discapacidad* utilizan la performance como un medio para romper los *espacios localizados*, usando muchas veces espacios públicos fuera de los teatros para evidenciar de forma efectiva los conceptos de localización y categorización. Los *artistas de la discapacidad* saben por propia experiencia, mucho del *humor de supervivencia en clave menor*, esa clave menor que podemos asociar a la táctica de Certeau, como ya vimos en el capítulo 5, y lo utilizan en sus performances. Un ligero toque puede subvertir las rigideces de situaciones fijas y certezas inamovibles sobre

los lugares donde normalmente se sitúa a las personas con y sin discapacidad; son acciones que de forma no frontal pueden movilizar las convenciones.

El performance supone así una localización consciente del propio cuerpo dentro de la escena visible y tangible del show. Koppers nos indica que muchos de estos performers insertan su diferencia como un elemento formal en la acción en vez de intentar dar una imagen positiva. Su vida real atraviesa cotidianamente espacios no contruidos para sus necesidades, donde su poder de acción es puesto en cuestión sistemáticamente, y sin embargo están obligados a conversar con estos espacios, con el medio y los conceptos contruidos sobre la discapacidad; no queda otra opción. El objetivo de la performance es la apertura. La performance quiere poner juntas diferentes voces, visiones del mundo, sistemas de valores y creencias de forma que puedan conversar entre ellos. El *Festival Sins Invalid*, celebrado anualmente en San Francisco, está caracterizado por presentar *los performances de la discapacidad*, como ya vimos con detenimiento en el Capítulo 4, apartado 4.6. Además en el Capítulo 9, en el apartado 9.3 analizaremos el trabajo de Mat Fraser, desde la táctica del *freak*.

El performance crea un nuevo paisaje. Construye nuevos *conocimientos* y los ofrece para el consumo público; los hace accesibles de una forma que el lenguaje por sí solo no puede. La experiencia vital, cuando se cristaliza en el discurso público, llegando a las estructuras de poder, se convierte en conocimiento. A su vez el conocimiento se vierte con nuevas formas en la vida viva y visible.

Los performers de la discapacidad son conscientes de los constructos que se han erigido en torno a ellos: trágico, pobre, indefenso, desvalido, heroico, luchador, etc. En el laboratorio de la performance estos conocimientos pueden ser re examinados y cuestionados una y otra vez. Los performers de la discapacidad en el arte contemporáneo indican un momento histórico donde una cultura está examinando sus cuerpos, clasifica y contabiliza sus diferencias, localiza nuevos espacios y se reinventa a sí misma. En este sentido destacamos el trabajo de la artista Mary Duffy, que en su cuerpo real encarna la Venus de Milo, confrontando nuestra mirada sostenida por las raíces de la cultura occidental con el cuerpo de la realidad. Veremos a esta artista y su táctica performativa en el Capítulo 9, en el apartado 3.1 *El cuerpo como signo*.

La performance es un espacio donde las incertidumbres culturales pueden encontrar expresión, pueden desafiar la complacencia de los marcos escénicos tradicionales, emplazando a los conocimientos seguros y la experiencia corporeizada uno contra otro. Una cultura que está dispuesta a examinar a sus extraños puede encontrar nuevos espacios para relacionarse con ellos en un tipo de relaciones no categorizables en el binomio opresor/ oprimido. Cuando el *arte entra en la vida*, disminuye el poder de los conceptos inmóviles porque empezamos a ver nuevas relaciones entre los agentes y situaciones que conforman esos conceptos. Muchos de esos performances insisten en su momento de corporeidad viva en un espacio y

tiempo determinados, evidenciando una marca de existencia en un mundo fugaz y efímero.

6.5.3. Cultura de la discapacidad

La *Cultura de la Discapacidad (Disability Culture)*, se mueve en una fina línea entre el esencialismo exclusivista de una parte, y de otra, el deseo de marcar las diferencias que los entornos centrados en la discapacidad (en los que se pueden incluir personas con y sin *dis-capacidad*) ofrecen a la sociedad. En estos entornos centrados en la discapacidad hay nuevas formas de reconocer los cuerpos y sus necesidades. Para Koppers (2013, págs. 4-12) la *cultura de la discapacidad* no es un hecho fijo sino un proceso. Los entornos culturales de la discapacidad pueden cuestionar muchas reglas sociales, en un intento de deshacer la historia de exclusión que muchos de sus miembros han experimentado cuando han escuchado o sentido “no deberías ser como esto”. La propia Koppers, académica, artista y activista de *disability culture*, se ve a sí misma a veces comprometida en situaciones inusuales, que podrían ser consideradas no normalizadas, pero que le ofrecen formas de pensar sobre lo que está excluido de la norma y a qué precio se mantiene la hegemonía.

Para las personas con diversidad funcional, el hecho de sentirse juntos como grupo social ha contribuido a encontrar coherencia en cómo se ha construido su identidad y cómo quieren construirla ahora. Los *Estudios sobre la discapacidad*¹²⁷, nacidos a la par que la *cultura de la discapacidad*, han ayudado a reflexionar de forma académica pero también vivencial sobre la percepción identitaria, a nivel individual y a nivel social. Como vemos el proceso es muy parecido al que han seguido movimientos como el feminismo, la cultura *queer* o la cultura afroamericana, constituyéndose en movimientos o cultura y desarrollando su propio campo de estudios. En varias universidades anglosajonas todos estos estudios se relacionan en el área *Cross Cultural Studies*.

Dentro de esta cultura en flujo, la experiencia personal y la colectiva ocurren a la vez, las experiencias que acogen a las personas con diversidad y las que les rechazan, pero, según Koppers (2013, p.4), se intenta pensar sin sentirse víctimas o excluidos, sabiendo que hay situaciones no están resueltas y siendo conscientes de qué sólo algunas personas con diversidad pueden acceder a pensarse como cultura de la discapacidad, acceder a sus estudios, a talleres de creación y al arte. En esta cultura en proceso, y en general en cualquier cultura que se considere viva, es necesario un flujo continuo de contacto, de relación háptica al modo deleuziano, un lugar de escucha para transitar entre la realidad actual y cómo se podría desarrollar en un futuro.

¹²⁷ Una amplia explicación de los *Estudios sobre la dis-capacidad* se ofrece en el capítulo 1, en el Glosario de Términos utilizados frecuentemente

Pensamos que percibirse como un performer o artista de la *Danza Integrada* puede crear también este sentido de pertenencia; no una pertenencia exclusivista que separa del resto, sino ese sentido de comunidad que apoya lo que hacemos y por medio del cual los conocimientos experienciales fluyen, viajan, se diversifican, se contaminan y transforman. Lo que para otros puede ser un arte menor, va tomando consistencia cuando la red de los que estamos apostando por este flujo de identidades -aun partiendo a veces de paradigmas diferentes- vamos encontrándonos, reconociéndonos y compartiendo, dando así mayor visibilidad a nuestra creación y empujando a descentrar el centro, a crear no un nuevo centro, sino múltiples centros móviles interconectados.

Tras una encuesta realizada a veintiséis personas vinculadas a la *Danza Inclusiva/Integrada* como bailarines y coreógrafos, a la pregunta sí se sentían parte de la comunidad de *Danza Inclusiva/Integrada*, o de la comunidad de la danza, la respuesta más generalizada es que se sienten parte de la comunidad en la que viven, pero no señalan tener un sentido de pertenencia a la comunidad de danza y/o *Danza Inclusiva/Integrada*. Creemos que esto se debe primordialmente a dos razones:

- En el Estado español no hay un movimiento tan grande de personas que se muevan en el entorno de la inclusión en la danza, y a gran parte de sus miembros no les gusta ser etiquetados con el adjetivo inclusiva/integrada. Prefieren la palabra danza, sin más clasificación. Pero tampoco se sienten especialmente miembros de la comunidad de danza, posiblemente porque hasta ahora, la comunidad de danza en España no ha reconocido a la *Danza Inclusiva/Integrada*, como una parte activa del mundo de la danza.
- España, en comparación con los Estados Unidos, lugar de origen de la Cultura de la discapacidad y de los Estudios sobre la Discapacidad, no tiene un fuerte sentido comunitario fuera del entorno familiar. En Estados Unidos, las personas se desvinculan rápidamente de su entorno familiar biológico. Ésto hace que sean más proclives a encontrar grupos con los que sentirse identificados. En España la conexión con la familia biológica y el entorno social cercano suele ser mucho mayor y hace que las personas no sientan esa necesidad de identificarse en grupos, al menos de una forma organizada. Aún apreciando esa cohesión familiar, rasgo de la cultura española a la que pertenezco, creemos que no está en oposición al hecho de crear comunidades de intereses donde las personas pueden intercambiar sus experiencias en campos específicos y empoderar sus cualidades.

Otra cuestión que surge es cómo desde esta heterogeneidad y corporeización de la discapacidad devaluada se puede comunicar lo que sí se puede hacer; cómo se pueden comunicar las capacidades. Muchos de los artistas de la Cultura de la discapacidad

muestran lo que el significante discapacidad ejecuta sobre la palabra y el mundo. A través de su obra exploran las reglas y efectos de las situaciones que estructuran esa ruptura política, social, cultural e individual.

Un claro ejemplo es el poema “La varita mágica” donde el escritor Lynn Manning (cit. en Koppers, 2013, p. 98) explora las tensiones entre el hecho de ser hombre negro y persona ciega, las expectativas cruzadas que estas identidades suscitan y cómo su vida fluctúa entre los mundos generados por el imaginario social ligeramente tambaleado.

*Despliego mi bastón doblado,
y cambio de hombre negro a hombre ciego
con un movimiento de muñeca.
Es una metamorfosis profunda:
de pandillero con la muerte en los ojos,
a un alma vista por todos con espíritu de santo;
de ser un mantenido de los servicios sociales
a ser discapacitado.
Y de ser la carga para el hombre blanco,
a ser la carga para todos.
Mi forma final nunca es de mi elección.
Yo solo esgrimo la varita,
vosotros sois los magos.*

Maning lanza todas esas proyecciones sobre sus lectores-observadores, utilizando el método acuñado por Garland-Thompson: *stare and tell*, “mira y cuenta”. Garland-Thompson nos hace ver que en muchos de los artistas performativos hay una invitación a que los miremos. Esta invitación directa viola la prohibición cultural de mirar a alguien que es diferente y, a la vez, expone abiertamente las narrativas opresivas del silencio educado que impera sobre la discapacidad. En este caso, aunque se trata de un poema, podemos observar el giro performativo que toma el lenguaje del poeta, en el que la sociedad que le mira es la que lo sitúa o bien como afroamericano amenazante o como ciego desvalido, haciendo que su identidad cambie radicalmente en un despliegue de varita.

Se produce así una transformación al lanzar sobre el espectador el dibujo completo, al decir en voz alta lo que todos piensan. La persona que recibe todas las proyecciones silenciosas, al evidenciarlas ante quienes las pronuncian, abre las contradicciones y la carga de contenido absurdo y violento que estas proyecciones estereotipadas ya contienen.

Lo interesante de este estado rizomático de la identidad es que nos lleva más lejos de los discursos binarios y los de doble discriminación ya que pone en evidencia quienes son los magos que cuelgan identidades fijas. El estado rizomático en relación con el método *stare and tell* crea momentos llenos de vibración en los que las identidades (estar ciego, ser negro, quien porta la varita, quien la maneja...) se relacionan interaccionando. Juntas provocan nuevas discriminaciones, produciendo nuevas capas de significado ante un público activo.

Podemos abrazar una visión nómada de la contingencia: según nos movemos el mundo cambia. Podemos tener una perspectiva relacional definida tanto por nuestra posición cambiante dentro del paisaje, como por los cambios del paisaje producidos por otros.

El estado rizomático de la discapacidad da entrada al terreno de la interdependencia donde la individualidad surge de las estructuras que modelan la sociedad. La incertidumbre inherente al uso político de la palabra discapacidad da paso a una reterritorialización estratégica que debe reclamarse. Las personas con discapacidad necesitan deshacer las proyecciones fijas que las etiquetas médicas les lanzan y a la vez reconocer la realidad de la inmovilización de esos territorios supuestamente fijos donde la sociedad les sitúa. Koppers (2013, p.101), desde un análisis deleuziano, se pregunta si podrían mantenerse juntas la desterritorialización (el abandono de los territorios fijos en los que la sociedad sitúa a la discapacidad) y la reterritorialización (el encuentro de un nuevo espacio para la discapacidad). En este sentido *discapacidad* se convierte en un signo, en un camuflaje, una característica, una bandera y una extensión que crea una extensión rizomática con la experiencia de vida.

La importancia de la interdependencia en la Cultura de la discapacidad se basa en que la individualidad autosuficiente suele estar fuera de alcance personal. Es interesante saber qué ocurre cuando abandonamos la ilusión de la soledad poética del romanticismo, y la creación aparece al inclinarnos unos sobre otros -como nos decía Jean-Luc Nancy-, en la mezcla de voces y en el esfuerzo comunal. Cómo pueden las fronteras del individuo crecer productivamente a través de la creación comunitaria.

En la *Danza Integrada* los participantes forman una máquina articulada de la diferencia, una que no se dedica a reproducir lo mismo sino que se nutre de las relaciones nómadas y táctiles donde el movimiento, las imágenes, sonidos, y

conceptos crean desde un estado rizomático en interdependencia. Son los espectadores, los que reciben activamente, quienes reunirán las significaciones y las reinterpretarán fuera de los contextos establecidos.

La Cultura de la discapacidad, de la diferencia, construye una poética para llegar a ser visible. Supone un nuevo espacio donde poder ser, no de una forma clara y estable, sino con contornos indefinidos, aquellos que son producto de la imagen en movimiento, de las formas que están en continuo cambio porque el interior que las anima nunca se estanca.

La mitología también nos ofrece imágenes de personajes como Tiresias, con una identidad multiforme: sacerdote, prostituta, hermafrodita, tullido, hombre/mujer con *dis-capacidad*, viejo, tramposo en definitiva alguien que continuamente excede la frontera normativa de la identidad.

La frase que más suelen escuchar las personas con discapacidad es ¿Qué te ocurrió? La contestación que Koppers (2013, p. 218) da a través del proyecto artístico Tiresias es “*Yo ocurrí. Y ahora yo ocurro cada día*”. El proyecto *Tiresias* es un video poema colaborativo en torno al paso del tiempo, la transición en la erótica y el cambio. Está realizado entre artistas con y sin diversidad funcional, de diferentes edades y razas, dirigido por Sadie Wilcox y Petra Koppers. Éste es uno de los proyectos de creación del colectivo *The Olimpias*, al que dedicamos el apartado 12.7 en el Capítulo 12.

6.6. REFLEXIONES SOBRE IDENTIDAD Y TERMINOLOGÍA

Las categorías, pues, no se pueden separar y abordar aisladamente. Una categoría no puede evolucionar sin la otra. En las categorías masculino/ femenino o capacidad/ discapacidad, no se puede abordar sólo lo femenino y lo discapaz. Si no se cambia la mirada desde el lado fuerte de la categoría sobre el débil, el trabajo será en balde.

Podemos decir que la discapacidad no es sólo algo exclusivo de los nombrados discapacitados (qué circunstancias hacen a la persona con una diferencia biológica intrínseca sea discapacitada y para qué), ni la no discapacidad es privativa de los sujetos no etiquetados como discapaces (los sujetos normativos pueden estar discapacitados en terrenos no reconocidos como tales). Sin embargo estas categorías se siguen utilizando para desvalorizar todo aquello que se nombra bajo el término discapacidad, ya lo desarrollen personas con o sin diferencias biológicas intrínsecas. Mientras que la no discapacidad no se cuestiona, la persona con diversidad funcional es presentada como lo extraño, lo desconocido, lo indefinido. Por contraste, la persona sin discapacidad es percibida como lo sólido, bien delimitado, proporcionado, lo natural.

Por ello la obra artística realizada por una persona sin discapacidad nunca se dirá que pertenece a un no discapacitado, porque ello es lo habitual. La discapacidad se

califica como el marcador de la diferencia. De hecho ésta es la raíz de esta investigación. Siempre que se habla de danza hecha por personas con discapacidad se nombra como *Danza Inclusiva*, *Danza y Diversidad*, *Danza y Discapacidad* o *Danza Integrada*, si el grupo es mixto, formado por personas con y sin diversidad funcional.¹²⁸

Un grupo de danza de personas sin discapacidad no se califica por esta característica sino por el tipo de danza que realizan. Vemos que el rasgo débil del binomio dualista, que en el caso del binomio *capaz/ discapaz*, presenta la parte débil en *discapaz*, es el que marca toda la identidad del colectivo, y también todas las actividades que realizan.

Dada la novedad de la inclusión en las artes se tiende a poner un nombre que distinga a la práctica artística inclusiva de las prácticas que no lo son, nombre basado en la especificidad de sus componentes y no en los rasgos de la creación artística. Todavía la inclusión en el mundo de la danza de personas con diversidad funcional parece algo muy extraño como para darle sólo el nombre de danza. Aunque en los últimos años un número mayor de artistas, compañías y proyectos, donde la inclusión es un hecho, reclaman que la etiqueta inclusiva o integrada desaparezca y lo que hacen sea llamado danza. En el Capítulo 2 pudimos ver el resultado de las encuestas realizadas a personas del sector que demuestra esta tendencia.

De otro lado, hacer desaparecer completamente la etiqueta inclusiva/integrada en estos momentos sería invisibilizar la inaccesibilidad educativa, social y cultural que impide que las personas con diversidad funcional puedan acceder libremente a todos estos sectores. Cuando la danza donde participan personas con diversidad, lo que ahora llamamos *Danza Inclusiva/Integrada*, sea algo habitual y se considere y programe como arte, quizás no necesite ese nombre. Mientras esto no sea un hecho, el nombre servirá para resaltar la realidad actual.

De todas formas somos de la opinión que progresivamente, especialmente en los espectáculos, hay que utilizar sólo la denominación de danza, para que se considere a las personas por lo que hacen y no por lo que supuestamente son. Una persona con diversidad funcional, cuando danza, cuando actúa, es un bailarín o performer, cuando crea un coreógrafo, un artista y creador.

En cualquier caso, lo que subraya el discurso de las identidades es que éstas no son fijas sino ambiguas y mutables. La identidad y categorización son susceptibles de ser modificadas a partir de las transformaciones operadas en las acciones performáticas, especialmente cuando personas con diversidad son los creadores de éstas. Además la identidad es plural, no se ciñe a un solo aspecto de la persona. Por el marco de estudio de esta investigación nos hemos centrado en el binomio capacidad/ discapacidad pero

¹²⁸ Un exhaustivo análisis de esta terminología se ha hecho en el Capítulo 2.

las personas se definen por mucho más: por su género, sexo, orientación sexual, raza, grupo étnico, edad, condición social, tipo de discapacidad... y todas estas categorías son mutables a lo largo de la vida. Valga como ejemplo el siguiente texto sobre el que reflexiono sobre mi propia identidad.

6.6.1. Una reflexión identitaria en primera persona

Mi identidad como mujer, bailarina, investigadora. Siempre encuentro dificultad y desencaje al definirme entre cómo me ven otros y como me percibo yo. De alguna forma mi identidad es performativa en todos los medios sociales en los que interactúo. Mujer de cincuenta años, de la que se espera que sea madre o abuela. De la que se espera que tenga un cuerpo de mujer de cincuenta años, y una mente y porte de abuela, joven pero abuela. Mujer fuera del mercado erótico o sexual.

De profesión bailarina equivale tanto a decir que no tienes un verdadera profesión, que eres o has sido una mujer fácil, que hay una habilidad física pero no intelectual y que si tienes 50 años es una contradicción, ya que estás fuera de juego. Bailarina ¿de qué? ¿De bailes de salón, de danza clásica, de flamenco? Danza contemporánea es un término confuso e inexistente fuera de los medios especializados de la danza. Ni siquiera en los medios del arte se entiende demasiado bien qué es.

Decir que soy una investigadora de 50 años con un cuerpo de bailarina, todavía con bastante flexibilidad, fuerza y coordinación es casi como poner en duda si será realmente investigadora...de qué?, ¿De los gimnasios?

Hay un vacío en cómo yo vivo la experiencia de mi cuerpo habitado por cincuenta años de vida y cómo mi cuerpo es leído dentro de las definiciones del sistema. Lo que mi cuerpo muestra no es un afán de ser exhibido, de entrenamiento para ser expuesto y devorado por una mirada deseosa de unas formas concretas. Quizás mi cuerpo de cincuenta años se acerca a un cuerpo normalizado de mujer entrenada físicamente, pero no como una meta sino como una consecuencia de mi profesión. Una profesión que investiga y crea desde las diferentes posibilidades de acción del cuerpo en relación al espacio, el tiempo y las narrativas generadas.

Son demasiadas contradicciones dentro de las categorías que corresponden a cada uno de estos descriptores. Mujer de 50, sin hijos ni casada, que todavía tiene un cuerpo deseable sexualmente, que tiene una profesión no reconocida, o ignorada. Que se dice bailarina a una edad en la que eso ya no es posible y que también se considera investigadora cuando cuerpo y pensamiento viven en mundos separados.

En definitiva, es más decoroso, más asimilable, más respetable, más normalizado presentarme como profesora de danza y creadora escénica que investiga sobre los procesos de creación y su pedagogía, sobre los modos de hacer y sus consecuencias en la obra artística, lo cual también es cierto. Pero si me ciño sólo a esa categorización

bien vista, la base del cuerpo, de mi experiencia del cuerpo, de la percepción que ésta abre sobre otros terrenos y sobre el propio conocimiento y análisis, esta experiencia queda anulada, para encajar en el terreno normativo sin llamar demasiado la atención. De nuevo el cuerpo, su experiencia y el conocimiento adquirido desde este lugar (corporeización), siendo lo más evidente, lo más visible, queda oculto al no ser nombrado.

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 6

Referencias citadas

Allué, M. (2002). El etnógrafo discapacitado. Algunos apuntes sobre la observación de las conductas frente a la discapacidad. *Acciones e Investigaciones Sociales*, 15, 57-70.

Ardenne, P. (2004). El arte bajo el prisma posthumano. En P.A. Cruz, y M.A. Hernández- Navarro (Eds.), *Cartografías del Cuerpo* (pp. 267-293). Murcia: CENDEAC.

Aznar, Y. (2004). Insensatos. En P.A. Cruz, y M.A. Hernández- Navarro (Eds.), *Cartografías del Cuerpo* (pp. 113-132). Murcia: CENDEAC.

Bainbridge, B. (1993). *Sensing Feeling and Action. The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*. Northampton: Contact Editions.

Cooper Albright, A. (1997). *Choreographing Difference*. New England: Wesleyan University Press.

Cortés, J. M. G. (2004). Buceando en la identidad y el deseo. En P.A. Cruz, y M.A. Hernández- Navarro (Eds.), *Cartografías del Cuerpo* (pp. 179-194). Murcia: CENDEAC.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, (1ª edición 1988).

Guasch, A. M. (2009). Kiki Smith, en cuerpo y alma. *Salonkritik*, marzo 02. Recuperado de http://salonkritik.net/08-09/2009/03/kiki_smith_en_cuerpo_y_alma_an.php

Kristeva, J. (1980). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Kuppers, P. (2003). *Disability and Contemporary Performance. Bodies on edge*. New York: Routledge.

Kuppers, P. (2013). *Disability Culture and Community Performance. Find a Strange and Twisted Shape*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Mandel, C. (2013). Notas sobre la categoría de lo abyecto en las artes visuales contemporáneas. *Revista Escena, Revista de las Artes*, nº 36, 7-12.

Martínez-Collado, A. (2002). Subjetividad y tecnología en el arte contemporáneo hecho por mujeres. *Debats*, 76, 138-149.

Polanco, A. F. (1994). ¿Qué hacer? (Sobre Beuys, Botero y todo lo demás). *La balsa de la medusa*, 30-31, 29-41.

Rovatti, P. A. (2004). La locura del propio cuerpo. En P.A. Cruz, y M.A. Hernández- Navarro (Eds.), *Cartografías del Cuerpo* (pp. 133-142). Murcia: CENDEAC.

SECCIÓN III.

DERIVAS DE LA DANZA Y LA PERCEPCIÓN DEL

CUERPO

Iniciamos la Sección III de esta investigación, donde se agrupan los capítulos 7,8 y 9 que nos darán una visión específica sobre la evolución de los modelos de cuerpo en la danza, sobre las nuevas técnicas y aproximaciones al movimiento y sobre los nuevos modos de percibir el cuerpo, factores todos que posibilitarán la entrada de las personas con diversidad al mundo de la danza.

CAPÍTULO 7. EVOLUCIÓN DE LOS MODELOS DE REPRESENTACIÓN HACIA

UNA DANZA ACCESIBLE

7.1. MODELOS DE REPRESENTACIÓN DEL CUERPO CLÁSICO EN LA DANZA

La forma del ballet clásico se realiza sobre un cuerpo aparentemente *natural*, de características y dimensiones anatómicas determinadas.

Cabría pensar quién decide lo que es natural y lo que no lo es. Para el ballet, muchos de los que aparentemente tenemos un cuerpo “capaz” no seríamos aptos para la danza clásica, por tanto “no seríamos naturales”. Y a su vez, según nos dice David Ojeda (2005, p.37)¹²⁹, la ejercitación continua y prolongada de ciertos movimientos para adquirir destrezas en la danza clásica, dejan una impronta en los cuerpos de los bailarines que alejan el cuerpo del artista de los cánones del cuerpo “natural”.

Por el contrario, se puede observar paradójicamente que un bailarín de danza clásica o un actor formado en teatro oriental, frente a su coterráneo occidental, son especialistas que se convierten en posibles deficientes ante la plasmación en un código ajeno como representación. Con ello, se podría ver en la especialización o estilización un atisbo de “discapacitación”, si se me permite, frente a la buena factura de su quehacer, excelente en sus formas y contenidos.

Los términos natural, normal y capaz se confunden y amalgaman habitualmente. La mayoría de las veces natural y normal toman significados comunes, cuando realmente son conceptos muy diferentes. La naturaleza es amplia y diversa. Lo normativo siempre es un constructo y depende de a qué fines sirve. Y lo capaz depende del rasero de la norma que separa aquello que le es útil de lo que no lo es.

Como veremos en el siguiente apartado, el ballet ha evolucionado a la par que los diferentes momentos históricos y sociopolíticos en los que ha vivido, pero si hay algo

¹²⁹ El artículo de David Ojeda (2005), extrae las conclusiones de la tesis del mismo autor *Artes Escénicas y discapacidad*, leída el 16/6/2005.

que caracteriza al ballet -y posteriormente a la denominada danza clásica- es que ofrece imágenes “perfeccionadas” de la sociedad humana, configurada a través de imágenes ideales. Obviamente ésto es un constructo puramente artificial, pero que sigue predominando en la danza clásica actual a través de un sistema de movimientos bien delimitados, de porte estilizado, que se adquieren (o *doman* el cuerpo) a lo largo de una formación prolongada y rigurosa que empieza en la niñez. Se elimina así del cuerpo cualquier elemento espontáneo, mundano, y por supuesto la diversidad queda neutralizada.¹³⁰

La visión de algunos creadores actuales que exhiben cuerpos más musculosos, sobre todo en la danza neoclásica, o la parte de la danza contemporánea, continúa manteniendo estructuras de representación que posicionan al cuerpo en un ideal fácilmente consumible por la estética del momento; las marcas que rodean los cuerpos de esas mujeres y hombres son esencialmente las mismas: marcas culturales con los atributos de un cuerpo normalizado y deseable.

Ya no es la fragilidad del romanticismo el atributo principal con que estos coreógrafos exhiben sus bailarinas y bailarines, sino poderosa musculatura y acrobacia virtuosista. Otra manera de seguir encorsetando el cuerpo en unos cánones estrictos y exclusivos de lo que supuestamente es bello y que responde a la moda actual de cuerpo sano y en forma, al cuerpo homogéneo y universalizante.

La construcción del cuerpo en términos de estética y poder, y su asimilación y reproducción por la cultura, quedan muy bien expresados en *Hombres de mármol* de José Miguel G. Cortés (2004, p. 71), que encuadra la tipología actual de cuerpos bien proporcionados y musculados dentro de la economía de la mirada masculina, significando *un despliegue sin paliativos del valor, la voluntad y el poder como valores supremos*.

Volvemos a insistir en que esta economía de la mirada masculina engloba en la actualidad tanto a cuerpos de hombre como de mujer. Y cuando hablamos de la economía de la mirada significamos una mirada simplista y esquemática que encasilla a las personas en identidades uniformes, despojándolas de cualquier rasgo identitario personal, mutable y diferente a la normativa generada y perpetuada por esa economía de la mirada.

La visión que prevalece en la danza profesional es la que iguala habilidad física o virtuosismo con cualidad estética, es decir a más habilidad física mayor belleza. Como veremos en un apartado posterior el término belleza es ambiguo y discutible.

¹³⁰ Elizabeth Dempster en el ensayo *Las mujeres y la escritura del cuerpo: veámosla bailar un poco*, (1998), nos ofrece un agudo análisis sobre la escritura del cuerpo que presentan los diferentes modos de danza, desde la clásica a la postmoderna.

La oposición entre *cuerpo “en forma” /cuerpo débil* está implícita en muchos de nuestros paradigmas culturales dominantes de salud y autodeterminación y ello influye definitivamente en qué cuerpos-persona son asociados a la danza y cuáles quedan excluidos.

7.1.1. Evolución de la danza hasta el ballet neoclásico

¿Qué ha sucedido en la historia de la danza para llegar a ese cuerpo etéreo del romanticismo del siglo XIX y los cuerpos clásicos que perviven en el imaginario de la danza en nuestros días? Hagamos un recorrido por la historia de la danza.¹³¹

La Edad Media rompió con la evolución que la danza había tenido en las culturas precedentes. La danza no quedó integrada en la liturgia católica, religión predominante en la Europa de esa época. La danza recibió rechazo ya que ésta recurría al cuerpo que sin duda estaba cargado de matices emocionales e individuales poco controlables por ideologías severas.

En las civilizaciones anteriores la danza siempre había surgido como un acto sagrado que se transformaba en rito tribal, colectivo y totémico y, al final de cada civilización, evolucionaba hacia el espectáculo o divertimento.

En la Edad Media se prohibieron los dos primeros estados –acto sagrado y rito tribal- por lo que la danza será sólo un divertimento o, en algunos casos y camuflada, un escape a la férrea moralidad.

Es a partir de este periodo que la danza se separa de lo sagrado convirtiéndose en danza espectáculo, como hoy se concibe la danza en Occidente.

La Iglesia relacionó la danza con el paganismo pero más que paganismo, la danza era un desbordamiento ancestral, una rebeldía del individuo para dejar que aflorara su inconsciente primitivo más allá de lo que las nuevas normas imponían a su conciencia.

A partir de la Edad Media la danza se diferenció entre danza culta y danza popular.

La Danza culta, nació con la *danza mensurada o medida* en Occitania a principios del siglo XII y continuó con las *danzas cortesanas en los palacios*, donde el danzarín debía conocer las reglas que rigen el movimiento y educar el oído para seguir la música. Así surgió la separación entre ésta y la popular, aunque muchas de las formaciones básicas de la danza culta tuvieron su base en la danza popular. Algunas de ellas, hasta llegar al siglo XV, quedaron agrupadas en *Danzas de tiempo vivo*, las

¹³¹ Para hacer este recorrido histórico hemos contrastado información en los siguientes historiadores de la danza: Ana Abad Carlés (2004), Paul Bourcier (1981) y Artemis Markessinis (1995).

Danzas de tiempo moderado, Danza aristocrática, la Danza de espadas, la Danza espectáculo y la Danza noble.

La **Danza popular** quedó para expresar los movimientos no sujetos a normas y reglas, los sentimientos fuertes como alegría o inquietud, a la vez que hacía perdurar ritos cuyo significado original se había perdido. Aquí se enmarcan el *rondel*, la *carola*, danzas en hileras cuyos tiempos y pasos deslizados o saltados son libres. Eran danzas de conjunto donde se afirmaba el sentido de comunidad, en contacto por los brazos.

Lo que hoy en día conocemos como danza clásica es una evolución del ballet surgido en la Italia del **Renacimiento** a partir del siglo XV. En el siglo XVI, fue Balthazar de Beaujoyeux, compositor y coreógrafo italiano quien en 1555 partió de Italia hacia París y se unió a la corte de Catalina de Médici, llevando a Francia la danza que se hacía en la corte italiana. Puso en escena el *Ballet comique de la reine*, en 1581, considerado el primer ballet cortesano de Francia, que otras cortes europeas imitarían, y uno de los precursores del desarrollo del ballet clásico en el siguiente siglo. Fue el primero en utilizar la palabra *ballet* y en definirlo como una mezcla geométrica de personas que bailan juntas, acompañadas por varios instrumentos musicales.

La necesidad de profesionalización aparece en **Francia en el siglo XVII** durante el reinado de Luis XIV, el Rey Sol, creándose la Academia Real de la Danza en 1661.

Como **registros históricos** encontramos en 1700 *Chorégraphie ou L'Art d'Écrire la Danse par Caractères, Figures et Signes Démonstratifs*, publicado por Feuillet, en el que incluyó los diagramas de los distintos pasos de bailes de salón. Distingue cuatrocientos sesenta pasos de baile y las diferentes danzas teatrales, donde por primera vez se reproduce la totalidad de los pasos codificados y se funda un primer conato de transliteración o notación de las figuras. Se inspiró el trabajo de Beauchamp, profesor de danza de Luis XIV, bailarín, director de la Academia Real de la Danza y el primero que codificó las cinco posiciones básicas de la danza clásica que han pervivido hasta la actualidad. En 1725 P. Rameau, con su *Traité Maître à danser*, perfeccionó la técnica hasta entonces planteada, recogiendo toda la codificación de pasos de las distintas danzas de la corte de Luis XIV que ya había empezado a notar Beauchamp.

En 1713 se creó la segunda Academia Real de la Danza, conocida hoy como la Ópera de París. Noverre daría vida al Ballet de acción y argumento a través de *Cartas sobre los ballets y las artes de imitación* en 1760.

Consecuencias de la notación: la enseñanza se hizo más fácil, ganó en rigor al ajustarse a un modelo y expandió el virtuosismo. La técnica se enseñó a mucho más público utilizándose en las danzas de sociedad hasta fin del siglo XVIII, lo que amplió el público en los espectáculos. La técnica del ballet de la corte se había servido de los movimientos de la danza popular y los había estilizado. Ahora, al difundirse la técnica

académica, influyó en las danzas populares entre las que encontramos a mitad del siglo XVIII pasos como *battements* o *entrechats*. Un ejemplo es la *Contradanza* –danza campesina inglesa- que en 1680 se convirtió en culta en Francia y volvió a la danza popular en el XIX como danza regulada por la técnica académica.

Noverre (1727-1810) hizo importantes aportaciones a la visión del ballet, tanto en el desarrollo compositivo como en el estatus de los bailarines. Algunos de los principios que expuso en sus célebres *Cartas sobre los ballets y las artes de imitación* incitaron a la reforma la danza reuniendo las nociones del ballet de acción en un cuerpo doctrinal asimilable para los bailarines, a la vez que examinó los medios técnicos para reformar la danza e impuso nuevas ideas.

Precursor de Noverre en cuanto al ballet de acción fué Cahusac que en el tratado *Danza antigua y moderna o Tratado histórico de la danza (1754)* defendió la danza de acción a lo largo de toda la obra.

Las ideas de Cahusac fueron puestas en práctica por Hilferding, bailarín y coreógrafo que partir de 1740, en Viena, introdujo el realismo en la danza. En sus ballets aparecían campesinos, carboneros, gentes de oficios diversos que imitaban los gestos de su profesión. Pero todavía no era un ballet de acción sino un ballet con varias acciones.

Diferencias entre el Ballet de Corte y el Ballet de Acción

Para entender las reformas de Noverre (S. XVIII) y sus precursores, Cahusac y Hilferding, hay que comprender que el **Ballet de Corte** (S. XVI y XVII) se desarrollaba en el ámbito de la corte real y se utilizaba de forma propagandística para mantener el estatus del rey paralelo al de un Dios omnipotente. Por tanto el Ballet de la Corte se basaba en la mitología y la Antigüedad grecolatina que significaban un espejo en el que la sociedad se contemplaba y era proyectada en la eternidad.

Era un arte artificial, el gesto tenía más importancia que la emoción que lo producía; había una ruptura entre interioridad y gesto exterior. Esto explica que el código de la danza clásica sea un repertorio de gestos sin significado propio, pues se basa en una época donde la expresión individual se rechaza en beneficio de un orden establecido. También en esta época la danza se fusiona dentro de la ópera, dando más importancia a la música, a la maquinaria escenográfica y a las artes circenses para complacer al público en su afán de entretenimiento, perdiendo la danza su autonomía hasta la llegada de Noverre.

Sin embargo en el siglo XVIII, donde las monarquías absolutas son cuestionadas y la ciudad y no la corte marca la pauta ideológica, todo se ve a la luz de la razón.

La doctrina de Noverre, desarrollada en esta época, se basa en dos principios:

- Ballet de acción. El ballet debe pintar una acción dramática sin perderse en divertimentos. La composición de los ballets tendrá su exposición, intriga y desenlace, como una obra de teatro. El Ballet debe ser una pintura viva que represente a todos los pueblos de la tierra.
- La danza debe ser natural y expresiva (la pantomima). Noverre crítica las máscaras utilizadas hasta entonces, ya que el rostro es el órgano de la escena muda. Los vestidos recargados, las pelucas, el oropel, los adornos innecesarios, los miriñaques y todo lo que quita agilidad y rapidez al movimiento, también es criticado.

Para Noverre el virtuosismo técnico sin significado vacía las ideas y la expresión de la danza. En cuanto a la formación del bailarín, exige una cultura general avanzada con estudio de la poesía, historia, pintura, geometría y sólidos conocimientos de música y anatomía. Los bailarines deben conocer sus cuerpos porque si no serán unos autómatas de la danza. Es indispensable que los bailarines repartan su tiempo y estudio entre el espíritu y el cuerpo. No es con las piernas que se puede pintar, mientras la cabeza de los bailarines no conduzca, sus pies siempre se extraviarán.

También criticó la jerarquización en la Ópera de París que daba derecho a las estrellas a realizar *entrées* hechas por ellas mismas, que eran puro exhibicionismo de virtuosismo que nada tenía que ver con las propuestas de la coreografía.

En cuanto a los coreógrafos, para Noverre un buen coreógrafo aprovecha la diferencia de cuerpos e intérpretes en vez de rechazarla.

Realizó aportaciones técnicas desde un punto de vista anatómico realista. Con referencia la ejecución de los movimientos de las piernas, planteó que éstos fueran en rotación externa, *en dehors*, describiendo el punto de partida de esta rotación desde la conexión del fémur dentro de la pelvis, pero proscribió los ejercicios violentos y los aparatos para adquirirlos. Se pronunció a favor de un estilo liberado, exigiendo mayor variedad y expresión en los movimientos de brazos, para que hablaran con mayor energía. En cuanto a las cinco posiciones desarrolladas por Beauchamp pronosticó que eran buenas para ser sabidas y mejor para ser olvidadas.

Y finalmente propuso una renovación para los académicos de la Academia Real de Danza, donde los nuevos miembros deberían pasar tres pruebas, en las que redactaran un diccionario de la danza y mientras uno coreografiaba otro dibujara los pasos y trayectorias.

Como vemos, las reformas de Noverre no calarán realmente hasta entrado el siglo XX. Mucho de lo que propuso en referencia a la formación del bailarín como artista

completo será recogido, con otro lenguaje técnico, por la danza moderna y contemporánea.

El lenguaje del Ballet Romántico del siglo XIX responde a los nuevos aires marcados por el romanticismo como movimiento artístico en una época que se mueve en contra del antiguo régimen, donde la estética se carga de lirismo, exotividad, magia, sensualidad y progresivamente los mitos griegos dan paso a los mitos nórdicos.

La visión romántica del cuerpo clásico hecha por Théophile Gautier, nos remonta a un cuerpo mirado bajo los atributos de gracia, delicadeza y ligereza que sugieren una criatura tipo sífide, trascendiendo su propio cuerpo material para ofrecer una visión inalcanzable y elusiva del deseo del espectador. Recordemos que la mitología en torno a las sílfides las describe como seres femeninos cuyo componente es el aire, y cómo en los ballets románticos el lugar de las sílfides es el lugar de la amante muerta por amor que siempre perdona a aquel que la ha hecho morir.

Théophile Gautier fue crítico de danza en el siglo XIX. Su visión de la crítica y de los bailarines que trabajaban en aquella época se puede deducir de una de las críticas que hizo a la famosa bailarina romántica Fanny Cerrito. Aunque ésta, en 1846, ya había coreografiado seis ballets y había trabajado como solista, en su crítica Gautier elude cualquier referencia a este estatus de mujer artista creadora, dando al lector muy pocas referencias de cómo era su trabajo en danza. Según nos dice Cooper Albright (1997, p. 56), el crítico ponía el foco sólo en el aspecto físico de la bailarina: *“rubia, con gentiles y tiernos ojos, agradable sonrisa. (...) Sus hombros y busto no tienen la delgadez extrema que caracteriza a las bailarinas. (...) Sus brazos redondeados no ofenden a la vista con penosos detalles anatómicos...”*.

El hecho de que Cerrito fuera bailarina, y de que su trabajo consistiera en componer y ejecutar danza, parecía de escasa importancia ante el crítico. Como si la danza, la esencia del trabajo de esta mujer, fuera solamente un marco interesante y novelesco en el que ofrecer su cuerpo. Hay que destacar que los modelos de cuerpo apreciados en el siglo XIX gustaban de las formas redondeadas, con lo que la apreciación de Gautier sobre el gusto por las carnes de Cerrito, frente a las formas huesudas de otras bailarinas, no era rompedora con el modelo al uso, sino conservadora.

La verdadera ilusión ofrecida por el *Ballet Romántico* es la de un cuerpo perfecto que danza, uno completamente libre de sudor, dolor o evidencia de cualquier negociación física con la fuerza de gravedad, ilusión que provoca la imagen etérea. Vemos que tanto la imagen física de la mujer que baila (etérea, frágil), como la categoría donde se la coloca (ser sumiso y débil que muere por amor y que perdona), no ofrecen una visión empoderada de la mujer, no aparece como un ser con capacidad de acción. Y paradójicamente, las bailarinas que ejecutaban estos papeles, eran mujeres con un gran entrenamiento físico que para aparentar esa liviandad tenían un

control de su cuerpo excepcional. Recordemos que es en el *Ballet Romántico* del siglo XIX cuando aparecen las puntas en el escenario, atributo que da al cuerpo aspecto etéreo que no toca el suelo. Pero para poder bailar en puntas -en *pointé*- las mujeres bailarinas debían desarrollar una fuerza y precisión ni etéreas ni frágiles, es decir, una gran capacidad de acción. Normalmente los que escribían los libretos no eran mujeres sino hombres y su visión de la mujer respondía a la visión de la época, perpetuando en los ballets la imagen etérea, débil y servil de la mujer.

A principios del siglo XX **los Ballets Rusos de Diaguilev** (1872-1929) marcarán un punto de inflexión en la danza clásica, punto que podría haber evolucionado hacia una danza contemporánea diferente del expresionismo, si no hubiera sido porque el público ante el que se presentaron no estaba preparado para ello.

Diaguilev, en sus inicios, fue importador de la pintura y música impresionista francesa a Rusia (Debussy, Ravel, Dukas). Tras ser despedido como adjunto de los Teatros Imperiales Rusos, en 1901 se convierte en el exportador del arte ruso en Europa. Creó los Ballets Rusos en las vacaciones de los bailarines de San Petesburgo, para poder girar con ellos por Europa.

Podemos resumir las aportaciones de Diaguilev en que con él resurge la danza en Occidente, ya que devuelve el concepto de obra total a la danza. Quiso que la danza fuera el punto de confluencia de todas las artes: escenografía, música, vestuario y acción.

Para ello incorporó a artistas de vanguardia de su época. En música utilizó las partituras de Stravinsky, Weber, Berlioz, Rimski-Korsakov, Glinka, Tchaikovsky, Glauznov, Mussorsgsky y Darius Milhaud. Los decorados fueron realizados por artistas visuales como Bakst, Rouault, Henri Lauren y Coco Chanel. Y para la dramaturgia se inspiró en la obra de Gautier, Mallarmé y Cocteau.

Sus coreógrafos transforman profundamente la tradición académica. Fokine, Nijinsky, Massine, Nijinska y Balanchine inventaron nuevos pasos e hicieron bailar a todo el cuerpo: cada elemento con un ritmo distinto. Dieron al cuerpo de baile un papel activo, los integrantes se lucían tanto en los conjuntos como individualmente y algunos de sus bailarines como Pavlova, Karsevina o Nijinsky impresionaban no sólo por su técnica sino por su interpretación.

En definitiva, devolvió la danza a su dignidad, suscitó el interés de los artistas contemporáneos por la danza y la orientó hacia nuevos caminos.

Uno de los principales coreógrafos de los Ballets Rusos fue *Fokine*. Sus aportaciones a la danza consistieron en que inventó nuevas formas de movimiento en correspondencia al carácter de la música. Las posiciones de las manos se reemplazaron

por expresividad extendida a todo el cuerpo. La danza y el gesto se ajustaban a la acción dramática, y los grupos de bailarines no eran sólo ornamentales.

Para Fokine la danza había de estar en estado de igualdad con otros factores como música y decorado. En su progresivo distanciamiento del *Ballet Romántico*, sus obras se alejaban de las convenciones académicas. Las bailarinas ya no iban sobre puntas, no ejecutaban *port de bras* preestablecidos ni se colocaban en las cinco posiciones.

A partir de 1912 los *Ballets Rusos* operan su periodo de creación de obras originales que se transformarán en escándalos, especialmente aquellas que coreografió Nijinsky.

Preludio a la siesta de un Fauno se realizó con música de Debussy, poema de Mallarmé y vestuario de Bakst. Esta pieza fue coreografiada y danzada por Nijinsky a ras de suelo, con *maiot* de cuerpo ajustado, gestos obscenos al final, poco virtuosismo según la manera clásica conocida hasta ese momento y mucha expresión. Nijinsky, con actitudes de criatura animal, desarrolló movimientos inspirados en el arte griego y egipcio. El cuerpo se veía de frente, la cabeza y pies de perfil. Todos los movimientos estaban meticulosamente calculados. El escándalo estaba servido ya que el tema se basaba en el despertar de los instintos sexuales en el fauno y la reacción que éstos producían en las ninfas y a través del velo que una de ellas deja. El público acostumbrado al ballet blanco de las sílfides asexuadas no pudo digerir un encuentro repentino con ninfas erotizadas, un fauno igualmente activo sexualmente y unos movimientos alejados del lenguaje clásico y más cercanos a un lenguaje abstracto, con movimientos inspirados en el arte egipcio. Eran demasiados elementos disruptivos para un espectador de danza que todavía no estaba preparado.

En 1913 Nijinsky coreografía *La consagración de la primavera*, en Teatro Campos Elíseos, con música de Stravinsky. Los ritmos eran complejos y los bailarines tuvieron que acudir a la rítmica de Dalcroze y a las lecciones de Marie Rambert. Ésta trabajó individualmente con los bailarines: pies hacia dentro, rodillas ligeramente flexionadas, posiciones de danza primitiva. De nuevo el escándalo saltó entre el público por la música de Stravinsky, violenta para la época y el tema brutal de un mito arcaico en el que una doncella es ofrecida en sacrificio como ritual a la tierra. Otra vez, el estilo de danza no era entendido por un público que esperaba ver ballet. Con el tumulto del público silbando y gritando, durante cuarenta y cinco minutos, los bailarines no pudieron oír la música y Nijinsky tuvo que llevar el ritmo contando a gritos desde bastidores.

Una obra de vanguardia de los *Ballets Rusos* fue dirigida en 1922 por una mujer, algo extraño en el mundo del ballet donde la coreografía casi siempre era compuesta por hombres. Bronislava Nijinska, hermana de Nijinski, coreografió varias obras entre las que destacamos *Les Noces*, donde compositivamente se puede apreciar la influencia del expresionismo y *El tren azul*, con música de Darius Milhaud, libreto de

Cocteau, Henri Lauren como decorador y Coco Chanel en vestuario. Esta pieza fue una obra de vanguardia, con un lenguaje más cercano a lo que más tarde se denominaría estilo neoclásico, y construida a modo de Opereta bailada.

En 1929 se disuelven los Ballets Rusos a la muerte de Diaguilev.

Los Ballets Suecos fueron otra de las formaciones que surgieron al principio del siglo XX, con un carácter de cierta ruptura con los elementos compositivos del *Ballet Romántico*. Fundados en 1920 por el mecenas Rolf de Maré y el coreógrafo Jean Borlin, parte de la compañía procedía del Ballet Real de Estocolmo. Tenían influencia de Fokine, quien promovió, como ya hemos visto, un cambio no sólo en la estética sino en el contenido.

Es una época de postguerra y se replantean todos los valores estéticos y metafísicos.

Los *Ballets Rusos de Diaguilev* ya parecían encajonados en un decorativismo plástico y los suecos querían ir más lejos. Los *Ballets Suecos* no dependen de nadie ni siguen a nadie, aman el futuro; así se definían. Todas sus obras tuvieron un carácter ecléctico e innovador.

Utilizaron partituras de Debussy, Albéniz, Milhaud, a veces gruñidos y sonidos de selva, música de Jazz de Cole Porter y composiciones de Satie. Para los libretos utilizaron la obra de Paul Claudel y Pirandello. En los decorados contaron con artistas como Leger, De Chirico, Foujita y Francis Picabía.

Destacamos, por su carácter transgresor en cuanto a estilos, *Las bodas de la Torre Eiffel*, una juglaría poético-burlesca de Cocteau. Los asistentes a una boda terminan con la alegre masacre de los conceptos burgueses. No es ballet, no es teatro, no es revista, no es tragedia. Es un híbrido entre la antigua tragedia y el *music-hall*, un coctel surrealista que por su simplicidad escandaliza ya que Cocteau renuncia al misterio, al símbolo y lo ilumina todo.

Hoy no hay función (Relaché) de 1924, fue la última obra de *Los Ballets Suecos*. Era un ballet *instantaneista* realizado en dos actos, entreacto cinematográfico y epílogo. Las escenografías eran de Francis Picabía y la música de Satie. No había acción sino una serie ininterrumpida de flashes que celebraban lo efímero. Por primera vez el lenguaje fílmico aparece en la escena.

Los Ballets Suecos también cayeron en el esteticismo pero participaron de la creatividad de su época para que el ballet se convirtiera en arte contemporáneo.

El lenguaje coreográfico, sin embargo, era conformista. Jean Borlin, como Fokine, concibió una técnica que aflojaba las imposiciones del código académico, pero no las

abolía. Por ello había una contradicción entre la forma de tratar los temas y el lenguaje de movimiento utilizado.

El problema de los *Ballets Rusos* y los *Ballets Suecos* es que no encontraron una técnica coreográfica que permitiera expresar las ideas modernas y dar con la sensibilidad contemporánea.

Nace así la **Escuela Neoclásica**, ampliando la codificación académica sin renunciar a su espíritu, con Balanchine y Lifar, provenientes de los *Ballets Rusos*.

Balanchine (1904). Para él la danza es el deseo que tenemos de expresar lo que sentimos al oír música. En los ballets de danza pura no hay libreto sino música, el coreógrafo trabaja sobre la música como el poeta sobre la métrica.

Sus ballets de corte abstracto contienen danza pura y sus construcciones corporales se inspiran en las musicales. Inventa una arquitectura intemporal del cuerpo que experimenta sus relaciones con el espacio-tiempo. Los “enroscamientos balanchinianos” nos dan la línea ondulante de la melodía. Tiene un trabajo muy elaborado de brazos y pies basado en la elegancia y continuidad del movimiento, que huye de la detención.

Sergei Lifar (1905). Convirtió a la danza en un arte del cuerpo y reclama su prioridad sobre las otras artes. El *coreautor* debe ser pensador, músico, técnico del movimiento e inventor de formas corporales. Fue un maestro del academicismo expresionista que llamó *estilo neoclásico*.

Conservó un estilo repetitivo con pequeñas diferencias en una época en que el academicismo triunfaba tras una oleada de emigración a Europa de profesores rusos, durante el asentamiento de la revolución en Rusia, para los que el academicismo era la única escuela reconocible.

Los factores antes citados, como un público europeo anclado en la tradición que no estaba preparado para las derivas de Nijinsky como innovador de lenguajes y temáticas; la contradicción entre la forma de tratar los temas y el lenguaje de movimiento utilizado por los Ballets Rusos y los Ballets Suecos; y este reforzamiento del lenguaje academicista impuesto por los profesores de danza rusos que se exilaban de la Rusia revolucionaria, impidieron que el germen que habría posibilitado la transición de un lenguaje académico a uno contemporáneo y vanguardista, se expandiera en la Europa de la época. Será Mary Wigman, pero desde la tradición de Rudolf Laban, la que abra la puerta a la danza expresionista y a la danza moderna en Europa.

Mientras tanto, en Estados Unidos, un país sin tanta carga de tradición de Ballet, donde las instituciones no eran tan pesadas, era el lugar donde se estaba gestando en

la misma época el origen de la danza moderna, que daría lugar a la danza contemporánea. Todo ello lo veremos en otro apartado.

7.2. FRACTURA DEL MODELO CLÁSICO Y NUEVAS REPRESENTACIONES DEL CUERPO EN LA DANZA

¿Qué cuerpo fracturará el contrato visual vigente? ¿Uno discapacitado?

(Cooper Albrigh, 1997, p.57)

Según hemos visto en capítulos anteriores, la visión del sujeto como un conjunto de constructos, como una adicción, provoca tensiones identitarias reflejadas en el arte actual. En la danza, impregnada de estas tensiones, también hay un deseo de revisar radicalmente el paradigma de la bailarina construido por los siguientes atributos: blanca, mujer, delgada, exótica, extremidades largas, flexible, cuerpo total, perfecto y cualificado. A través de una nueva visión de qué tipos de movimientos pueden constituir la danza y, por extensión, qué tipos de cuerpo pueden construir un/a bailarín/a, podemos empezar a movilizar ese paradigma.

Como objeto de esta tesis, estamos viendo que en la actualidad hay creaciones escénicas y de danza que deconstruyen la polarización capacidad/ discapacidad.

Ann Cooper Albrigh, teórica crítica y bailarina, en *Moving across difference* (1997, pp. 56-92)¹³², hace un agudo análisis sobre el posicionamiento que marcan los cuerpos con diversidad cuando suben a los escenarios: *“La mirada voyeurística tradicional puede ser fracturada y reconstruida viendo a cuerpos que cuestionan radicalmente la imagen física ideal del bailarín”* (p.57). Como mirada voyeurística entendemos nuestro posicionamiento tradicional como espectadores pasivos que quieren recibir lo que su mirada ya ha previsto.

Discapacidad es la antítesis cultural del cuerpo sano y en forma. La antítesis del cuerpo racionalizado, del efectivo, del que está contenido en los límites que le procuran una productividad en todos los sentidos. Entonces, ¿qué ocurre cuando un cuerpo *dis-capacitado* ocupa el rol del bailarín/a, el rol que históricamente ha sido reservado para la sublimación del cuerpo idealizado?

¹³² Todas las citas de Cooper Albrigh (1997) que aparecen en esta investigación son traducción de la autora de la tesis, a partir del libro original en inglés.

Lo que sucede en esta situación, y siguiendo las reflexiones de Cooper Albrigh (1997, pp. 57-58), atañe no sólo a la definición física del cuerpo de un bailarín/a sino a todo nuestro concepto de danza como forma de representación. El bailarín/a que se muestra en el escenario ofrece un doble rol: el poder de la técnica –su habilidad para controlar el movimiento- y la deseabilidad sexual implícita en la accesibilidad visual de ese cuerpo enmarcado en unos cánones de perfección según la cultura vigente.

En contraste el cuerpo *dis-capacitado*, como representación contraria a ese poder de la técnica y a esa deseabilidad sexual, suele quedar cubierto para compensar “sus excesos”. Otra opción que le queda es superar su discapacidad, para aparentar vivir una vida tan “normal” como le sea posible. En cualquier caso, el cuerpo *dis-capacitado* impone temor y es excesivo, siempre amenazando salirse de sus contenedores.

En una cultura que trabaja tan ansiosamente por controlar las funciones del cuerpo, los deseos y las fronteras físicas, el cuerpo *dis-capacitado* es inmediatamente posicionado como una desviación, simplemente porque es un poco más desordenado, más lento o menos directo. Porque funciona de forma diferente.

En *Danza Inclusiva/Integrada* debemos tener en cuenta las representaciones teatrales de los cuerpos que bailan y la realidad de sus experiencias físicas. “*Observar cuerpos discapacitados bailando nos fuerza a ver con doble visión y nos ayuda a reconocer que mientras una actuación de danza está basada en las capacidades físicas del bailarín, no está limitada por ellas*” (Cooper Albrigh, 1997, p.58).

Elementos intrínsecos a la danza son la negociación con los factores espacio, tiempo y peso. Todas estas negociaciones son perfectamente realizables por artistas con diversidad funcional. El cómo se realiza la negociación vendrá determinado por las características del artista y su relación con el grupo. Cuando la danza se concibe no como una serie de pasos a imitar, que pertenecen a un estilo u otro, sino como una serie de relaciones con los factores de movimiento y de composición, el lenguaje de la danza se abre y multiplica, haciéndose tan singular como singulares son las mentes y cuerpos de los artistas que la realizan.

Cuando la danza se hace accesible a multiplicidad de cuerpos, el binomio discapacidad igual a pasividad se quiebra.

La cultura occidental está basada en teorías de subjetividad individual y soberanía del estado, las cuales se predicán en ideales simplistas de independencia y autosuficiencia. Normalmente se considera más independientes a los que no necesitan de nadie para lograr sus fines.

Personas de otras culturas, sectores marginales y la actual red de colaboración entre mujeres y entre minorías nos muestran y deconstruyen la visión estrecha donde autonomía es un sinónimo de independencia de otros. Independencia se transforma

así en *interdependencia* entendida como ayuda mutua, cooperación y colaboración. En este sentido la *Danza Integrada* comparte con la filosofía del movimiento feminista, los movimientos de liberación, los movimientos sociales y el arte activista, el hecho de dar voz y presencia a los que son invisibles en el *status quo* vigente, a la vez que consolida lazos de interdependencia y da cohesión como grupo a todos los que intervienen.

La persona con diversidad funcional muestra esta interrelación de interdependencia con otros como nueva forma de ser autónomo en la colaboración, de ser activo en la creación de nuevos modos de relación en nuestra sociedad. La *Danza Integrada* también expresa estas relaciones, tanto en su forma de ser concebida, como en su papel transformador que subvierte los valores de competitividad y los transforma en colaboración e interrelación.

Las palabras de Adam Benjamin, coreógrafo y bailarín “sin discapacidad” y miembro fundador en la Compañía Candoco, compuesta por bailarines “con y sin discapacidades” son explícitas en este sentido:

Todavía estoy sorprendido por la claridad y relevancia del trabajo en el que estamos comprometidos. Una perfecta analogía para el principio transformativo que reside en el centro de la Danza Integrada. El proceso de capacitación que a menudo es visto desde los cuerpos capaces hacia los cuerpos discapaces, aquí en la Danza Integrada, se da la vuelta y los cuerpos capaces nos vemos misteriosamente sostenidos y reforzados a través de la actividad de danza con los cuerpos discapacitados. Es algo que cambia nuestros roles asumidos y preconcepciones.

(Benjamin, 1991)¹³³

En el marco de la libertad física debemos reconocer que la capacidad de movimiento, hacia cualquier lugar y en cualquier momento, no es necesariamente igual a estar libre de constructos y prejuicios.

7.2.1. Redimensionar el término belleza

La palabra belleza ya ha aparecido y aparecerá, inevitablemente asociada a cuerpo en danza. Antes de proseguir nos parece necesario hacer un reflexión sobre el término¹³⁴ para ver cómo de una parte belleza puede significar doma del cuerpo y cómo de otra podemos recuperar el término al despojarlo de su connotación de deseo.

¹³³ El artículo está publicado on line en la web oficial de Adam Benjamin, sin paginar, pero este extracto pertenece al segundo párrafo del citado artículo. <http://www.adambenjamin.co.uk/Writing.html>, (consultado el 10-9-2015).

¹³⁴ Sobre la belleza hay muchos referentes en el campo del arte y de la estética. En este apartado nos limitamos a hacer una pequeña aportación proponiendo un posible desligamiento de la belleza con

Cada vez que se hace la ecuación arte y belleza hay algo que nos resulta extraño y contradictorio, porque es un término tan sujeto a la mente de quién lo pronuncia, tan cambiante, tan exclusivo que parece ridículo usarlo como descriptor objetivo de una realidad.

Al mismo tiempo, paradójicamente, sentimos en la palabra belleza una restricción uniformadora. ¿Cómo se puede valorar algo por un término que responde a unos parámetros culturales bien definidos y manipulados por el devenir histórico y socio económico de una cultura que sistemáticamente ha excluido a los elementos disidentes?

Belleza siempre nos suena a exclusión, doma y castración. Pero ¿es posible redimensionar el vocablo?

Jonathan Martineau (2013, p. 403), hablando de la belleza en la danza, nos dice:

La danza en buena parte está supeditada a la comercialización de la sexualidad, que es la trama de fondo de nuestra incapacidad de tocar el espesor de lo real. ...separemos también la belleza del deseo para entregarla a la conectividad del cuerpo, interna y externamente, y a la fluidez de la circulación de los flujos energéticos entre ambos lados de la piel.

Parece que nuestra cultura se empeña en crear una relación directa entre belleza y deseo. Desear es desear poseer para uno lo que hay en otro, lo contrario del rechazo. Pero esta posesión no se trata de una encarnación, no queremos tocar, entrar en el espesor de lo real del objeto deseado. Sólo queremos apropiarnos de la imagen externa que nos suscita deseo y por tanto placer.

¿Qué sucedería si realmente nos encarnáramos en una Venus de Milo sin brazos? Eso es lo que nos propone la artista Mary Duffy, poseedora del cuerpo real de la Venus de Milo sin brazos. Todas las lecturas que esta performer refleja sobre su cuerpo desnudo se verán en el *Capítulo 9*.

¿Podemos salir de un mundo dualista del deseo/rechazo, del mundo del me gusta o no me gusta? ¿Por qué tiene todo que girar en torno a esta compulsividad simple, hedonista, egoísta y neurótica? ¿Puede el mundo, puede la danza, pueden las personas, puede el arte mostrarse tal y como es, sin juicios de valor relacionados continuamente con lo que da placer/ displacer a nuestra pequeña persona?

Posiblemente sea una cuestión de permitir al mundo mostrarse, desvelarse. Quizás hay una belleza que reside simplemente en la alternancia de movimiento y quietud, en

respecto al deseo, para sacarla de un estado fijo y llevarla a un espacio más ligado a la percepción y no al objeto percibido.

la alternancia de ritmos, en el plegar y desplegarse del cuerpo en el espacio y el espacio en el cuerpo, en la fusión de cuerpos y en la individualidad. Quizás la belleza sea ese permitir la circulación de flujos a través de las membranas de la piel, no tanto el sentido de posesión, sino de apertura para que, lo que supuestamente está fuera, pueda circular en nosotros, dentro. Podemos entonces contemplar la belleza como una cuestión de circulación, de movimiento y no tanto de estaticidad o de aprehensión.

Desde esta perspectiva, podemos poner la atención no tanto en el objeto en el que se busca la belleza, sino en la capacidad de percepción del observador, en la capacidad de sus canales de recepción y en la interpretación que éstos elaboran. Pero si vamos a una filosofía más zen o más ecuánime, podríamos incluso prescindir de cualquier interpretación y situarnos sólo en el estado de la percepción, sin interpretación alguna, permitiendo que lo que es, se manifieste. En un estado donde no se espera nada, ausente de expectativas, es más probable poder percibir lo que hay, sin esa mancha en la mirada que nos sugería Lacan.

Desde este lugar, el concepto de belleza se amplifica tanto que no buscamos ya una universalización de la belleza, una belleza monolítica, fijada en un lugar remoto e inalcanzable, en un lugar inexistente. Quizás la belleza ni siquiera es una búsqueda del placer, sino un lugar de tránsito que nos mueve hacia algo que no conocemos, algo que no nos deja inertes.

Las fronteras de la belleza codificada y esclava de un traje muy estrecho desaparecen, permitiendo restaurar el significado de belleza y ampliarlo para tantos modos diferentes de ser, de crear, de estar y de hacer.

A través de la historia de la danza, en el concepto de belleza ha pesado más el platillo de la representación del cuerpo como un consumible para dar placer. No será hasta las reflexiones identitarias asociadas al cuerpo y sus representaciones, realizadas a partir del siglo XX, que la danza, los bailarines y coreógrafos se planteen ésta liberación del concepto belleza. A lo largo de los siguientes apartados veremos qué puertas se han abierto para que ésto sea posible.

7.3. EVOLUCIÓN DE LA DANZA MODERNA A LA DANZA CONTEMPORÁNEA

La danza puede ser una actividad social, sagrada y lúdica que han utilizado los pueblos desde la antigüedad para celebrar y conmemorar. La danza también puede situarse en un plano virtuoso donde los receptores se asombran de la maravilla del cuerpo humano, de sus acrobáticas prestaciones, o de su increíble precisión para traducir la música.

Pero la danza puede ser mucho más y en eso se han empeñado una serie de coreógrafos artistas, especialmente en el siglo XX. Sus perspectivas y desviaciones de

las dos formas anteriores de entender la danza nos interesan como manera de abordar el mundo, y sus discursos abren puertas a la heterogeneidad y la diferencia.

Así nos dice el coreógrafo Adam Benjamin (1995):¹³⁵

La palabra segregación evoca imágenes de muros y barreras pero su origen se refiere a estar privado del contacto. Mientras la comunidad de personas con discapacidad ha estado tras las puertas cerradas, los no discapacitados han perdido el contacto con una visión corpórea basada en la realidad. La búsqueda de un refinamiento en danza cada vez más perfecto y antinatural ha conducido en los casos más extremos a nuevas discapacidades en la mente y los cuerpos de los bailarines.

Si hablamos de la ecología de la Nueva Danza tenemos que revisar nuestras conexiones con los otros y el medio y éste incluye el medio que elegimos para colocar o excluir a los otros.

Vemos la relación entre el pensamiento de Benjamin y el de Ojeda, expuesto anteriormente, en cuanto a las nuevas discapacidades creadas a través del ejercicio de un virtuosismo exclusivista, que aleja la práctica extrema del virtuoso del contacto con la realidad.

Resistiéndose al cuerpo idealizado del ballet y al dramáticamente expresivo de la danza moderna, la *Danza Posmoderna* o *Nueva Danza* no es una redefinición del lenguaje de la danza, sino un sistema de análisis que cuestiona la manipulación de los códigos y convenciones que configuran el cuerpo de la danza.

7.3.1. Recorrido cronológico

Veremos en este apartado¹³⁶ una nueva forma de concebir la danza que se ha desarrollado en el siglo XX al margen de la tradición de la danza clásica y con una evolución diferente a los bailes sociales y danzas folklóricas. Esta nueva forma estará compuesta por diferencias de técnica, estilo, composición y aproximación al hecho artístico, que iremos desgranando a través de algunos de sus protagonistas.

Es a finales del siglo XIX que surgen en Europa dos figuras que hablarán de principios de movimiento y no de pasos. Su labor es de investigación sobre los

¹³⁵ El artículo está publicado on line en la web oficial de Adam Benjamin, sin paginar. Este extracto pertenece al tercer párrafo del artículo Unfound Movement. Integration in dance training, its potential pitfalls and prizes, aparecido en *Dance Theatre Journal*, en 1995. <http://www.adambenjamin.co.uk/Writing.html> (consultada el 10-9-2015).

¹³⁶ Las referencias de este capítulo están tomadas de los historiadores de la danza Jacques Baril (1987), Ana Abad Carles (2004) y Paul Bourcier (1981).

principios y factores que determinan el movimiento, yendo más allá de la descripción de pasos ya establecidos o de la creación de otros nuevos.

Ellos fueron **Fraçois Delsarte (1811-1871)** y **Emile Jaques Dalcroze (1865-1950)**. Al investigar sobre los principios del movimiento, sus descubrimientos y enseñanzas se propagaron y llegaron a través de sus colaboradores hasta aquellos pioneros de la danza moderna, los que no querían seguir sujetos a las reglas del ballet, tanto en Europa como en EE. UU.

Las enseñanzas de Delsarte llegaron por diferentes vías hasta la primera generación de la danza moderna -Isadora Duncan, Ted Shawn y Ruth St. Denis- e influyeron en su propia investigación sobre la danza. También Rudolf Laban estudió en París los principios de Delsarte.

Dalcroze influye directamente en Mary Wigman en la escuela de Hellerau, la cual posteriormente trabajó con Rudolf von Laban. Éste a su vez recogió los principios de Dalcroze colaborando con Suzanne Perrottet, otra alumna de Dalcroze.

Los principios dalcrozianos se importaron a EE. UU. a través de Hanya Holm.

Dalcroze también influyó en cierta transformación de la danza clásica a partir de las enseñanzas de una de sus alumnas: Marie Rambert. Ésta preparó, como ya hemos visto, a los bailarines de los Ballets Rusos de Diaguilev, como Nijinsky y años más tarde influyó en la formación de Anthony Tudor, coreógrafo del American Ballet Theatre. Posteriormente, en su estancia americana, Pina Bausch (Danza Teatro) trabajó con Anthony Tudor, Paul Taylor, Martha Graham y el músico Luis Horst, cuyas ideas influyeron decisivamente en muchos de los coreógrafos de la danza postmoderna.

Otro gran investigador y pedagogo de los principios del movimiento fue **Rudolf von Laban (1879-1958)**. Es el más conocido en el mundo de la danza, quizás por su cercanía en el tiempo; porque supo aunar los principios descubiertos por Delsarte y Dalcroze fusionándolos con sus propias investigaciones y por su estrecha relación con bailarines de su época, además de su sistema de notación artística (Labanotación).

Mary Wigman, generadora de la danza expresionista alemana, fue su alumna y colaboradora. Laban también influyó en Kurt Jooss. El instituto Laban de Berlín se transfirió a Essen donde fue incorporado a la Volwangschole dirigida por Jooss y en la que fue alumna Pina Bausch.

Cuando Laban se exila a Gran Bretaña en 1938, influye en la escuela de danza

Dartington Hall¹³⁷, la cual ha sido cantera de numerosos coreógrafos actuales más cercanos al movimiento de la *Nueva Danza*. Recordemos, como ya vimos en el Capítulo 4 dedicado al *arte comunitario*, que Dartington será la primera Universidad que ofrezca estudios relacionados con el *arte comunitario*.

Es en 1941 cuando por primera vez se habla de *Modern Dance* en Europa refiriéndose a los cursos impartidos por Laban, aunque al año siguiente se cambiará esta denominación por la de *danza educativa moderna*. Hasta entonces sólo se hablaba en Europa de *danza centroeuropea*.

Para Laban el movimiento es la proyección visible de un sentimiento interior, y la danza es el medio de revelar esas emociones experimentadas por el bailarín. El movimiento debe expresar y significar los conflictos interiores y exteriores que dan significado a la vida.

Lo que hay de común en estos tres pedagogos es su investigación sobre los principios del movimiento, tanto a nivel filosófico como técnico y compositivo, en oposición a la danza académica anterior más orientada al estudio y transmisión de pasos codificados. A partir del siglo XX surgirá un concepto de la danza no basado en la enseñanza de pasos o bailes concretos, sino la danza como manifestación del arte con un lenguaje tan amplio como amplias son las posibilidades del movimiento humano y su relación con otras artes.

La danza que surge a principios del siglo XX responde a las necesidades de la época de primacía del individuo en sociedad y la comunicación de ideas. Sus preocupaciones formales se centraron en torno a la invención de nuevas estructuras y técnicas que podrían revelar visiones contemporáneas de la vida.

Sus creadores y escuelas marcarán una innovación en la visión de la danza, cuya vigencia aún pervive a través de su enseñanza en escuelas profesionales, conservatorios y universidades, germen de las diferentes derivas que la danza contemporánea tomará hasta llegar a nuestros días.

Para situarlos cronológicamente, he aquí el esquema de los periodos que contemplamos en el amplio abanico que se denomina Danza Moderna, Danza Contemporánea y Danza Postmoderna.

¹³⁷ The Ballets Jooss, llegaron huyendo de la Alemania nazi a Dartington Hall en 1934. Cuando Laban llega en 1938, Jooss será su principal asistente y bailarín. Los Ballets Jooss permanecerán en Dartington hasta 1940, mientras que Laban se quedará hasta 1945, el final de la segunda Guerra Mundial. La relación entre Laban y Jooss en Dartington Hall queda reflejada en <https://www.dartington.org/about/our-history/dartington-whos-who/rudolf-von-laban/> (consultada el 30-09-2015)

Danza Libre. También llamada primera generación americana. (1900-1930). Aparece a principios del siglo XX y sus representantes más conocidos son Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth Saint Denis, Ted Shawn y la escuela Denishawn School.

Danza Centroeuropea (1900-1942). Comienza en Europa con Dalcroze, conocida también como Rítmica. La continúan Rosalía Chladek y Suzanne Perrottet. Los estudios de Movimiento realizados por Laban en sus inicios de la época alemana también serán llamados danza centroeuropea.

Danza Expresionista alemana (1920). Creada por Mary Wigman y propagada por Hanya Holm, Ivonne Georgi, Gret Palucca y Harald Kreutzberg entre otros. Posteriormente Kurt Jooss hará una fusión entre la danza expresionista y la danza clásica.

Danza Educativa Moderna (Europa 1942). Así se denominaron las enseñanzas de Laban desde que estuvo en Gran Bretaña.

Danza Moderna (1930). **La segunda generación americana.** Se les considera los fundadores de la danza moderna en EEUU. Sus representantes son algunos estudiantes de la Denishawn: Martha Graham de una parte y Doris Humphrey y Charles Weidman de otra. Crearán escuelas que darán lugar a estilos muy diferentes. A esta época pertenecen también coreógrafos que recibieron sus influencias como José Limón, Lester Horton, Erick Hawkins, Helen Tamiris y Anna Solokov. Hanya Holm procede de la escuela alemana de Mary Wigman, pero al establecerse en EE. UU. será el puente de fusión entre la danza expresionista europea y la danza moderna americana.

La tercera generación americana (1950). **La transición hacia la Danza Contemporánea.** Después de la segunda guerra mundial, el espíritu de la danza moderna procedente de la generación anterior empezará a dar un cambio. La mayoría de los bailarines de los años 50 y 60 fueron alumnos de los padres de la danza moderna. Algunos continuaron el trabajo de sus maestros, mientras que otros los utilizaron de base sobre la que desarrollaron sus propios estilos. Incluso hubo algunos que reaccionaron contra ellos y revolucionaron, como Merce Cunningham, eligiendo caminos totalmente nuevos, al igual que hicieron sus sucesores. La ruptura de la narratividad, junto con otros importantes factores que veremos en el próximo apartado, marcará el cambio de rumbo.

Encontramos en esta generación a Mercé Cunningham, Paul Taylor, Alwin Nikolais, Murray Louis, Carolin Carson, Paul Sanasardo y Alvin Ailey entre otros.

Danza Post Moderna (1960), también llamada **Nueva Danza**¹³⁸. Será un momento de eclosión donde la danza converge con otras artes a la vez que investiga sobre el movimiento no codificado. Por las nuevas visiones que aportará a la danza la examinaremos con detalle en el apartado 7.3.4

Representada por Twyla Tharp, Yvonne Rainer, Meredith Monk, Steve Paxton, Trisha Brown, David Gordon, Andrew de Groat, Lucinda Childs y Dougls Dunn entre otros.

7.3.2 El paso de la danza moderna a la danza contemporánea. La ruptura de la narratividad

Aun siendo cada coreógrafo muy diferente en estilos, dependiendo de quienes fueran sus maestros y hacia dónde orientara la investigación sobre el movimiento, podemos encontrar ciertas características específicas en cuanto a la concepción de la obra de danza, temáticas y motivaciones para la creación que distinguen a la danza moderna de la danza contemporánea

La danza moderna se caracteriza por la expresión y simbología de las creaciones. Cada movimiento debe expresar con intensidad la esencia de un sentimiento o una idea. Estas narrativas fueron expresadas principalmente por Martha Graham y José Limón.

La *danza moderna* construye un lenguaje simbólico, narrativo y social. La danza es un vehículo para expresar ideas y emociones. El ser humano, enfrentado a los problemas de la sociedad en la que vive y a los conflictos permanentes de la humanidad son las motivaciones para las coreografías. Utilizará temas míticos inspirados en la cultura de la Antigua Grecia, relacionándolos con las profundidades de la psique del ser humano, influidos por las teorías psicoanalíticas de Freud. Desde estos lugares sus temas se centrarán en la mujer, o en la tradición mejicana, o de los colonos pioneros de EE. UU. y la sociedad rural de este país.

Podemos decir que la temática de la danza moderna viene movida por unas narrativas esencialistas en búsqueda de lo sublime del ser humano dentro de un mundo lleno de contradicciones.

La danza contemporánea se caracteriza por una búsqueda del movimiento puro, cuyo precursor fue Mercé Cunningham.

¹³⁸ Encontramos varias acepciones para este movimiento, según los autores. Jaques Baril (1987, p.261) la denomina Nueva Danza; Ana Abad Carlés (2004, págs. 332-335) habla de postmodernismo, relacionando la danza de esta época con el movimiento postmoderno en el arte y la filosofía. Pierre Bourcier (1981, págs. 232-233) la denomina los *Post-modern*.

Este coreógrafo libera la danza del simbolismo y de la carga social, emocional o psicológica a la que estaba sometida en el periodo de la danza moderna. La obra no representa una historia. Se aleja de los planteamientos esencialistas y se convierte en un momento de la realidad donde arte y vida se comunican.

Investiga en el movimiento puro, única razón de la danza, advirtiéndonos así este creador de la arbitrariedad entre significativo (la forma externa del movimiento) y significado (lo que el movimiento suscita en quien lo genera y en quien lo recibe).

Cunningham aporta importantes aspectos conceptuales y estéticos.

Convierte a cada bailarín en un solista, dando la misma importancia a todos y desligándose de esa tradición del ballet donde hay bailarines solistas y cuerpo de baile.

El bailarín se transforma en un elemento plástico de la composición. Cunningham transforma a cada bailarín en el centro del espacio, haciendo que en sus trayectorias desplacen el centro escénico, permitiendo que el movimiento sea visible desde todos los ángulos. Vemos cómo este concepto espacial tienen una relación metafórica con el arte descentrado de Nicolás Bourriaud al que ya nos referimos en el apartado 3 del Capítulo 3, y los diferentes movimientos artísticos que desplazan los centros tradicionales del arte hacia las periferias, no para construir un nuevo centro sino múltiples centralidades descentradas y móviles.

Siguiendo con las aportaciones de Cunningham, que afectarán a toda la danza contemporánea y sus diferentes derivas actuales, observamos que concede autonomía a la relación entre música y danza dejando de existir una relación de causalidad entre ellas. Utiliza criterios abstractos, matemáticos y de azar para relacionar el movimiento y la música en las composiciones, como ya predijo Kandinsky, el precursor de la abstracción, en su libro *De lo espiritual en el arte* (1911). La estrecha vinculación profesional que Cunningham tuvo con el músico y compositor John Cage fue fundamental en este viraje compositivo del coreógrafo. Todo ello se analizará en apartados posteriores.

En definitiva, este coreógrafo replantea las nociones fundamentales del espacio, duración e intensidad, planteamientos que coinciden con un momento en que la sociedad pone en tela de juicio los principios por los que se rige el arte y ella misma. El resultado son creaciones coreográficas conceptuales y abstractas.

Estas especificidades de cada movimiento son fundamentales para entender lo que significa la danza contemporánea respecto a la danza moderna, hijas cada una de épocas bien diferentes, y para darnos paso al siguiente apartado donde veremos cuáles son los giros que desembocan en la danza postmoderna.

En la actualidad se denomina danza contemporánea a toda la danza iniciada en el periodo de Cunningham, caracterizada por romper los postulados de la danza moderna. El término danza contemporánea perdura hasta nuestros días y acoge a todos los coreógrafos evolucionados de estos planteamientos y de la danza postmoderna o nueva danza. En Europa en la actualidad, es difícil encontrar alguna compañía bajo el nombre de danza moderna. Las compañías de danza contemporánea, dependiendo de la formación de sus coreógrafos y su orientación artística pueden abarcar un amplio estilo tanto de lenguajes técnicos, como de lenguajes compositivos. Podemos decir que lo que se denomina hoy en día como danza contemporánea es un conjunto ecléctico de técnicas de movimiento y estilos de composición que van desde la danza moderna, pasando por la postmoderna hasta las múltiples derivas tomadas por la danza desde los años setenta hasta ahora.

7.3.3. Puentes hacia la danza postmoderna: Cunningham, Halprin, Hawkins

En los años 50 surge el trabajo de tres coreógrafos cuyas ideas y concepciones del arte y la danza fueron en algunos aspectos precursoras tanto de la *Improvisación* en danza como en el origen de *Contact Improvisación*, según la investigadora, escritora y bailarina Cynthia J. Novack (1990, p. 24). Son formas de danza que aparecen en el periodo postmoderno y que posibilitarán con su filosofía procesual la inclusión de personas con diversidad funcional en la danza, dando lugar a la *Danza Inclusiva/integrada*. Las aportaciones de cada uno de ellos surgen desde vías diferentes.

El aporte de **Merce Cunningham** consistió en que mantuvo el foco coreográfico en el movimiento despojando a éste de un significado simbólico o una intención de comunicación legible. Con este alejamiento de la narratividad y la simbología -tan propios de su predecesora, Martha Graham- intentó crear una forma de danza en la que cualquier tipo de movimiento pudiera ser llamado danza y en la que la danza no tuviera que representar otra cosa que a sí misma: una acción física humana.

También Cunningham empleó procedimientos de azar, influido por el músico John Cage, con quien trabajó estrechamente durante un periodo. El azar algunas veces, aunque no siempre, entró en el proceso coreográfico como medio de determinar el tipo de movimiento usado, el orden de los movimientos, el tempo y otros aspectos específicos de la danza.

Ni Cunningham ni los bailarines de *Contact Improvisación*, según Novack (1990, pp. 25-27) sugieren la coreografía como un proceso muy conceptual, consciente o intencional. La describen como algo que emerge del acto de moverse, del cuerpo y no de la mente. Bajo esta visión, la coreografía ocurre en buena parte como un accidente más que como resultado del deseo humano. Aquí vemos la no intencionalidad que defendían el Dadaísmo y Fluxus.

En cambio podemos encontrar grandes diferencias entre *Contact Improvisación* y el trabajo de Cunningham en cuanto al estilo y técnica del movimiento. Las técnicas físicas que usa Cunningham para el desarrollo del movimiento pasan por poner el acento en el virtuosismo de éste y en una cierta doma del cuerpo para conseguir unos resultados con unas líneas espaciales muy claras. Ese fluir del movimiento y la no fijación de figuras, tan propio de *Contact*, es algo que no se da particularmente en Cunningham. Otra de esas diferencias está en que Cunningham casi nunca usó la *Improvisación* como un fin en sí misma sino como una herramienta para construir coreografías donde él era el coreógrafo. Proceso y producto andan separados en la creación de Cunningham.

El aporte de **Anna Halprin**, coreógrafa establecida en San Francisco, fue su interés en construir estructuras improvisadas para performances como nuevo concepto de coreografía frente a la coreografía tradicional donde cada movimiento está fijado. Según Novack (1990, pp. 28-29), a través de la *Improvisación* y de la *Improvisación* estructurada, Halprin extendió la idea de subjetividad. Donde anteriormente la subjetividad se aplicaba a la investigación del coreógrafo, en el trabajo improvisacional que ella propone, cada bailarín exploraba su propia subjetividad. La *Improvisación* tenía la posibilidad de hacer el proceso visible para el público.

Halprin generó movimiento fuera de las técnicas tradicionales de danza. Una de las fuentes de movimiento derivaba de la interactividad de las estructuras de *Improvisación*. Así, la *Improvisación* también se convirtió en una forma de expandir el rango de movimiento, en vez de confinarlo a un vocabulario codificado. Acuñó el término *workshop* aplicado a la danza, que desde entonces se utiliza con el significado de Taller intensivo de danza con un foco de estudio centrado en elementos de exploración del movimiento o estructuras composicionales.

Muy interesantes son las partituras coreográficas que Halprin diseñó a partir de 1970 para mover a cientos de personas, no profesionales, creando danzas con cierto sentido ritual en montañas y espacios abiertos. Estos rituales comunitarios exploraban cómo la creatividad individual alimenta de forma positiva las dinámicas de grupos complejos, tanto por su número como por su heterogeneidad.

El trabajo de Halprin en los 90, según Halprin y Kaplan (1995), ha estado enfocado a grupos de población específica, como el realizado con mujeres enfermas o supervivientes de cáncer de mama, y también con poblaciones afectadas por el SIDA. Estos procesos, a los que Halprin llama *Danza Transformacional*, se pueden enmarcar en el área del arte comunitario, en la que ya profundizamos en el Capítulo 4. Vemos en el desarrollo de las creaciones de esta artista una evolución paralela a la del arte contemporáneo, receptiva a los cambios sociales en el entorno de su comunidad. Las bases de la obra de Halprin se han extendido a través de Tamalpa Institute, que ella misma fundó, así como por su docencia en diferentes centros de danza y universidades

de EE.UU. y Europa. Tuve la oportunidad de trabajar con ella en 1998 y 1999 en San Francisco, en el marco de *Moving on Center School for Participatory Arts* y posteriormente en el Máster en *Interdisciplinary Arts* en *San Francisco State University*.

Erick Hawkins cambió conceptos sobre movimiento, especialmente aquellos concernientes a los métodos de entrenamiento del cuerpo. Su formación proviene tanto de la danza moderna como de la kinesiología, incluyendo el trabajo de Mabel Todd¹³⁹ y Lulu Sweigard. Además su trabajo tiene gran influencia de la filosofía Zen. Hawkins, según Novack (1990, p. 31), formuló lo que él llamó una teoría genérica o normativa del movimiento de danza por la cual se podría entrenar el cuerpo en base a principios científicos de movimiento, aplicables a la vida cotidiana así como a la danza. Esta comprensión básica reside en la base de la creación de gran parte de la danza contemporánea actual.

En la visión de Hawkins el cuerpo es tanto un instrumento físico, sujeto a las leyes de gravedad y movimiento, como nuestro medio de experimentar el mundo. La filosofía Zen le llevó a encontrar un modo de “permitir que el movimiento ocurriera”, de aprender y enseñar la danza sin forzar el cuerpo. Consecuentemente su entrenamiento pone el énfasis en una conciencia cinestésica, la sensación de movimiento ocurriendo en los músculos y articulaciones, de tal suerte que el cuerpo pueda ser usado eficientemente sin estrés. Al mismo tiempo el bailarín debería “pensar-sentir” o conocer intelectualmente con la experiencia sensorial, que proviene de las sensaciones físicas. Las bases fundamentales a partir de las cuales se originará la técnica Release de danza contemporánea son la nueva concepción del movimiento y de la danza originadas a partir de Mabel Todd -creadora de un nuevo concepto de alineación basado en principios de anatomía, biomecánica y visualización interna, que posteriormente su alumna Lulu Sweigard enseñó como Ideokinesis-, de las aportaciones realizadas por Irmgard Bartenieff, creadora de los Fundamentos Bartenieff y del método elaborado por Erick Hawkins.

7.3.4. Danza Postmoderna

Los orígenes de la Nueva Danza los encontramos en los años 60. Ésta fue una época en la que una mezcla ecléctica de artistas provenientes de muy diversos campos trabajó en conjunto. Ahí estaban las colaboraciones entre Robert Rauschenberg, Merce Cunningham y Jasper Johns. Los sitios emblemáticos de la danza postmoderna fueron Judson Church en Nueva York o The Place, fundado en 1969 en Londres. De esa

¹³⁹ Los estudios de Mabel Todd en los años 30 y 40 y su posterior revisión en los 60 por su discípula Lulu Sweigard son fundamentales para la nueva comprensión del movimiento que predomina en la danza postmoderna a partir de los años 70. Los principios del trabajo de Mabel Todd se recogen en: Todd, Mabel E. *The Thinking Body*, Paul Hoeber editor, New York 1968, aunque el libro se publicó por primera vez en 1937.

convivencia, fricción y excitación surgieron muchos de los planteamientos que revolucionaron y siguen revolucionando el campo del arte. En la superficie, este medio parecía el caldo de cultivo ideal para que las personas con diversidad funcional hubieran sido incluidas en la danza. Se empezó a investigar no sólo en cómo los bailarines habían sido entrenados hasta ese momento sino en las situaciones y estructuras físicas y políticas en las que habían trabajado. Estos cuestionamientos han penetrado en las generaciones posteriores de bailarines que no se han contentado con ser ejecutores de movimiento sino que han dejado sentir su presencia como artistas.

En este contexto de búsqueda de nuevos significados el término “movimiento encontrado” (*found movement*) fue introducido en la danza contemporánea proveniente de una frase acuñada por Yvonne Rainer (coreógrafa y más tarde cineasta independiente) para describir el movimiento cotidiano de la gente. El término a menudo utilizado para describir este movimiento fue “pedestrian”, pedestre; una persona que camina a pié.

Judson Church Dance Theatre fue un colectivo de performance que existió desde 1961 hasta 1964. Siguiendo el análisis de Novack (1990, pp.42-52), es la época en la que surgen colectivos de artistas en grandes ciudades como Nueva York o San Francisco, donde empiezan a experimentar –lo que casi siempre significa proceso creativo no comercial- y a exhibir sus trabajos en espacios no convencionales como iglesias y naves industriales. Este colectivo tomó el nombre del espacio donde trabajaban y exhibían que era el edificio de una antigua iglesia.

Este camino artístico ya había sido iniciado en los 50 por artistas visuales y colectivos como Fluxus que organizaban happenings y eventos en naves, garajes y lofts.

Una fusión de movimientos estéticos e ideas sociales ocurrieron en la danza y el teatro. La propuesta de que cualquier movimiento de la vida cotidiana o inventado podía ser considerado danza, y no sólo aquellos movimientos previamente codificados por una escuela concreta, probó ser un concepto poderoso para los jóvenes bailarines comprometidos con ideales de igualdad social y comunidad.

La danza ya no estaba sexualizada por los cánones sociales y se oponía al exhibicionismo corporal. Aunque los performers aparecieran desnudos era para presentar un aspecto físico del movimiento o para hacer un comentario sobre las estructuras de género y sociales y no tanto para ofrecer el cuerpo como objeto de deseo.

El “teatro físico” fue un conjunto de experimentos que generaron un teatro que no estaba basado en el texto sino en el cuerpo y en la acción como punto de partida.

El interés en las artes escénicas por la experiencia y una búsqueda de la *verdad* del cuerpo que no estuviera tapada por artificios, hizo que los artistas miraran hacia algunas experiencias somáticas emergidas en esa década y la anterior. Hubo una preocupación por la búsqueda de un entrenamiento que tuviera bases científicas y a la vez fuera percibido por los sentidos, que fuera capaz de experimentarse. Así junto a algunos de los aportes de la danza moderna, en especial los de la línea Humphrey-Limón- Hawkins¹⁴⁰ en cuanto a técnicas que escuchan la organicidad del cuerpo, el peso y la respiración, aparecen o son retomadas las investigaciones sobre el funcionamiento y organización del movimiento desarrolladas desde principios del siglo XX por Mathias Alexander, Bartenieff, Todd, Sweigard, y Feldenkrais, así como algunas disciplinas relacionadas con las artes marciales asiáticas: Tai Chi, Chi Kung, Aikido y varias formas de Yoga. Todo este tipo de investigaciones, a partir de los años 80 pasaron a formar parte del corpus fundacional sobre el que se va desarrollando la danza contemporánea.

Adam Benjamin (1995)¹⁴¹, en *Unfound Movement* hace una interesante reflexión sobre cómo en la época de la danza postmoderna, donde Rainer acuña el movimiento pedestre – *the found movement*-, se daba una apertura que posibilitaría la entrada a los bailarines con diversidad a la danza, aunque todavía abría que esperar para encontrar aquel *found movement* que permitiría a mediados de los años ochenta, el acceso de éstos a la danza.

La innovación resultante desde la entrada de los bailarines con discapacidad en el todavía exclusivo mundo de los profesionales de la danza está en línea directa con la progresión de las ideas. El único movimiento corporal que pertenecía a los bailarines con discapacidad no fue encontrado en ese tiempo de revolución, quizás porque todavía no era visible.

Lo que no lo hizo visible, siguiendo el discurso de Benjamin, no fueron las barreras arquitectónicas que hacían inaccesibles los edificios donde se desarrollaba y gestaba esta nueva danza, sino la inaccesibilidad de la sola idea de que tales cuerpos pudieran bailar en un contexto fuera del terapéutico. La inaccesibilidad a la técnica que mantenía a los bailarines profesionales separados del común de los mortales.

¹⁴⁰ Doris Humphrey es una de las artistas y coreógrafas de la danza moderna que comienza a poner el acento de su investigación en la danza en el factor del peso aplicado al movimiento. Es la creadora de una línea de investigación que posteriormente desarrollan José Limón y Erick Hawkins.

¹⁴¹ El artículo está publicado on line en la web oficial de Adam Benjamin, sin paginar, pero este extracto pertenece al quinto párrafo del artículo “Unfound Movement. Integration in dance training, its potential pitfalls and prizes”, aparecido en *Dance Theatre Journal*, en 1995.
<http://www.adambenjamin.co.uk/Writing.html> (consultada el 10-9-2015)

Pero los bailarines con diversidad funcional nos ofrecen nuevas perspectivas sobre cómo la danza puede ser enseñada, para que sea accesible no sólo a las personas con diversidad sino a un gran número de personas normalmente no etiquetadas como discapaces pero que no lograban entrar en ese reducido mundo de la danza profesional.

Habría que esperar hasta la década de los 70 cuando aparecen y se difunden las estructuras improvisacionales frente a las coreografías tradicionales y la forma de *Contact Improvisación* -de las que nos ocuparemos en el siguiente capítulo- para que la danza empiece a concebirse como un arte accesible. El desarrollo metodológico y la expansión geográfica de estas formas junto a las tensiones identitarias y discursos del cuerpo que eclosionan en los años 90, y ciertos aspectos compartidos con el arte activista, son puntos fundamentales que promueven con fuerza la entrada de las personas con discapacidad en la danza en las tres últimas décadas.

Y es en estas décadas cuando estamos asistiendo a un discurso desde cierto tipo de Nueva Danza en el que ya no se ofrecen formas perfeccionadas, ni ideales unívocos, sino cuerpos hechos de carne y hueso que hablan por sí mismos y de sí mismos. Ofrecen personas en movimiento.

En ningún momento pretenden representar experiencias idealizadas comunes a todo el mundo. La representación no es ya una exhibición de cuerpos codificados e ideales, sino un marco para la percepción y el disfrute del cuerpo en movimiento. Ya sea éste entrenado académicamente o por medio de la improvisación, joven, viejo, gordo, flaco, hombre, mujer, con unas capacidades o con otras.

Este proceso de deconstrucción también indica una actitud ante el aprendizaje físico. Las que denominamos *técnicas básicas de movimiento* en la *danza postmoderna* y *nueva danza* se basan en la estructura física del cuerpo con especial atención a la relación entre la alineación del sistema óseo, las fuerzas físicas –tales como la fuerza de gravedad- que actúan sobre él y los procesos biológicos y perceptivos. Así se crea una articulación física basada en el entendimiento de lo que está presente en todos los cuerpos y lo que es único en el de cada uno. Esta danza reconoce la especificidad de cada cuerpo en movimiento, en tanto que ese cuerpo es una entidad física con determinados rasgos anatómicos y fisiológicos y en tanto que se enmarca dentro de discursos específicos.

7.3.5. Coreografía: un concepto expandido

Este progresivo acercamiento holístico al entrenamiento de danza se puede expresar de ésta forma: conocer cómo funcionan nuestros cuerpos, saber y estar cómodos con su diferencia y saber cómo pueden (a pesar de

sus diferencias) ser el vehículo para la completa expresión de lo que significa ser humano.

(Benjamin, 1995)¹⁴²

Como estamos viendo el término coreografía es un término amplio que según la académica, investigadora crítica y coreógrafa Susan Leigh Foster de la Universidad de California, Los Ángeles, nos define dentro de un variado conjunto de significados.

La coreografía, según Leigh Foster (2010, p. 2) puede determinar tanto el tipo de acciones ejecutadas como su secuencia y progresión. La autoría de la coreografía puede ser de un solo individuo, de varios o de un colectivo. Las coreografías varían en relación a cómo es de específico y detallado el plan de actividad. A veces designa aspectos mínimos del movimiento, o alternativamente esboza los contornos amplios de la acción dentro de los cuales la variación puede ocurrir, constituyendo así la coreografía un plan o partitura acorde al movimiento que se desarrolla.

Otras veces la coreografía es un conjunto de principios que guían la invención espontánea. Para Novack (1990), la investigadora que nos guiará en el apartado sobre *Contact Improvisación* del próximo capítulo, la danza es un lugar capaz de producir y no solo reflejar valores culturales claves incluyendo nociones de género, clase y raza.

Otros críticos como Randy Martin, Mark Franko y Thomas DeFrantz han desafiado la noción de que la coreografía opera sólo en un registro estético separado de los planos de experiencia sociales o políticos. Franko, según Leigh Foster (2010, p. 4), alineando danza con trabajo, otorga a la coreografía la capacidad de organizar las potencialidades y limitaciones físicas de los movimientos del cuerpo humano y consecuentemente representar las consecuencias sociales y políticas de una acción dada. Estos académicos críticos observan el movimiento en la danza y su organización como contenedor y proveedor de políticas.

Lepecki (2009), en vez de definir coreografía en términos de su capacidad para formular guías para una acción, explora su función como aparato de captura. En relación a lo efímero de la coreografía, Lepecki localiza la danza en un presente que se desvanece continuamente y carga a la coreografía con el rol de sujetar o inmovilizar la danza. De este modo la coreografía actúa reductivamente para designar y permanecer como un residuo de la danza real, la que está presente en el momento en el que se realiza. A la vez abre el potencial para celebrar la vitalidad de la danza como un efecto de su presencia viva.

¹⁴² Esta cita pertenece al octavo párrafo del artículo “Unfound Movement. Integration in dance training, its potential pitfalls and prizes”, aparecido en *Dance Theatre Journal*, 1995 y publicado *online* en la web oficial de Adam Benjamin, sin paginar. <http://www.adambenjamin.co.uk/Writing.html> (consultada el 10-9-2015). La cita también aparece en Benjamin (2002, p. 6).

Leigh Foster (pp. 4-5), al igual que Ann Cooper Albright (1997), propone que la coreografía puede ser conceptualizada como una teorización de la identidad, corpórea, individual y social. Cada momento que observamos una danza puede ser leído como el resultado de unas elecciones, heredadas, inventadas o seleccionadas sobre qué tipo de cuerpos y sujetos son construidos y qué tipo de argumentos sobre estos cuerpos y sujetos son puestos en primer plano. De esta forma, Leigh Foster, nos propone una tensión dialéctica entre coreografía y performance y enfatiza las formas en que la coreografía presenta una estructura de valores culturales profundos y resistentes que replica conjuntos similares de valores elaborados en otras prácticas culturales, mientras que la performance enfatiza la interpretación idiosincrática de esos valores.

La coreografía, a diferencia del performance, no tiene un compromiso permanente y estructural con la representación sino que es una constelación cambiante de convenciones representacionales, resuena con otros sistemas de representación y juntos constituyen el momento cultural dentro del cual todos los cuerpos circulan.

Coreografía y performance cambian a lo largo del tiempo; ambos seleccionan y ponen en acción ciertos sistemas semánticos y por tanto extraen sus significados de un momento histórico y cultural concreto. Ambos ofrecen potencial para que la identidad se construya a través del compromiso específico de cada cuerpo dentro de los parámetros que gobiernan la realización de cada danza.

Esta reflexión sobre qué es la coreografía, hecha a partir de los postulados de una de las críticas de danza más prestigiosas del siglo XXI, Susan Leigh Foster, es necesaria para comprender lo que es la danza como arte en la actualidad. La danza, va mucho más allá de ser un conjunto de pasos para conformar un espectáculo de entretenimiento. La coreografía, lenguaje que articula la danza, se expande más allá de la secuencialización de movimientos dentro de un ritmo. La coreografía finalmente se convierte en un lienzo vacío donde muchos cuerpos diversos pueden escribir partituras bien distintas.

En el próximo capítulo abordaremos qué movimientos específicos se producen en la concepción de la danza para que las personas con diversidad funcional puedan entrar en este arte que los había dejado en el olvido.

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 7

Referencias citadas

- Abad Carlés, A. (2004). *Historia del Ballet y de la Danza Moderna*. Madrid: Alianza.
- Baril, J. (1987). *La Danza Moderna*. Madrid: Paidós.
- Benjamin, A. (1991). Loosing the ties that bind. Who's integrating who? *DICE Magazine*, 15. Recuperado de <http://www.adambenjamin.co.uk/Writing.html> (consultada el 10-9-2015).
- Benjamin, A. (1995). Unfound Movement. Integration in dance training, its potential pitfalls and prizes. *Dance Theatre Journal*, 12, (1). Recuperada de <http://www.adambenjamin.co.uk/Writing.html> (consultada el 10-9-2015).
- Bourcier, P. (1981). *Historia de la Danza en Occidente*. Barcelona: Blume.
- Cooper Albright, A. (1997). *Choreographing Difference*. New England: Wesleyan University Press.
- Cortés, J.M.G. (2004). *Hombres de Mármol, Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Barcelona-Madrid: Egalés.
- Dempster, E. (1998). Las mujeres y la escritura del cuerpo: veámosla bailar un poco. En S. Sheridan (ed.). *Grafts*. Londres: Verso Press.
- Halprin, A. y Kaplan, R. (eds.). (1995). *Moving towards life. Five decades of transformacional dance*. Middeltown: Wesleyan University Press.
- Kandinsky, V. (1996, original 1911). *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Leigh Foster, S. (2010). *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. New York: Routledge.
- Lepecki, A. (2009). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, Madrid: Universidad Alcalá de Henares.
- Markessinis, A. (1995). *Historia de la Danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanza Martier.
- Martineau, J. (2013). *Sombras de justicia. Consecuencias políticas de una concepcion naciente del ser*. (Tesis doctoral no publicada). Universidad de Granada. Granada.
- Novack, J. C. (1990). *Sharing the dance. Contact Improvisación and American culture*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Ojeda, D. (2005). *Artes Escénicas y Discapacidad*. (Tesis doctoral no publicada). Universidad de Alcalá. Alcalá de Henares.

Ojeda, D. (2005). Artes Escénicas y Discapacidad. *Revista de Ciencias Sociales Sociedad y Utopía*, 26, 35-56.

Todd, M. E. (1968. 1ª Edición 1937). *The Thinking Body*. New York: Paul Hoeber Editor.

Otros sitios webs citados

Dartington Hall.

<https://www.dartington.org/about/our-history/dartington-whos-who/rudolf-von-laban/> (consultada el 30-09-2015)

CAPÍTULO 8. PUENTES DE ACCESO PARA LA DANZA INTEGRADA

En este capítulo analizamos aquellos movimientos en la danza que han servido para que las personas con diversidad pudieran entrar en ella, observando cómo la *Improvisación*, la danza *Contact* y la *Educación Somática* son tres aspectos básicos para lograr esta accesibilidad. Cerraremos con la *Danza Butoh*, como un tipo de danza que está en el extremo de emancipación de toda narratividad del cuerpo, presentando así un espacio accesible para la diversidad.

8.1. IMPROVISACIÓN

8.1.1. Definiendo el término

Los coreógrafos de los años 20 y 30 consideraron la *Improvisación*¹⁴³ parte del proceso de descubrimiento de movimiento, una herramienta para coreografiar y no como parte del producto terminado. En ese momento las categorías de educación y arte, proceso y producto, permanecían separadas, asociando implícitamente la *Improvisación* al proceso.

El desarrollo de la *Improvisación* en danza, no sólo como herramienta para poder desarrollar movimientos sino como una práctica artística en sí misma, se desarrolla a partir de los años 70, dentro de lo que se ha llamado la danza postmoderna.

Esta nueva forma de concebir la danza es una de las primeras puertas para que las personas con *dis-capacidad* sean consideradas *capacitadas* para entrar a la danza.

Una danza que no atiende a pasos sino a formas de percibir el movimiento dentro del propio cuerpo, a su relación con otras personas, el espacio, el tiempo y las dinámicas resultantes de todo ello, se convirtió en una revolución en cuanto a la forma de percibir el movimiento, y por tanto los cuerpos que podían participar de tal danza.

La *Improvisación* ocurre en el momento en que dejamos de saber lo que va a ocurrir, liberando a la mente de las formas habituales de percibir, de pensar, de ver.

La *Improvisación* nos ofrece un medio de penetrar en las diferentes capas que componen la experiencia, la sensación, el carácter y los sentimientos que habitualmente atravesamos a toda velocidad o suprimimos. Con la *Improvisación* profundizamos en ellos poniendo la mente, el cuerpo y las emociones en un estado

¹⁴³ Un buen referente para entender la *Improvisación* como una forma de danza la encontramos en el libro de Miranda Tufnell y Chris Crickmay: *Body, Space, Image* (1993). Recordemos, como vimos en el Capítulo 4 dedicado al Arte Comunitario, que Chris Crickmay fue el director de los primeros estudios que abordaban el arte comunitario en Dartington School of Arts de Devon en Reino Unido.

dónde se puede apreciar todo lo que contiene cada momento así como los cambios de un estado a otro.

Este concepto de *Improvisación* no se basa en una serie de pasos que hay que reproducir sino en unas capacidades que se entrenan con la finalidad de ampliar las posibilidades de percepción de los bailarines. El significado tradicional del término coreografía -series de movimientos fijados- es sustituido por *estructura de Improvisación* o *partitura (score)*, es decir la estructura vertebral de la composición nutrida no por frases coreográficas prefijadas, sino por movimientos y evoluciones que surgen en el momento mismo de la actuación. Como ya vimos en el capítulo anterior, *apartado 7.3.3*, la coreógrafa y bailarina Anna Halprin fue precursora en utilizar las estructuras improvisacionales en danza como nuevo concepto de coreografía. Por tanto, y según hemos visto en el apartado 7.3.5 con la teórica de la danza Susan Leigh Foster, la *Improvisación* está dentro del campo expandido de la coreografía.

La filosofía y metodologías que conllevan la *Improvisación* en danza la hace accesible para todo tipo de cuerpos. Veamos en los dos apartados siguientes qué capacidades desarrolla la *Improvisación* y qué características tiene cuando ésta se desarrolla en grupos.

8.1.2. Capacidades que se desarrollan con la práctica de la Improvisación

La *Improvisación* propone estrategias para descubrir y desarrollar imágenes. Para ello es necesario cultivar y crear una serie de capacidades, de las cuales, una de las más importantes es la habilidad de parar y abrir la atención hacia el momento presente.

Para ejercitar esta habilidad hay que entrenar la escucha. Escucha a lo que sucede en el interior del cuerpo, escucha de lo que sucede en el espacio, escucha en relación al tiempo en que suceden las acciones y escucha en relación a lo que sucede con las otras personas con las que se comparten el espacio y el tiempo.

La escucha ocurre cuando una persona se percibe como parte de un cuadro o contexto donde están sucediendo una serie de interrelaciones personales, espaciales y temporales.

Otra capacidad importante en el aprendizaje de la *Improvisación* es el desarrollo del estado de desorientación. Este es un estado mental, físico y emocional necesario para abordar todo lo que sucede con espontaneidad, para no recurrir a los patrones mentales, movimientos o resoluciones emocionales habituales. A partir de este estado la persona puede reaccionar de formas diferentes, apareciendo su creatividad como una forma original de organizar sus recursos. Todos los aprendizajes adquiridos hasta ese momento son sus recursos. Si permite que éstos se organicen de forma diferente

dará lugar a que nuevos movimientos, nuevas formas de expresarse ocurran, definiéndose así el auténtico acto de improvisar.

Este estado da lugar a lo que se llama en *Improvisación "vacío"*. Basándonos en Nancy Stark Smith, una de las bailarinas iniciadoras de Contact Improvisación (cit. en Tufnell y Crickmay, 1993, p.64), *Improvisación* es el lugar donde uno está cuando no sabe dónde está. Es el lugar que nos ofrece más direcciones posibles que cualquier otro. Es la suspensión momentánea del punto de referencia. Es de estos momentos de "vacío" de donde procede el material original de la *Improvisación*. Y esta originalidad o novedad del material reside en que su origen es el momento actual y este momento está fuera de los marcos usuales de referencia.

Otras capacidades que se desarrollan con el ejercicio de la improvisación son:

Capacidad de desprenderse de lo conocido. Desprenderse de la propia imagen, de los planes, de las preocupaciones, del comportamiento socializado. Es importante preguntarse quién o qué vamos a empezar a ser con respecto a la *Improvisación*. Las respuestas instintivas entran en juego y nos ayudan a desarrollar una danza cargada de intención y expresión. Dentro del territorio de la *Improvisación* no somos la misma persona que en el exterior, o al menos no nos manifestamos de la misma forma.

Capacidad de ser receptivo. Significa estar presente. Mantener la atención alta. No perder la receptividad cuando se está en acción, dar tiempo, esperar (incluso, si es necesario, traspasar el punto de aburrimiento). Dejar que las cosas, las acciones conduzcan la atención hacia sí mismas.

Capacidad de permitir. Aceptar la quietud, el silencio, el vacío. Si no se nos ocurre nada no hay que hacer nada. Aceptar los impulsos más pequeños que nos conducen a la acción. Atender a los extremos de la conciencia, lo que no es importante. Recoger cualquier cosa que ocurre. Un error es una oportunidad.

Capacidad de explorar. Aceptar el quedarnos perdidos. Es como un viaje sin mapa. Abandonar una acción cuando empieza a ser demasiado habitual. Tomar riesgos imaginativos, ideas extremas. Lo que no es familiar, a menudo está junto a lo familiar.

Capacidad de componer. Ser específico y limitar el material para obtener lo mejor de él. Energizar todo el espacio. No perder el sentido del todo mientras se trabaja en una parte. La quietud, el silencio y el vacío equilibran la acción.

8.1.3. Aspectos sobre la composición grupal en la Improvisación

La relación grupal en la *Improvisación* y composición merece especial atención por su complejidad.

Simone Forti (1974)¹⁴⁴, coreógrafa americana que desarrolló la *Improvisación* como estructura de espectáculo en la década de los setenta, en el libro *Handbook in motion*, un clásico de la *Improvisación* basado en su experiencia, destaca los siguientes aspectos a tener en cuenta respecto a las interacciones en el grupo:

Máxima alerta o atención. La transición de trabajar en solo o en dúos a trabajar con el grupo incrementa el grado de dificultad. Las improvisaciones de grupo requieren una apertura de la atención, tanto para el trabajo espacial individual y el trabajo del grupo en el espacio, como para los continuos cambios de ritmo, actividad, color (impresión emocional) y energía.

Compromiso en la acción grupal. Cuando trabajamos con un grupo que funciona de una forma igualitaria, sin un líder y seguidores fijos, no hay partes principales o secundarias, todo tiene la misma importancia y dependerá de la capacidad de atención, percepción y elección de todos los participantes el que cierto momento cobre relevancia o lo pierda. Puede que haya un miembro que diseñe los límites de una acción, pero una vez que éstos están definidos corresponde a todos los participantes por igual el descubrir todas las posibilidades que hay dentro de esos límites.

Doble foco: en la acción personal y en la acción grupal. Es importante que las relaciones de un participante con el grupo no estén definidas por poder o conformidad. Cada persona es a la vez sensible hacia los otros e independiente de ellos. Tiene que estar preparada para cambiar su acción sin ser absorbida por la acción de otro. La capacidad para hacer esto reside en poder incluir lo que otra persona está haciendo a la vez que uno no pierde su propio momento de pensamiento-acción. Ésta es una fina línea y el equilibrio es difícil de mantener. Es muy fácil hacer intervenciones que corten la habilidad de la otra persona para responder con su propio lenguaje, o abandonar la línea de acción-pensamiento propio a favor de las preferencias de otro.

No hay lugar para hábitos de movimiento. En la *Improvisación*, no hay espacio para las convenciones sociales en hábitos de cortesía, amaneramientos, o movimientos

¹⁴⁴ Podemos ver una interesante entrevista realizada a Forti en 2012, donde nos habla del periodo en el que trabajó con Anna Halprin (1952-1959) y de la transición que realizó desde la danza moderna hacia la *Improvisación* http://artforum.com/video/id=36989&mode=large&page_id=7 (consultada el 18-9-2015).

rutinarios ya que éstos suprimen el mundo sensorial e imaginativo desde el que comienza y se nutre el trabajo de la *Improvisación*.

Los individuos son parte del grupo. La *Improvisación* es un hecho singular y total, o una sucesión de hechos en los que cada persona comienza a ser una parte.

Reconocer la imagen emergente. Al no haber un líder, muchas veces se interrumpen las ideas antes de haber sido desarrolladas, se pasa rápidamente de una acción a otra. La solución a este problema, habitual en las improvisaciones de grupo, es cómo permanecer con la idea o la imagen emergente. Esto subraya la importancia de la observación continua, la selección del material y gradualmente la identificación de un paisaje específico de ideas. Hay que ser específico y limitar el material. Es aquí cuando la *Improvisación* se transforma en composición.

Como vemos, la *Improvisación* nos ofrece unas herramientas metodológicas para la creación de la danza que no están sujetas a ningún tipo de cuerpo específico. Entramos en ese aspecto donde la coreografía no se basa en la articulación de movimientos en el cuerpo sino de sujetos en el espacio y tiempo. Los movimientos serán muy diversos, y responderán tanto a la tipología de cada persona como a su relación con la partitura presentada.

8.1.4. Meta Improvisación

Quiero terminar este apartado exponiendo una práctica que he realizado en los últimos talleres de Danza e Improvisación del año 2015. Al inicio de algunas sesiones se presenta un meta-texto sobre *Improvisación*. Este texto es una meditación sonora sobre aspectos y actitudes que conlleva y genera la improvisación. Las palabras escritas por la autora de esta tesis suenan en una composición sonora realizada por el compositor Jesús Asenjo, mientras los participantes tumbados en el suelo con los ojos cerrados escuchan. Se suele realizar al comienzo de la sesión. Después los participantes entran en estado de *Improvisación* durante un tiempo. La experiencia quedará como un remanente básico o substrato que guía una actitud abierta al hecho improvisacional a lo largo de todas las pautas que se van impartiendo en el taller.

Meditación sonora en Improvisación. Habitar el tiempo¹⁴⁵

En general queremos hacer las cosas bien. Nos entrenan para no errar. Pero qué sucede cuando estás en un lugar donde te invitan a sentir la excitación de lo desconocido, a moverte por terrenos inestables. Se crea una tensión interesante entre la necesidad de sentirnos seguros haciendo lo que ya sabemos hacer bien y la

¹⁴⁵ Audio: Improvisación Sonora. Habitar el Tiempo. Texto Marisa Brugarolas. Espacio Sonoro Jesús Asenjo. Se puede escuchar en <https://soundcloud.com/user-683424102/Ruedapiés-improvisación-sonora-habitar-el-tiempo>

excitación de dejarse llevar, sorprenderse por lo que acontece en el momento de la Improvisación. Improvisar no es no saber lo que se está haciendo sino saber exactamente lo que se está haciendo en el momento presente sin haberlo prefijado con anterioridad. La Improvisación requiere entrenamiento en la escucha máxima para poder accionar en vez de reaccionar. Es un entrenamiento que ensancha el tiempo de percepción para poder reconocer lo que sucede en el mismo momento en que sucede y tomar decisiones en ese momento. Al ensanchar el tiempo, percepción, elección y acción suceden a una velocidad máxima. Al habitar el tiempo ya no corremos tras él sino que nos manifestamos a través de él. Somos el tiempo, lo corporeizamos.

Ampliar el tiempo, limitar la acción. La limitación crea un marco de atención, dónde a modo de laboratorio corporal, puedo enfocarme en detalles o aspectos muy precisos del movimiento. Al estrechar el foco, lo inadvertido toma presencia y ahí es donde nos abstraemos de cómo observamos, vivimos y narramos la realidad cotidiana. Así pasamos a un plano extra cotidiano, no porque sea mejor que el anterior sino porque nos damos cuenta de lo que queda en el extra radio de lo cotidiano, y eso nos abre nuevas puertas a la percepción acción.

8.2. CONTACT IMPROVISACIÓN

A partir de los principios de la *Improvisación*, se desarrolló una forma de danza que atendía a lo que sucedía cuando dos cuerpos se ponían en contacto y continuaban bailando juntos, con al menos un punto de contacto en continuo movimiento. Surge así *Contact Improvisación*, que abrirá nuevas posibilidades de desarrollo para la inclusión en la danza de personas con diversidad funcional.

Aquí tenemos algunos aspectos que definen esta forma de danza.

Contact es una danza que requiere al menos dos personas, donde el movimiento se genera a través del cambio de los puntos de contacto que nos sirven para saber dónde está mi cuerpo en referencia a la otra persona.

Se siente el movimiento a través de toda la piel. Ésta nos sirve de ojos, de radar, de escucha. Cuando hay intercambio de peso la danza se produce al mantener el contacto corporal a la vez que se continúa intercambiando el peso.

Los cuerpos ruedan uno sobre otro, moviéndose en diferentes direcciones a la vez. Se danza abriendo el peso y permitiendo que el flujo se expanda a través de la secuencialidad del movimiento. Se utiliza el *momentum* o la inercia del movimiento generado por las dos personas en vez de la fuerza.

El movimiento se percibe a la vez que se genera la experiencia. La forma aparece como una consecuencia, como una proyección de ese movimiento que se genera internamente. La danza ocurre, no se predice.

El espacio se utiliza en su totalidad, en un radio de acción de 360 grados.

Cada persona toma responsabilidad sobre su propio cuerpo y no pone en peligro al compañero.

8.2.1. Marco cultural y definición

*Contact Improvisación*¹⁴⁶ es una forma de danza desarrollada a principio de los setenta en EEUU. Steve Paxton, bailarín de danza contemporánea, la desarrolló en 1972, dando nombre a una serie de ideas sobre el movimiento que había estado experimentando con estudiantes y compañeros de danza. Fue una de las numerosas iniciativas habidas durante finales de los 60 y principio de los 70 en danza, teatro, ámbitos de terapia corporal y educación física, en las que se intentaba entender una redefinición del sujeto en el contexto de un cuerpo inteligente y sensible. *Contact Improvisación* también formó parte de los experimentos sociales en igualdad y comunidad ocurridos en muchas organizaciones sociales y políticas de esa época.

Definición. Según Novack (1990, p.8), *Contact Improvisación* se suele bailar en pareja, en silencio, con performers que sostienen cada uno el peso del otro mientras están en movimiento. A diferencia de los luchadores, los cuales ejecutan su fuerza para controlar a su pareja, en *Contact Improvisación* se usa el *momentum* para moverse en conjunto con el peso de la pareja, rodando, suspendiéndose, balanceándose juntos. Se entiende *momentum* como una fase de equilibrio momentáneo inestable que puede conducir a cualquier situación no preconcebida. Estos bailarines a menudo ceden en vez de resistir, usando sus brazos para ayudar, sostener y raras veces manipular. El interés de esta forma reside en el continuo fluir de energía más que en producir imágenes fijas como sucede en ballet.

Los bailarines de *Contact* ponen en movimiento la masa corporal para ir más allá de la constante atracción de la fuerza de gravedad hacia el suelo. La esencia de la *Improvisación* en *Contact* reside en la posibilidad de superar la tercera ley de Newton descubriendo que para cada acción ejercida por un cuerpo existe no solo una reacción igual y opuesta en el otro cuerpo -ley de acción y reacción- sino que para cada acción son posibles varias y diferentes reacciones. En consecuencia, los bailarines que

¹⁴⁶ Parte de la información que se utiliza en el apartado 8.2 está basada en el libro *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American culture*, uno de los mejores ensayos histórico-críticos escrito en 1990 sobre el origen y desarrollo de *Contact Improvisación*, publicado en lengua inglesa. Escrito por Cynthia J. Novack, profesora, escritora y bailarina desahogada prematuramente a los 49 años, en 1996.

practican *Contact Improvisación* pueden tan pronto caer como equilibrarse. Aunque muchos de los bailarines de *Contact* tienen habilidades gimnásticas, sus movimientos, a diferencia de los gimnásticos, no enfatizan las líneas del cuerpo o las formas. Y lo que es más importante: improvisan el movimiento, inventándolo o eligiéndolo en el mismo momento de la performance. Estar simplemente de pie en contacto con la tierra fue uno de los principales ejercicios de entrenamiento en los inicios de *Contact*, que Steve Paxton llamó *small dance* para desarrollar una mente atenta en el momento presente con concentración aquí y ahora, base fundamental de la práctica de la *Improvisación* y de esta forma de danza.

8.2.2. Sus antecedentes y orígenes

Como antecedentes de *Contact Improvisación* hay que ver el desarrollo de la danza moderna hasta su eclosión en la danza postmoderna de los años 60 a la que hemos hecho referencia en el capítulo anterior.

Así mismo *Contact Improvisación*, como danza que nace hija de un periodo de convulsiones sociales atenta a lo que pasa en su entorno, participa de las características de las danzas sociales. Según Novack (1990, pp. 33-42), las danzas sociales como el rock'n roll, twist, o el boogie son parte de los antecedentes del *Contact Improvisación* que influyeron en su concepción, sobre todo en el carácter abierto y socializador de la forma.

La danza social tiene en la historia de EE. UU. mucho que agradecer a los afroamericanos que desarrollaron la danza y música afroamericana adaptándola y sintetizándola a menudo con formas europeas. El énfasis de estas danzas se da en la continuidad del flujo energético y en impulsos rítmicos acentuados, más que en posiciones específicas de ciertas partes del cuerpo y en la improvisación, individual o en parejas.

Para mucha gente el rock significó una metáfora de conciencia política. La gran cantidad de improvisación que contenía el rock conectaba con el rechazo de estructuras piramidales que en ese momento se estaba produciendo en organizaciones feministas, en la *Nueva Izquierda* y en los movimientos por los derechos civiles. Ser capaz de hacer tu propia danza sobre la pista de baile activó un compromiso hacia el individualismo e ideales de igualdad que tomaron voz en los movimientos políticos de los años 60.

Por tanto vemos que *Contact Improvisación* se alimenta no sólo de los principios desarrollados por otras formas de danza o expresiones en torno al movimiento, sino de los procesos de relación entre arte y vida que impregnaron las artes desde las vanguardias hasta los movimientos artísticos de los años 70.

Los orígenes

Steve Paxton, fundador y motor ideológico de *Contact Improvisación*, formó parte de la compañía de Merce Cunningham en 1961. Paxton sentía que a finales de los 50 la mayoría de las compañías de danza se parecían mucho y, aunque pensaba que Cunningham nunca fue lo lejos que podría haber llegado con sus investigaciones del movimiento o con diferentes tipos de físico, sus pasos en esa dirección fueron significativos para el desarrollo posterior de la danza.

Las clases de composición que impartía Robert Ellis Dunn, músico asociado a Cunningham y colega de John Cage -compositor e ideólogo de buena parte de los formatos compositivos adoptados por Cunningham-, fueron famosas por ser el punto de encuentro e inspiración de la mayoría de los coreógrafos de la Judson Church. Steve Paxton, Yvonne Rainer, Simone Forti o Trisha Brown fueron algunos de los alumnos de Robert E. Dunn. La presentación de Dunn de los procedimientos de azar llevados a cabo por Cage provocaron en Paxton la búsqueda de caminos para hacer que el movimiento surgiera desde unas bases diferentes a las estéticas establecidas en el mundo formal de la danza.

Todo el interés mantenido en los años 50 por la fenomenología y la filosofía Zen, la oposición a los eventos heroicos y los vocabularios tradicionalmente simbólicos, la preocupación por el movimiento *pedestre* - el de cada día, el aquí y ahora-, tomó una nueva lectura política en los años 60. Otros artistas influyeron decisivamente en Paxton como el pintor y artista visual Robert Rauschenberg, asociado a Cunningham, el Living Theater y otros jóvenes artistas como Yvonne Rainer.

8.2.3. Influencias y paralelismos de las neovanguardias en Contact Improvisación

Entre Rainer y Paxton ampliaron las posibilidades abiertas en las concepciones de arte expuestas por Cage y Duchamp: el tema de lo cotidiano, el papel del azar, la indeterminación y la aceptación de cualquier material como vehículo posible para el arte.

(Novack, 1990, p. 58)

Según Novack (1990, p.55), Rainer percibió dos corrientes de significado político en el movimiento de Cage y Duchamp. La primera proviene de la filosofía Zen y conlleva una aceptación de todo lo que ocurre. La segunda está relacionada con la actitud del anti genio, anti obra de arte. Por un lado el movimiento Cage-Duchamp albergó la aceptación de un destino, un orden totalmente casual, y por otro lado albergó una resistencia al *status quo* y la manera en que las estructuras sociales están naturalizadas y promulgadas.

Estas dos corrientes articuladas por Rainer se unirían en *Contact Improvisación*. Rainer ve ambas actitudes configurando la significación de los eventos en *Contact Improvisación*, donde se permite que la danza ocurra y se reconoce que todo el mundo puede bailar.

Los paralelismos entre las aportaciones de las vanguardias artísticas y las ideas que motivaron *Contact Improvisación*, generador a su vez de la apertura de la danza a personas con diversidad, se puede ver en los hechos que exponemos a continuación.

Paxton continuamente rechazó entretener al público. Creaba composiciones en danza donde examinaba una pequeña y definida área de movimiento, dando como resultado creaciones minimalistas.

Paxton, Rainer y otros bailarines fueron parte de “Continuous Project Altered Daily”, una pieza en evolución donde se incorporaba el proceso de ensayo como parte de la performance. Los miembros de este grupo pusieron su interés en encontrar cómo la *Improvisación* podía facilitar la interacción y respuesta física y cómo ello podía permitir a la gente participar equitativamente, sin emplear jerarquías sociales arbitrarias en el grupo. La idea era exponer a la audiencia otros sistemas diferentes al “Star System” (o el tan cacareado *glamour de las estrellas*), inundado de explotación de la personalidad y la apariencia.

Se puede ver una conexión entre esta incipiente forma de danza y la música improvisada que, según el músico Roger Sutherland (1998)¹⁴⁷, comprende un ideal de expresión colectiva que contrasta con la orientación individualista de gran parte de la música y arte occidental. Puede decirse que la *Improvisación* combina la complejidad formal de la música con la espontaneidad y el carácter comunal de los idiomas étnicos y folclóricos.

A la par que en EE.UU. se gestaban nuevas formas de concebir la danza, en Inglaterra en la misma época Cornelius Cardew, influido por las teorías de Cage, funda en 1969 junto a Michael Parsons y Howard Skempton la *Scracht Orchestra*, de la que Shuterland fue parte. Los postulados filosóficos y metodológicos coinciden con los que estaban gestándose en *Contact Improvisación*. Estos músicos se cuestionan la autoría del compositor y terminan por poner en tela de juicio las diferencias de status entre músicos profesionales y amateurs. Su meta era la liberación de las facultades intuitivas, poéticas, empáticas y musicales que se sacrificaban a lo largo del proceso de la formación musical convencional.

Volviendo al proyecto de Paxton, se experimentó con estados opuestos como extrema quietud y desequilibrio máximo. Influido por los estudios del arte marcial

¹⁴⁷ Roger Sutherland es un músico abanderado de la música improvisacional que fue parte de la *Scracht Orchestra* y del grupo *Morphogénesis*. Es autor del libro *New perspectives in Music* (1994).

japonés Aikido, también se exploraban los elementos físicos del movimiento tales como caídas, volteretas y soporte en duetos que empezaron a ser parte del vocabulario.

“*Magnesium*”,¹⁴⁸ la pieza que estructuró Paxton en Enero de 1972 para once estudiantes del Oberlin College, ha sido considerada la pieza germen de lo que más tarde sería nombrado como *Contact Improvisación*. En la pieza abundaban los choques entre los performers, las caídas, rodamientos, levantarse para lanzarse a la caída de nuevo. Los performers no estaban orientados hacia el público sino que su actitud estaba centrada en ejecución de las acciones.

En junio de 1972 Paxton invitó a 20 estudiantes a vivir y trabajar conjuntamente durante dos semanas para realizar una serie de performances en la Galería John Weber de Nueva York. Como colegas suyos invitó a Mary Fulkerson y Barbara Dilley. Entre los estudiantes se encontraban Nancy Stark Smith, Curt Siddall, Danny Lepkoff, David Woodberry, Nita Little y Steve Christiansen, que más tarde tendrían un papel muy significativo en la difusión de la nueva forma de danza.

Para este proyecto se trabajó sobre los extremos de desorientación física explorados anteriormente en “*Magnesium*”: el arrojarse sobre otros y el permanecer de pie en quietud observando los más pequeños impulsos del cuerpo. Las sesiones de trabajo se mezclaban con la vida diaria de tal forma que los ensayos nunca ocurrían a horas prefijadas sino durante todo el día y la noche a través de los diez días de preparación.

Había un interés en borrar las distinciones entre arte y vida, y en reemplazar la danza encaminada a una meta por una experimentación comunal.

Según palabras de Nancy Stark Smith (cit. en Novack, 1990, p. 66): “*El hecho de no trabajar hacia una idea concreta, sino de trabajar, nos daba la sensación de libertad para jugar con las cosas. No te preguntabas si lo estabas haciendo bien o no, simplemente lo hacías*”.

Como vemos, estas metodologías están en consonancia con las tesis del artista performativo Robert Filliou del *arte como fiesta permanente*, o con los principios de la filosofía Zen en los que se apoyaron Fluxus como la no intencionalidad, o la no diferenciación entre bien hecho o mal hecho.

Como registro de aquel momento existe el documental “*Chute*”¹⁴⁹ que consta de 20 horas de material editado de los ensayos para la John Weber Gallery.

¹⁴⁸ Podemos ver *Magnesium*, 1972 (Oberlin College Class), de Paxton en este link http://artforum.com/video/id=38324&mode=large&page_id=7 (consultada el 16-06-2015)

¹⁴⁹ Fragmento de *Chute*, 1972 <https://youtu.be/9FeSDsmleHA> (consultada el 16-06-2015)

Las performances fueron una continuación de los ensayos. Duraban cinco horas cada día; el público se quedaba tanto tiempo como quería. No había efectos especiales de luces, ni vestuario, ni música, ni escenografía, solamente unas colchonetas. Se trabajaba desde dentro de la forma misma, no se trabajaba en relación a nada más. El foco estaba en la sensación, no en el estilo, ni en la psicología, ni en la estética, teatralidad o emociones. Querían encontrar lo que era posible en vez de lo que parecía bonito.

Según Novack (1990, p. 69) “*La rapidez en el aprendizaje implicaba una accesibilidad ausente en el virtuosismo de la danza moderna y el ballet. En Contact Improvisación, Según Patxon, el ideal estético podría estar en “un cuerpo totalmente integrado”*¹⁵⁰ .

Esta es la clave para que años más tarde, cuando *Contact Improvisación* estaba lo suficientemente extendido y articulado, se diera cabida en la danza a personas con diversidad funcional, porque sus cuerpos cabían dentro de ese ideal estético de cuerpo integrado, cualquiera que fuera el tipo de cuerpo. En *Contact* se apreciaba un cuerpo que trabajaba y danzaba integrando todo lo que tenía. Como vemos, el adjetivo “*integrada*” aplicado a danza en *Danza Integrada* se refiere también a la integración que cada persona hace de su propio movimiento. Es por ello que la terminología *Danza Integrada* tiene unas implicaciones históricas y referenciales en cuanto a concepto revolucionario de cuerpo y movimiento que es necesario conocer y recordar.

Contact Improvisación, basado en nociones físicas de la sensación interna de peso y contacto y no en los códigos estéticos tradicionales, atrajo a bailarines y no bailarines. El ambiente no predecible de exhibir el comportamiento como un proceso más que presentarlo como producto terminado hacía que la respuesta de la audiencia fuera también muy visceral, como si ellos mismos estuvieran viviendo el riesgo de las caídas o la experiencia del contacto. Era una nueva forma de mirar el movimiento y de ampliar la danza como nunca se había hecho antes. Cuando las performances terminaban el público empezaba a bailar, saltando o apoyándose unos sobre otros. El estado postperformance estaba extremadamente cargado de energía, podemos decir que generaba una especie de catarsis corpórea.

8.2.4. La confianza y la escucha en Contact: fusionando polaridades

Algo con lo que se confrontan muchos bailarines consumados en danza contemporánea que se acercan al *Contact Improvisación* es la dificultad de tener confianza plena en la pareja de danza. Abrir el peso del propio cuerpo sobre el cuerpo de otra persona, de un desconocido a menudo, no es fácil para muchos. No es fácil

¹⁵⁰ “*Un cuerpo totalmente integrado*”, está señalado por Novack, ya que es parte de una cita de McDermott, J. (1977). An Interview with Steve Paxton. *New Dance*, (4), 5-8.

confiar en alguien que tiene que sostenerte, alguien sobre el que tienes que expandirte y florecer, abandonarte por unos instantes para seguir viajando, un suelo humano y móvil sobre el que también vas a repartir tu peso, lo vas a proyectar y vas a bailar a partir de ahí. La falta de confianza va unida al miedo; miedo a pesar demasiado, a no situarnos en el punto correcto, a hacer o que nos hagan daño. Como practicante y profesora de *Contact* puedo constatar que soltar la retención del peso y abandonarse es lo más difícil de aprender en *Contact*, pero también lo más gratificante.

Esto nos lleva a una danza no basada en la competición, sino en la cooperación, en la que podemos bailar si nos abrimos al otro. Es una danza no de individualidades sino de individualidades compartidas.

El estado para bailar *Contact*, es un estado de recepción- emisión continuo.

Antes hemos nombrado el abandono, pero no nos vale este estado sino es acompañado de una alerta máxima. Parece contradictorio abandono y alerta, pero es la fusión de esta polaridad la que hace a *Contact* un arte genuino.

En *Contact* la percepción, decisión y acción se producen al mismo tiempo. No hay linealmente en el tiempo primero una fase de percibir, luego otra de procesar y al final una de emitir. Realmente las tres fases se dan, pero al mismo tiempo. Para poder llegar a ese estado en *Contact* nos entrenamos en los modos de percibir. Y con una buena metodología es entrenable, se aprende.

Otra de las polaridades que se fusionan en *Contact* es la de ser emisor-receptor o guía-guiado o sostenedor-sostenido. Continuamente estamos en los dos roles al mismo tiempo, porque en décimas de segundo puedes pasar de ser sostenedor a ser sostenido, o de guiar a ser guiado.

Al ser *Contact* una forma de danza basada en la *Improvisación*, el estado de recepción está siempre al máximo para poder transformar cualquier estímulo lanzado a favor no solo de la danza propia y personal sino a favor de una danza comunitaria. Hay un estado de *sí* continuo, de no negar lo que nos viene sino de asumirlo, integrarlo y dejar que sea alimento para que la *Improvisación* continúe.

El estar continuamente al menos en dos roles aparentemente opuestos hace que nuestra empatía se abra, ya que lo que está percibiendo el otro también lo percibe el "yo". Lo que reconozco del otro lo reconozco en mí y viceversa. En *Contact* el cuerpo del otro se convierte en una superficie táctil a través de la que descubrimos nuestra densidad, nuestros volúmenes y nuestros puntos de apoyo.

En *Contact* siempre hay un trío: el cuerpo de las dos personas que danzan y el suelo. Y continuamente danzamos teniendo el peso en movimiento, repartido entre estas dos superficies: el cuerpo del otro y el suelo.

La imagen visual externa no es la referencia primera en *Contact*. La percepción del propio cuerpo ya no viene de lo que vemos reflejado en un espejo, sino de cómo lo percibimos en contacto con otro cuerpo y con el suelo. A veces no sabemos dónde está el confín de nuestro cuerpo y el comienzo del otro; se dan rapidez máxima, lentitud, cambios repentinos de velocidades, liviandad en el intercambio de peso, densidad y fuerza; separación espacio y unión, impulsos, pequeños despegues, flotación, empuje suspensión.

Ésto es parte del vocabulario que define nuestros cuerpos cuando danzamos *Contact*. Desde aquí el otro vocabulario, el que normalmente nos define en la calle, se esfuma. Alta, baja, gorda, flaca, calvo, melenudo, pequeño, grande, blanco, negro, amarillo, miope, discapacitado, válido...todo ello no está en primer plano. Personas que se sienten muy bellas en el mundo de las imágenes estereotipadas también se sienten muy torpes en el mundo del *Contact* y viceversa. Uno aprende de sí mismo a través de los demás, y esto conlleva un acto de humildad.

Cuando utilizamos *Contact* en los talleres y entrenamientos de *Danza Integrada* también caen las percepciones de la imagen reflejada, y se activan el sentido háptico, lo táctil, el volumen, la densidad, la tonicidad, el peso, la estabilidad...todo empieza a ser negociado.

El tener una *dis-capacidad* o no, el ir en una silla de ruedas o de pie, las particularidades del movimiento de cada persona, todo ello es estudiado como espacio común de diferencias que tenemos que negociar para encontrar formas de compartir nuestra danza. Un brazo que nunca se estira por espasticidad es un gancho perfecto con mucha fuerza para sostener un contrapeso. No nos empeñamos en que el brazo se estire, observamos y comprobamos sus funciones y desde ahí su estética comienza a ser parte de nuestro vocabulario. Partimos de lo que somos, del lugar donde estamos y desde ahí iniciamos a explorar las infinitas posibilidades de nuestra danza. Y todos sin excepción alguna tenemos que aprender algo o todo de la persona-cuerpo con quien danzamos, sino la danza es imposible. Y, desde ese espacio de aceptación de la diferencia, nuevas posibilidades de movimiento surgen, quizás el brazo que no se extendía, ahora en este espacio de aceptación encuentra la posibilidad de expandirse o cambiar su tonicidad, no porque se le obligue o sea un objetivo, sino porque hay espacio para experimentar. Este factor es decisivo para cualquier proceso de aprendizaje, para cualquier persona.

A partir de lo expuesto, imagínense como las identidades de desestabilizan, las de persona con discapacidad/sin discapacidad, la de guapo/feo, la de buen/mal bailarín, la de hombre/mujer, joven/viejo.

8.2.5. El desarrollo de la comunidad

Contact Quarterly: Moviendo las ideas

En 1976 se creó la publicación con periodicidad trimestral *Contact Quarterly*. Mientras que las identidades de otras técnicas se habían consolidado a través de la formación de compañías de danza lideradas por los coreógrafos fundadores y a través de la producción de coreografías, *Contact Improvisación* se consolidó a través de la dispersión de la práctica en colectivos y a través de los escritos sobre esta forma de danza. En este sentido la fundación de esta publicación fue un motor que impulsó un foro de discusión sobre las actividades y las ideas de *Contact Improvisación*. De hecho el subtítulo de la revista es “un vehículo para promover las ideas en movimiento” refiriéndose no sólo a temas relacionados con la danza misma sino sus metáforas sociales y políticas. En EE. UU. *Contact Improvisación* no es sólo una forma de danza, sino que ha constituido una comunidad extendida a lo largo del país. Muchos de los que la forman no son bailarines profesionales, sino que acuden una vez por semana y practican o disfrutan de la danza en unos eventos denominados Jams donde, al igual que los músicos, se reúnen a improvisar durante horas, borrándose la distinción entre público y performers pues todo el mundo puede participar. *Contact Improvisación*, a través de la difusión de la publicación y de los cursos impartidos, ha traspasado las fronteras de EE. UU. y es conocido internacionalmente.

La Comunidad de Contact en Europa

En España ha habido una eclosión de esta forma de danza en los últimos diez años. Estudié *Contact Improvisación* en la *School for New Dance Development* en el año 1995 y después del año 1997 al 2000 en Moving On Center, Oakland y en San Francisco en diversas escuelas. Realmente allí pude apreciar lo que significa una comunidad de danza, formada por bailarines profesionales y no profesionales pero comprometidos todos por el aprendizaje y práctica de una forma de danza, *Contact Improvisación*, donde los profesores, en las Jams se mezclaban con todos los participantes. 848 Divisadero en San Francisco y 8th Street Studio en Berkeley eran los espacios principales de *Contact*, reuniéndonos en estas Jams unas cien personas. A mi regreso en España en el año 2001 no había un movimiento de *Contact*, sólo algunos profesores puntuales enseñando. A partir del año 2004 empiezo a enseñarlo en Murcia, ciudad donde residía. Después en el año 2007 organizamos las Jams a partir de un colectivo formado entre varios artistas en *La Fragua*. En aquellos momentos, aunque había curiosidad, era difícil que las personas tuvieran una continuidad en el aprendizaje y la

práctica que permitiera crear comunidad como ahora sucede en algunas ciudades de España.

Entre el año 2001 y 2010 ha habido un movimiento de profesores de *Contact* - algunos de los cuales residían en San Francisco y Berkeley- desde EE. UU. hacia Europa, bien trasladando su residencia de una forma permanente o bien con viajes frecuentes, especialmente hacia Alemania, donde residen parte de los alumnos que habían tenido en EE. UU. A la vez, europeos, especialmente alemanes que estaban formándose en San Francisco y Berkeley, regresaron a sus lugares de origen, expandiendo la forma a través de sus clases y/o de Jams y la puesta en marcha de Festivales de *Contact Improvisación*. Esta eclosión de la Danza *Contact*, que se da primero en Alemania, también se ha dejado sentir en la península a través de los festivales que se han extendido a lo largo del país. Ésto ha hecho que *Contact Improvisación* vaya expandiéndose cada vez más, a través de clases regulares, Jams semanales o mensuales, festivales y talleres que se realizan a lo largo de todo el año en numerosas ciudades. A la par, profesores de otros países incluidos algunos de los profesores norteamericanos pioneros del *Contact*, van apareciendo en los Festivales y Talleres, dándonos diferentes visiones de esta danza. Se puede decir que ahora mismo hay una comunidad de *Contact* en España, en la que las personas empiezan a viajar de festival en festival para practicar la danza pero también con un espíritu de contacto social y comunitario.

8.2.6. Contact: sensualidad o erotización

La sensualidad o la erotización del contacto es un debate que se está dando en los últimos años especialmente en los festivales y encuentros donde se abren plataformas para discutir las políticas del *Contact*. El debate gira en torno al límite o marco de referencia que se ha puesto a esta forma de danza desde sus orígenes hasta ahora. Este marco ha consistido en que la danza estuviera principalmente centrada en las percepciones físicas, es decir cómo se reparte el peso entre dos cuerpos atendiendo exclusivamente a las leyes físicas de la gravedad, velocidad, superposición de planos, vectores, proyección de fuerzas y volúmenes etc. Ahora se cuestiona si este límite no está cercenando una serie de subjetividades, sentimientos y atracciones humanas que surgen a través del contacto físico, pero que se reprimen.

En este sentido, Steve Paxton y muchos de los fundadores en los años 70, consideraron una liberación poder realizar una práctica artística a través del contacto corporal que no negaba la sensualidad y la sensorialidad, pero en vez de proyectarla hacia la erotización, la proyectaban hacia la imaginación creativa de la danza. Abogaban por crear a través de un cuerpo sensorial que no estuviera pre programado para la sexualidad.

Teniendo en cuenta que ésta debe ser una de las pocas parcelas en nuestra cultura donde dos personas libremente, en igualdad de condiciones deciden crear a través del contacto sin vincularlo o sin dirigir su atención hacia lo erótico, *Contact Improvisación* nos parece un espacio liberador y no restrictivo. Es muy interesante cómo al delimitar el foco de atención, se produce una mayor libertad en el desarrollo de la danza, con cercanía física entre hombres, entre mujeres y entre hombres y mujeres sin que en ese momento el tema del género o la orientación sexual sea lo fundamental.

Acercarnos al contacto sin sexualizarlo es liberador para las relaciones humanas en el marco del aprendizaje y creación artística, pues es una forma de entrar en contacto con personas que de otra forma no nos atraerían lo más mínimo. Y repetimos de nuevo, en una sociedad fuertemente sexualizada y polarizada de forma narcisista por el me gusta/no me gusta, *Contact Improvisación* se convierte en un instrumento que rompe los dualismos, ya que la actitud a priori es no enjuiciar a la persona con la que se danza, sino recoger todo lo que nos ofrece, como materia inesperada para la *Improvisación*.

Al igual que en las prácticas de meditación, una mente-cuerpo que danza *Contact* fluye, se mueve y re crea todo lo que sucede en el exterior y en el interior, no se queda enganchada a ninguna intención concreta porque, si ésto sucede, deja de estar en el presente de la *Improvisación*, que es recibir y transformar.

Además en *Contact* hay un factor de peligrosidad añadido, ya que si detenemos o fijamos nuestra atención en una intención forzada, dejamos de escuchar lo que está sucediendo, pudiendo poner en peligro nuestra integridad física o la de la pareja de danza.

8.2.7. Contact ¿Una forma de danza atada al cuerpo antropocéntrico?

Jonathan Martineau, profesor y artista de *Danza Butoh*, además de filósofo, en uno de los puntos de su tesis doctoral, nos plantea una búsqueda de la expresión artística corpórea que no esté atada a tener siempre como centro la expresión del ser humano. En esta búsqueda observa que la forma de danza *Contact*, al igual que el resto de los movimientos que se han dado en la danza contemporánea, sigue atada al antropocentrismo (Martineau, 2013, pp. 411-416).

Recogemos esta crítica de Martineau, pero en vez de enfocarla en la forma misma de *Contact Improvisación*, la centramos en las derivas que parte de los actuales bailarines de *Contact* han tomado, y así distinguimos *Contact* como una forma de danza que según se oriente puede caer en ese antropocentrismo o liberarlo.

En la actualidad se puede observar que muchos de los practicantes de la danza *Contact* siguen danzando desde el cuerpo y para el cuerpo en vez de utilizar las magníficas herramientas que *Contact* tiene para construir y destruir las imágenes de

nosotros mismos, o las que la cultura quiere colgarnos; no terminan de cuestionar las identidades.

Estos practicantes de *Contact* (y quizás por extensión el *Contact* actual, pero no lo que podría ser *Contact*) siguen enfrascados en desarrollar hasta el límite infinito las posibilidades de ser uno mismo, de la liberación del movimiento propio, con visiones un tanto naif del arte y la cultura, olvidando ese principio fundamental de escucha del yo a través de la escucha del otro.

En algunas de las plataformas de *Contact* que proliferan en nuestro país se observa desconocimiento de los movimientos artísticos precedentes, los paralelos e incluso de los propios orígenes de *Contact*. A veces la atención está puesta, no en los fundamentos de *Contact* como vehículo artístico, sino en ser una plataforma de socialización alternativa que raya la exhibición circense, con los virtuosos necesitados de admiración y los que gustan de admirar el virtuosismo. Como vemos, se produce así una mirada muy parecida a la que se da en el Ballet y Danza clásica, de otra parte tan denostado por estos mismos bailarines de *Contact*.

Justamente, esta mirada exhibicionista supone ese lugar jerárquico del que se quiso apartar *Contact* en su nacimiento dentro del seno de la danza contemporánea de los años 70. *Contact* suponía ese alejamiento del confinamiento de la danza a una técnica precisa donde arte se ecua a virtuosismo físico; supuso una huida de los modos de hacer arte que no investigaban en las estructuras de creación, que no invertía en nuevos modos de relación, que no cuestionaban el arte. En definitiva *Contact* cuestionaba esa forma de utilizar la tapadera del arte para no hacer arte y ser miembro de un club social, de un movimiento social. Y justo ahí es dónde parte del movimiento del *Contact* en Europa está acercándose. Tristemente pero cierto, es el precio de la popularización de un negocio rentable a la par que una falta de perspectiva histórico-filosófica y compromiso real por parte de todos los implicados en la difusión de esta forma de danza.

Depende de cómo se presente y el compromiso que se demande a los participantes tendremos una danza *Contact* que realmente devenga herramienta para la construcción de nuevas identidades. Si no, corremos el peligro de que *Contact* se transforme en uno de tantos movimientos comunitarios *lighth* que existen en el mercado, que usan el cuerpo como reclamo y antídoto de una sociedad insatisfecha en su modo de relacionarse con la vida. Una sociedad que usa estas pseudoterapias como droga suave socialmente aceptada y bien contenida que no cambia nada en la vida real, porque siguen alimentado personalismos en vez de analizar ciertas cuestiones con una perspectiva social.

Esta reflexión crítica viene más por lo que acontece en parte del mundo del *Contact* como movimiento social a través de la popularización de festivales y jams. Pero

seguimos creyendo que las herramientas de *Contact* continúan siendo válidas y, como ya veremos en el *Capítulo 10, parte II* dedicado a las metodologías, son armas poderosas para desestabilizar las categorías identitarias fijadas en lugares inamovibles.

8.3. LA EDUCACIÓN SOMÁTICA EN LA DANZA

8.3.1. La división cuerpo mente en la danza

Desde las perspectivas críticas, postmodernas y feministas se ha tratado el cuerpo en relación al medio sociocultural. La doctora en Somatics and Movement Arts y profesora de la Universidad de Artes Escénicas Greensboro, Jill Green (1999)¹⁵¹ cuestiona el mito del cuerpo ideal en la danza, abogando por una *Educación Somática*. Desde este marco observa cómo la cultura occidental ha creado el mito de la división del cuerpo y la mente. Esta división no separa simplemente nuestros cuerpos de la mente, a favor de ésta, sino que nos separa de la experiencia de nuestros cuerpos y nos desconecta de nuestras señales propioceptivas internas y procesos vitales. Más que una simple separación hay una obsesión activa con el cuerpo como objetivo, como un entidad mecánica. A consecuencia de ello nos volvemos insensibles a la conciencia de los mensajes internos del cuerpo y el poder de estar conectados con nosotros mismos. Green sugiere que las culturas dominantes perpetúan esta división cuerpo/mente en un esfuerzo de mantener una debilidad somática desconectándonos de nuestro ser sensorial a través de la imposición de modelos externos de cuerpos ideales. El apego al cuerpo ideal es un mito perpetuado por la cultura dominante para controlar más fácilmente a la población y mantener el status quo.

Como vimos en el Capítulo 5 *Cuerpo, Resistencia y Persistencia*, Foucault ya enmarcaba esta crítica a través de los extremos de comportamiento estandarizado del cuerpo dentro de las instituciones vigilantes. De ahí hemos pasado a los cuerpos dóciles que se auto-regulan y habitúan.

Podemos observar como el *modelo panóptico* se desarrolla en las clases de danza. El mundo de la danza es una tierra fértil para el análisis de Foucault, ya que en el enfoque tradicional, en las clases de danza se está continuamente bajo una doble vigilancia, la externa y la interna. Con el ojo de los profesores continuamente en el cuerpo de los estudiantes y a su vez el ojo del espejo reflejando cada milímetro de su

¹⁵¹ Todas las citas de Jill Green (1999) que aparecen en esta investigación son traducción de la autora de la tesis, a partir del artículo original en inglés *Somatic authority and the myth of the ideal body in dance education*. Este artículo está publicado en *Dance Research Journal*, 31(2) pp. 80-100, pero la versión utilizada está sin paginar, así que la hemos paginado (pp. 1-18) según el documento https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/J_Green_Somatic_1999.pdf (recuperado el 23- 6- 2015)

cuerpo, el estudiante aprende a disciplinarse a sí mismo a través de la auto-regulación y los hábitos inconscientes. El mensaje aquí no es confiar en las percepciones sensoriales o tener cuidado del propio cuerpo, sino estar juzgándose continuamente por la mirada que esos ojos nos devuelven.

8.3.2. El cuerpo en la enseñanza tradicional de danza

Vivimos en una sociedad enfocada en modelar al cuerpo desde imágenes externas, y esta visión sobre el cuerpo en el mundo de la danza es aún más pronunciada, ya que el objetivo predominante es la búsqueda de la perfección.

Las metodologías y enfoques que generalmente se aplican a los estudios de danza fomentan un tipo de percepción corporal en los estudiantes. La *Educación Somática* puede transformar esas metodologías y por tanto la percepción que de sí mismos tienen los bailarines y las construcciones sociales sobre el cuerpo.

Una clase de danza tradicional se organiza con todos los estudiantes distribuidos en la sala mirando frontalmente hacia el espejo, con el docente delante. Los bailarines pasan muchas horas mirándose en los espejos para perfeccionar la apariencia externa del cuerpo y reforzar la técnica. Este foco constante en una visión externa del cuerpo, en la imagen del cuerpo, objetiva el cuerpo del bailarín y demanda que adquiera una apariencia específica a la vez que es corregido. Los bailarines entrenados con esta pedagogía literalmente entregan sus cuerpos a las demandas de sus profesores, a las demandas de la técnica enseñada en un formato de copia de modelo y a la imagen que les devuelve el espejo, que nunca es suficientemente buena. La constante visión ante un espejo hace que veamos nuestro cuerpo bidimensionalmente y nos preocupemos de si esta imagen plana encaja con los modelos con los que somos bombardeados diariamente sobre cómo debería ser un cuerpo ideal. Con el espejo delante, especialmente en los años de adolescencia y primera juventud donde el cuerpo está en proceso de transformación, el foco predominante del estudiante de danza es cuánto se acerca al modelo y no tanto cómo se percibe a sí mismo, o cual es el valor que su cuerpo tiene en ese momento.

Mi experiencia es que realmente aprendí danza cuando dejé de tener espejos durante los años de aprendizaje somático en EE. UU. Posteriormente los he utilizado muy poco y ahora cuando me veo en uno a veces me sorprendo positivamente, porque mi cuerpo realmente cambió debido a los procesos somáticos que vivió. Sin embargo lo que recuerda mi mente, quince años después, todavía es la imagen negativa que el espejo y ciertas enseñanzas tradicionales de la danza habían instaurado en mi persona durante años. Tal es la fuerza de la imagen que se queda grabada en la retina.

8.3.3. La Educación Somática

El término *Educación Somática*, acuñado en 1985 por Thomas Hanna¹⁵² a partir del término *somático*, también acuñado por él con anterioridad, en 1976, desarrolla una conciencia propioceptiva del movimiento y de la organización del esquema corporal. La *Educación Somática* no es una nueva técnica de danza sino una forma de aproximarse al cuerpo, un enfoque que puede ser aplicado a diferentes técnicas de danza. *Contact Improvisación* y algunos enfoques de la técnica Release utilizan los principios metodológicos de la *Educación Somática*. Esta educación recoge las aportaciones recibidas de diferentes técnicas somáticas entre las que destacamos la Técnica Alexander, Body Mind Centering, Método Feldenkrais y Fundamentos Bartennieff que son las más utilizadas en el área de la enseñanza de la danza.

En un enfoque de *Educación Somática*, los estudiantes y bailarines aprenden a escuchar internamente a su cuerpo (soma). No necesitan un espejo para reconocer donde está su pie, su brazo, su espalda o la cantidad de fuerza y velocidad que necesitan para realizar un movimiento. Esta información, a través de la *Educación Somática*, se aprende a registrar internamente en el cuerpo, de la misma forma que sabemos si estamos de pie o sentados sin necesidad de que una imagen externa nos lo confirme.

La danza como arte no viene dictaminada por un modelo de cuerpo único, de hecho la danza no precisa de un modelo de cuerpo. Un bailarín es alguien que tiene un entrenamiento muy específico en las percepciones de cómo su cuerpo se organiza, en relación a su estructura interna y en relación al medio externo conformado por los vectores del espacio, el tiempo y otros cuerpos en movimiento. La combinación e interrelaciones de todos estos factores conforman los elementos técnicos de la danza. Pero el cuerpo no es un instrumento externo, como puede serlo un instrumento musical, el barro o un lienzo; el cuerpo de la danza es el mismo que siente, respira y se relaciona. Los bailarines crean con su propia materia humana y es aquí donde a la danza le cuesta más trabajo romper con los clichés que la sociedad proyecta sobre los cuerpos moldeados. Una clase de danza no es un gimnasio, aunque ambos trabajen con el cuerpo, de la misma manera que no es lo mismo un pintor de paredes que un artista visual. Ambos pueden trabajar con elementos plásticos pero sus objetivos y la forma de tratar estos elementos son muy diferentes.

¹⁵² El término *somático* fue acuñado por Thomas Hanna en el ensayo "The field of Somatics", publicado en la revista *Somatics, Fall issue*, 1976. Association for Hanna Somatics Education http://hannasomatics.com/index.php/about_somatics/history_and_founder/ (consultada el 11-7-2015)

En danza la forma del cuerpo puede ser resultado de un determinado entrenamiento, pero nunca un objetivo. La danza es arte, es capacidad de crear con todas las posibilidades de la materia humana en relación a muchos conceptos e ideas diferentes. A través de una metodología basada en técnicas somáticas, se devuelve la pertenencia del cuerpo a los bailarines. Éstos se transforman en creadores, no sólo de su danza, sino de una identidad que se transforma en cada danza.

8.3.4. Educación Somática y Técnica Release

Dentro de las técnicas de danza contemporánea, la técnica Release, junto a *Contact Improvisación* son las que incorporan de forma explícita la *Educación Somática* en el aprendizaje del movimiento.

Nancy Topf, Joan Skinner, Marsha Paludan, John Rolland, y Mary Fulkerson, según Melinda Buckwalter (2012)¹⁵³, fueron los herederos de las técnicas que ya utilizaban la ideokinesis, iniciadas por Mabel Todd en los años 30 y 40 y su posterior revisión en los años 60 por Lulu Sweigard. Estos bailarines, compañeros en la Universidad de Illinois, desarrollaron su trabajo a finales de los 60 y fueron el punto inicial de la técnica Release. Las claves de su trabajo residían en situar la imaginación dentro del cuerpo y en realizar exploraciones sensoriales de movimiento basadas en esas imágenes. De esta forma la técnica Release, a través del conocimiento sensorial, permitió llegar a otro nivel de funcionalidad en el movimiento, al nivel del desarrollo premotor, donde se articula la organización del movimiento. Veremos con detalle esos elementos en el capítulo 10, en el apartado 10.10 dedicado al Desarrollo Neuromotor. Estos pioneros de la técnica Release, desde el trabajo de repatroneaje del movimiento, desarrollaron una danza dinámica con gran funcionalidad.

Para la técnica Release, el foco de la enseñanza no está en copiar los movimientos del profesor sino en percibir dónde se origina el movimiento, reconocer cómo se expande a través del cuerpo y se proyecta hacia el exterior en una dirección espacial. Delimitar los puntos de inicio del movimiento y su dirección, qué cantidad de fuerza y qué cantidad de inercia, la transmisión y secuenciación del movimiento son algunos de los aspectos que se estudian y definen esta técnica. Para ello no necesitamos espejos. Nuestros espejos, quienes nos informan de cómo estamos posicionados, de nuestra tonicidad, de nuestro peso y volumen son el suelo, las manos y el cuerpo de otro compañero. Nuestra referencia en *Educación Somática* no es visual sino táctil. De hecho en esta metodología se realizan muchos ejercicios con los ojos cerrados y con la guía de otra persona. En *Educación Somática* el cuerpo en movimiento es un laboratorio y nos dedicamos a explorarlo. Nos interesa la dinámica del movimiento y

¹⁵³Melinda Buckwalter, discípula de Nancy Topf en los 90, es profesora de Técnica Release, Anatomía y Kinesiología en Wesleyan University y co-editora de Contact Quarterly.

http://community.contactquarterly.com/journal/view/release_mystery (consultada el 12-8-2015)

no tanto la construcción de unas figuras predeterminadas. El movimiento es dinámico, son trazos en el espacio. Estos trazos pueden permanecer temporalmente por unos segundos en el espacio y en ese momento nos dan una imagen suspendida de algo que está en movimiento. La imagen no está predefinida, es el resultado de una presencia consciente en movimiento que suspende el tiempo.

8.3.5. Habitar el espacio: diálogo entre el espacio interno y el espacio externo

Muchas de las técnicas de movimiento aplicadas en la actualidad son fruto de las investigaciones sobre el paso del peso a través del cuerpo, la resistencia y el abandono a la gravedad, la inercia, la secuencialidad del movimiento, la alineación articular y la percepción de los diferentes sistemas corporales. Todo este conocimiento proviene de la práctica y sistematización sobre el movimiento que bailarines, coreógrafos y pedagogos han realizado durante el siglo XX, que aunado con la perspectiva que aportan los estudios de *movimiento somático*, han puesto su acento no en la doma del cuerpo, sino en la liberación del movimiento.

La perspectiva somática no es obligar al cuerpo a ejecutar un movimiento a través de millones de repeticiones, sino invitar al cuerpo a que conozca diferentes formas de realizar acciones y, según su naturaleza, elija aquella en la que el movimiento le resulta más eficiente.

La perspectiva somática invita a crear espacio, a liberar al movimiento de sus corsés, de sus hábitos, de su cotidianeidad, a dejar espacio vacío para que un nuevo espacio surja, dentro y fuera del cuerpo.

Este espacio es físico pero también una metáfora de cómo podemos modificar o transformar los espacios en los que estamos a través de cómo nos movemos, a través de lo que generamos en ellos. De esta forma vemos que la danza crea el espacio donde ésta ocurre. Y a su vez el espacio modela la danza. Hay un diálogo continuo entre espacio y movimiento.

La separación entre espacio interno (dentro del cuerpo) y espacio externo al cuerpo es una separación ficticia. Sólo una fina membrana semipermeable, la piel, hace de frontera. Por tanto vemos como ese muro erigido en torno al dentro y fuera es mucho más mental que físico. El medio entra en nosotros y modifica de una forma muy directa lo que consideramos interior. No es lo mismo estar en un medio seco que en uno acuoso, no es lo mismo llevar calzado que no llevarlo. No es lo mismo percibir la densidad del aire que la densidad de otro cuerpo.

Las percepciones cambian, el pensamiento se transforma. A su vez las dimensiones espaciales se corporeizan en el bailarín. Es en su cuerpo cuando los parámetros del espacio -altura, profundidad, anchura- adquieren significado en una imagen que los refleja.

Como diría Mary Wigman (2002, p. 19) “*Tan sólo en este abrazo espacial, la danza logra su fin*”. La danza habita el espacio y el espacio habita el cuerpo. Diferentes cuerpos y diferentes formas de habitar y ser habitados por el espacio.

8.3.6. La polaridad dentro del cuerpo del bailarín

El mito del cuerpo ideal en la sociedad occidental alimenta el imaginario de muchos bailarines. Éstos se mueven en la dicotomía esquizofrénica de tener que ser delgados y ligeros como una pluma, a la vez que física y mentalmente fuertes y ágiles para poder resistir los entrenamientos de danza.

Cuando uno no tiene una imagen interna bien construida y empieza a querer modelar el cuerpo desde fuera, nunca nada es suficiente y los desórdenes alimentarios graves son los primeros en dar la cara. Un bailarín que por estar delgado no se alimenta bien finalmente no puede rendir como bailarín, le falta fuerza y agilidad mental y esta condición, sometida al estrés de fuertes entrenamientos, puede producir trastornos en la personalidad.

El bailarín y coreógrafo además de lidiar con la edad lo hace con las lesiones. En la vida y carrera profesional de un bailarín, lesiones que en otros campos podrían pasar casi desapercibidas, en el nuestro pueden ser tragedias, ya que nos apartan del mundo laboral. Una importante lesión de rodilla, me llevó hace quince años a plantearme a fondo todas estas cuestiones y a acercar no solo mi práctica personal sino mi docencia a una perspectiva somática, donde cada uno pudiera partir del cuerpo que tenía en ese momento y no tener como objetivo ningún modelo externo, sino atender a la diversidad personal. A lo largo de estos años, la aparición de pequeñas lesiones o de cambios personales no ha sido un impedimento para la práctica de la docencia de la danza o la elaboración y dirección de proyectos artísticos basados en el cuerpo, sino que han alimentado nuevas formas de abordar el cuerpo en ese devenir que es la vida. Al final estas situaciones se han convertido en motor de creación artística o han sugerido nuevas perspectivas tanto en la enseñanza como en la investigación somática.

Recientemente bajo los efectos de una lesión transitoria, he tenido que enseñar técnica de danza en un festival de *Contact Improvisación*. He dado un giro a las clases y la palabra y la corporeización somática han sido más importantes que la demostración del profesor como modelo a imitar. No ha habido modelo, o al menos en el sentido de copia del profesor y sí una investigación personal y del grupo sobre las técnicas expuestas. Cada participante ha encontrado su forma de abordar, de entrar en dichas técnicas, dándose el tiempo necesario y encontrando el camino que sus cuerpos persona necesitaban.

Aunque los alumnos piden profesores que les enseñen desde un lugar somático, todavía atienden al modelo del *profesor-hombre-autoritario* que desde un modelo fuera de su cuerpo les empuja a esforzarse para poder ser competitivos en el *cruel* mundo de la danza. Este modelo suele ser buscado más por mujeres que por hombres. Al final somos hijas del mundo que nos domina, queremos a toda costa y a cualquier precio ser parte de él. Hace años, enseñando en una institución profesional de danza, recuerdo cierta hostilidad por parte de un grupo de alumnas a la enseñanza de la técnica a través de métodos somáticos. Fue en el año 2003, cuando este término y aproximación al cuerpo todavía eran muy nuevos en España en el mundo de la danza profesional. Curiosamente, las personas que más resistencia tenían eran aquellas que estaban más desconectadas de su cuerpo, aquellas que más necesitaban tener una sensopercepción de lo que hacían. En cambio se empeñaban en seguir aprendiendo con las herramientas que habían utilizado hasta entonces y que obviamente no les servían de mucho porque sus cuerpos no las entendían, no las incorporaban. El trabajo somático genera resistencias a aquellas personas que se han pasado mucho tiempo negando sus propias sensaciones para encajar en un modelo. La *Educación Somática* trae al presente o evidencia aquello que hemos intentado negar u ocultar durante mucho tiempo y esto, a veces, no es gratificante. Algunas personas no quieren aprender a optimizar el magnífico sistema interconectado que es el cuerpo, sólo quieren aparentar que danzan bien según unas normativas culturales o académicas ajenas a la comprensión interna de su propia organización. Una sociedad de la apariencia, es una sociedad enfocada solo en los resultados y no en los procesos.

En los ambientes profesionales de danza hay un estrés temporal añadido. Social y laboralmente la vida de un bailarín es corta, así que hay que darse mucha prisa en aprenderlo todo en poco tiempo. Casi siempre se piensa que repitiendo un movimiento muchas veces y con mucho esfuerzo se conseguirá antes dominar dicho movimiento. En general hay cierta resistencia a los métodos que no se basan en la repetición mecánica de un segmento corporal sino en la comprensión de toda la secuencia de movimientos o de la globalidad del movimiento y sus repercusiones en todo el cuerpo. Pero la realidad es que el bailarín que no quiere comprender su cuerpo como un todo conectado lucha inútilmente contra el tiempo. A más repetición irracional o desconectada, el bailarín acorta su propia vida como bailarín, entrando en un loop donde el tiempo siempre es el ganador.

La docencia con actores profesionales es diferente. Normalmente conocen el movimiento de su cuerpo con menos detalle que los bailarines, pero en cambio están más abiertos a diferentes técnicas de aproximación al cuerpo, y son más sensibles a lo que les viene mejor según sus necesidades individuales. Además los actores de teatro no tiene tan incorporados un modelo externo único, y conectan su cuerpo más fácilmente con la sensorialidad que con la imagen externa, entre otras cosas porque

sus aulas no están llenas de espejos y porque están más entrenados a crear con el cuerpo que a copiar.

Vemos así que aunque las exigencias de los modelos sociales de cuerpo son cada vez mayores, en cada sector profesional también imperan sus propios modelos.

Quien se pasa mucho tiempo esforzándose por conseguir un ideal externo a sí mismo para encajar en un molde pre-existente, reduce la capacidad de empatía, marginalizando y negativizando como problemas las dudas, curiosidades o nuevas formas de hacer de los compañeros e incluso las suyas propias. Esta competitividad individual contra uno mismo dificulta la creación colaborativa y la emergencia de nuevas ideas.

8.3.7. La Educación Somática: herramienta para combatir el modelo de cuerpo

homogéneo

Es muy importante ayudar a construir una mente abierta a las personas que forman parte del mundo de la danza, bailarines, coreógrafos, docentes, estudiantes y programadores para apreciar el poder de alcance que las metodologías tienen en la construcción de los modelos de cuerpos y en la capacidad de quien es apto o no para la danza. ¿Quién es un bailarín? ¿Quién define la edad, el género, la raza, el tipo de cuerpo de un bailarín? ¿Quién define la capacidad de un bailarín? ¿Quién define lo que un bailarín tiene que danzar? ¿Qué es la danza? ¿Qué parámetros estamos usando? ¿Dónde tienen sus raíces esos parámetros? Estas raíces ¿en qué paradigmas se encuadran? ¿Qué tipo de pensamientos, creencias sustentan esos paradigmas? ¿Es ese paradigma válido en esta época? ¿Es ese paradigma válido para mí?

Solamente cuestionándonos todo esto podremos saber si realmente está la danza abriendo puertas para que la diversidad sea parte de ella o simplemente está creando una parcela políticamente correcta dentro de la danza.

La *Educación Somática* ayuda a los estudiantes a reclamar la propiedad de sus cuerpos, a encontrar su fuerza interna. La enseñanza de la danza a través de la copia del movimiento es la forma tradicional y más aceptada de enseñanza, pero si invertimos en prácticas pedagógicas menos usuales, a la larga tendremos una mayor riqueza en la eficiencia de la enseñanza.

Al enseñar los conceptos del movimiento desde dentro hacia fuera para llegar a aspectos técnicos de la danza, estamos capacitando a estudiantes activos, partícipes en su proceso de aprendizaje. El bailarín tienen algo que ofrecer, no solamente hay alguien externo que pone un movimiento sobre él para que lo ejecute. Este acercamiento interno a la comprensión del movimiento otorga autoría y capacidad de acción a los estudiantes de danza, a los bailarines.

Según Green (1999, p. 11) la *Educación Somática* ofrece un lugar donde se puede reconectar con los sentidos internos y los impulsos somáticos a la vez que se relajan las tensiones físicas requeridas para mantener al cuerpo bajo vigilancia y control. Esto es muy importante para las mujeres, ya que ha sido el género objeto del cuerpo estandarizado. Muchas veces las mujeres profesoras y bailarinas también transmiten estos valores patriarcales, ya que los han interiorizado, y repiten las relaciones de poder que les han precedido y dónde han estado inmersas.

La apariencia externa de la mujer en la danza se debe a los valores patriarcales que circulan en la sociedad. Hay diferencia en como los cuerpos de hombres y mujeres han sido disciplinados en la historia. El cuerpo de la mujer históricamente ha estado asociado a lo emocional, a un demonio incontrolable, al peligroso deseo femenino. Según Susan Bordo¹⁵⁴ (1993, cit. en Green, 1999, p. 11), desde la sociedad patriarcal, *“los apetitos (de las mujeres) necesitan contención y control, mientras que la indulgencia en los hombres es legitimada y apoyada.”*

Este tipo de constructos opresivos sobre el cuerpo de la mujer genera en la actualidad problemas de salud física y mental. Desde el modelo médico los desórdenes alimentarios se tratan como percepciones erróneas de los cuerpos de los pacientes, pero Green (1999, p. 13), partiendo de los argumentos de Susan Bordo nos dice:

Las percepciones de las mujeres no son realmente erróneas ya que las mujeres están a menudo alimentadas por la información de una cultura que les demanda un ideal inalcanzable. Las mujeres simplemente están intentando actuar de acuerdo con los mensajes que se les lanzan y los parámetros institucionales que gobiernan la construcción del género en nuestra cultura.

La perspectiva mantenida por los estudios feministas, sostenidas por Green y Bordo, construye un modelo social frente al modelo médico impuesto por la sociedad. Más que asumir que los desórdenes alimentarios severos y las percepciones obsesivas de sus cuerpos están conectados a un contexto personal o al resultado de una disfunción psicológica, nos ayuda observar estas percepciones en relación al mundo en torno a las mujeres e incluir un análisis social.

Ésto nos lleva a pensar cómo la psiquiatría trató la histeria de las mujeres en el siglo XIX, justo cuando éstas empezaron a tomar conciencia de que por su género eran ciudadanas de segunda clase. Las instituciones psiquiátricas del momento confinaron a

¹⁵⁴ Susan Bordo es investigadora y profesora de Género y Estudios de la mujer en la Universidad de Kentucky. Ha escrito numerosos libros con una clara orientación feminista, desvelando las raíces de la sociedad patriarcal. Las citas expuestas en este apartado están extraídas de su libro Bordo, S. (1993). *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*. Berkeley: University of California Press

miles de mujeres a una reclusión carcelaria sacándolas fuera de juego, fuera de la sociedad a la que podían contaminar con sus comportamientos rebeldes¹⁵⁵.

Y de nuevo, al igual que en el *Movimiento de vida independiente* de las personas con diversidad funcional, vemos surgir el modelo social frente al médico para observar como muchas de las mal llamadas deficiencias o patologías hunden su raíz no en problemas aislados de los individuos sino en el entorno cultural, social y político donde las personas viven.

Todo ello nos lleva, como ya vimos en el *Capítulo 1* en el apartado *Diferentes modelos para analizar la discapacidad*, a considerar como modelos válidos para analizar estas situaciones en toda su dimensión -considerando las relaciones entre las condiciones inherentes a cada sujeto y los activadores sociales del entorno- aquellos que plantean una interacción entre el modelo médico y el modelo social, como el *modelo rizomático* de Koppers que ya explicamos en el capítulo antes mencionado.

Las prohibiciones contra la indulgencia femenina son aún más estrictas en la microcultura de la danza. No se permite una falta de control corporal. Los bailarines no pueden triunfar en el mundo de la danza si son percibidos como vagos, descuidados o gordos.

Estamos de acuerdo con el cuestionamiento que plantea Green (1999, p.12) acerca de que la tendencia actual impuesta a las mujeres -además de ser delgadas deben ser musculosas- no las empodera realmente. La supuesta fuerza que adquieren está construida desde la mirada masculina hacia el constructo de mujer. Esta falsa fuerza es para ahuyentar a la mujer de su propia debilidad, de su propia fragilidad. Y de nuevo es una musculatura externa, construida con las herramientas diseñadas desde el modelo patriarcal, a base de máquinas, repeticiones aburridas y alienantes en espacios llenos de ruido y música atronadora que alejan tanto a hombres y mujeres de percibir dónde están realmente, qué quieren de la vida y a partir de ahí como pueden construir su fuerza desde un lugar interno, escuchando realmente las conexiones de su cuerpo, una fuerza que juega a favor de ellos y ellas, y no en contra.

Así nos dice Bordo (cit. en Green, 1999, p. 12):

Reformatear el propio cuerpo según un cuerpo de hombre no significa colocarnos en los poderes y privilegios de los hombres. Sentirse autónoma y libre mientras colgamos un arnés al cuerpo y al alma a través de una

¹⁵⁵ La biografía de la escultora Camille Claudel es muy significativa al respecto. Camille Claudel fue una magnífica escultora, mujer adelantada a su tiempo, que pasó gran parte de su vida reclusa en contra de su voluntad, en un manicomio. Amante del escultor Rodin, se le supone la autoría de algunas de las piezas atribuidas a Rodin. Su biografía se encuentra en la obra de Ann Delbée (1989) *Camille Claudel*.

práctica corporal obsesiva significa servir, no transformar, a un orden social que limita las posibilidades de la mujer.

Matizando la cita de Bordo, diremos que el “cuerpo de hombre” es un constructo de cómo la mirada masculina construye el cuerpo masculino, negando también a los hombres ser diversos, a la vez que el “orden social” no limita solo las posibilidades de la mujer, sino también de los hombres y de todas las personas que no se adaptan a los constructos de dicho orden social.

Cuando vemos por la calle tantas personas con cuerpos modelados por el gimnasio, tan obsesionados por encajar en una imagen externa, tan sufriendo y dedicando tiempo no a comprender como funciona realmente su cuerpo en interacción con sus propios sistemas y con el medio que les rodea, sino dedicándose a domarlo, nos viene la imagen de un burro que sigue a una zanahoria. Hoy seguimos la zanahoria y mañana seguiremos la próxima tendencia impuesta, dependiendo siempre de lo que nos digan que tenemos que hacer en función de la última técnica de doma corporal que salga al mercado. Realmente es mucho más fácil parar y ver qué es lo que cada uno necesita, pero vivimos en una sociedad donde hemos delegado nuestra facultad de decisión a otros, los llamados profesionales de cada campo que saben qué es lo mejor para nosotros. Y lo peor es que esos profesionales a su vez han delegado en otros aún más profesionales que les dicen lo que se debe hacer. Y esos, los aún más profesionales, la mayor parte de las veces realizan investigaciones pagadas por grandes corporaciones que manejan el mercado. Con buenas herramientas “científicas” todo es corroborable, justificable y vendible al servicio de una sociedad mercantilista.

Necesitamos volver a recuperar el cuerpo que nos hemos dejado robar. Necesitamos recuperar la confianza en que podemos percibir y reconocer lo que necesitamos por nosotros mismos, y asumir que cada persona necesita cosas diferentes. Sólo así, podemos empoderarnos como seres diversos en una sociedad heterogénea que interactúa y colabora. Y así nos dice Green (1999, pp.12-13)

La autogestión de los cuerpos es una tarea continua y virtualmente imposible en nuestra cultura, y particularmente en el mundo de la danza. El cuerpo ideal es imposible de alcanzar ya que requiere una gran energía la cual agota al cuerpo de energía realmente utilizable y disminuye la capacidad de acción en las mujeres al desconectarlas de sus cuerpos al tener que luchar para adaptarse a modelos acumulativamente imposibles diseñados para controlar los cuerpos y deseos de las mujeres.

Como mujer, bailarina, coreógrafa, que además enseña -soy un modelo para otros y vivo de esta profesión- la relación con un cuerpo imposible es algo muy familiar. Cuando leo y escribo sobre la visión crítica del cuerpo entro en mis propias contradicciones como mujer educada en ambientes profesionales de danza, donde he

adquirido el hábito de tener una continua monitorización de mi cuerpo, y a la vez mujer independiente con capacidad de acción y decisión.

La práctica de la danza y del movimiento desde una perspectiva somática me ha ayudado a reconectar la imagen externa ideal con la imagen interna y la estructura de mi persona, conectándome más con la mujer que soy en el mundo, la que evoluciona en edad, pensamiento y necesidades vitales.

8.3.8. La Educación Somática abraza el cuerpo en la diversidad

La *Educación Somática* es un punto clave en la educación de la danza que en la actualidad abre este campo del arte a la entrada de las personas con diversidad funcional. Como veremos en el capítulo dedicado a la *Danza Integrada* y a sus metodologías, la *Educación Somática* es la base del acercamiento al cuerpo, base implícita en otras técnicas como *Contact Improvisación*.

Como estamos viendo a lo largo de todo este apartado, este tipo de educación nos lleva a una conexión con el cuerpo que realmente somos ahora, no con el que deberíamos ser. Este contexto de aprendizaje es fundamental para que personas con cuerpos muy diferentes, los que nos encontramos en la práctica de la *Danza Integrada*, puedan aprender desde el cuerpo que son, sin necesidad de estar comparándose con sus compañeros continuamente ni con modelos externos, ajenos a su realidad.

En el momento en que los estudiantes de danza aprenden a aceptar los cuerpos/persona que ellos mismos son, el aprendizaje de las diferentes áreas que componen la danza se realiza más fácilmente, desde una actitud de invitación y no de doma corporal. Desde este lugar, la actitud de los bailarines queda abierta para trabajar en grupos donde la diversidad es un hecho, pudiéndose relacionar sin miedos, tabús o prejuicios con otros compañeros de danza cuyos cuerpos son diferentes.

La *Educación Somática* nos ayuda a acercarnos a la danza desde una perspectiva corporeizada de la diferencia, y por tanto abre el concepto de danza y la corporeización de la danza. Aprendemos no sólo desde conceptos cognitivos o modelos impuestos de lo que debería ser un bailarín sino desde la vivencia y corporeización. Al incorporar experiencias de diversidad en nuestro entorno de aprendizaje, la danza se corporeiza diversa y, desde ahí es más fácil entrar en una dialéctica discursiva con el entorno que siempre va a lanzar ideas de modelos fijos y cuerpos universales y homogéneos.

Desde el empoderamiento de nuestras experiencias corporales tenemos la capacidad de acción para poder atravesar y discurrir entre esos modelos universalizantes homogéneos y tambalearlos a través de la construcción de nuevas imágenes que ponen en movimiento las categorías estáticas.

8.4. DANZA BUTOH: HACIA UNA DANZA DE LA NO REPRESENTACIÓN

8.4.1. El progresivo alejamiento del cuerpo narrativo en danza

En la historia de la danza contemporánea hemos observado un viraje, a lo largo del siglo XX y lo que llevamos de éste, hacia un desprendimiento de la representación, una emancipación de la danza de la ilustración de narraciones. ¿Puede el cuerpo en movimiento y quietud, en su relación con el espacio y el tiempo, encontrar su significación sin tener que ser el siervo fiel de otros contenidos o escrituras ajenas a las dimensiones de su propio lenguaje?

Ese largo viaje que inicia la danza contemporánea al abandonar la ilustración de los libretos musicales, que era la razón de ser de los ballets clásicos, recorre diferentes momentos, todos ellos necesarios.

También observamos desde las danzas de Isadora Duncan, que liberan los pies y el torso pero lo atan al idealismo de la Grecia antigua, el paso hacia la danza moderna de Martha Graham en la que el movimiento encuentra la fuerza en el cuerpo de la mujer, liberándola de la debilidad, ingravidez e invisibilidad física y psíquica pero dónde la danza misma sigue al servicio de las historias de la psique y el mito.

En este recorrido encontramos también en Alemania el expresionismo de Mary Wigman y Gret Palucca donde la danza es vehículo de expresión del ser, un ser despojado de los atributos estéticos tradicionales asociados a la danza, pero una danza sujeta al esencialismo de la expresión interna de la existencia.

Así llegamos a la confluencia del músico Jhon Cage con el coreógrafo Merce Cunningham en Nueva York de los años 70, que libera a la estructura composicional de la danza de la sujeción al servicio de cualquier tipo de narrativa y sin embargo esclaviza al cuerpo del bailarín con una lógica abstracta codificada hasta el más mínimo detalle.

Trisha Brown, y muchos coreógrafos de la postmodernidad, recogerán la liberación composicional sacando todo rastro de narratividad y continuará explorando en los parámetros del espacio, el tiempo, la acumulación y la inercia dejando que el cuerpo del bailarín respire y conecte internamente los parámetros externos de la coreografía.

Pina Bausch, será el bastión europeo de la danza teatro, que con una narratividad no lineal, construirá imágenes legibles buceando entre la psique interna y los aspectos emocionales y sociales.

Desde finales del siglo XX hasta la actualidad, los diferentes coreógrafos han tomado de sus predecesores discursos composicionales y diferentes acercamientos al entrenamiento del bailarín; desde sus particulares puntos de vista las creaciones han

circulado entre la narratividad o la danza conceptual. Pero en general desde finales de los años 80 ha predominado un discurso del cuerpo que se cuenta a sí mismo, que se explora en sus cualidades y crea desde éstas, un cuerpo que investiga sus posibilidades y a partir de ahí crea imágenes que a su vez tienen que ser decodificadas por la audiencia que las recibe.

Estas imágenes construidas sobre la fisicalidad, sobre la inercia, sobre las relaciones espacio temporales y las diferentes cualidades de movimiento no son fácilmente acomodables a imágenes estereotipadas, teniendo el público que recurrir no a su almacén de imágenes tipificadas, ni a la interpretación narrativa y secuencial, sino a las propias reacciones físicas despertadas en su cuerpos, o a una concatenación caleidoscópica de imágenes abstractas superpuestas que, como fractales, les catapultan a otra dimensión de la realidad.

Por ello la danza contemporánea no ha sido fácil de digerir. Los coreógrafos hemos sido investigadores de laboratorio que muchas veces hemos ofrecido nuestras investigaciones crudas, sin puentes amables que ligaran con la realidad cotidiana de los que nos venían a ver. Ésto no nos ha hecho populares precisamente, pero con el paso de los años ha hecho que el público asumiera que para ver danza contemporánea no había que pretender entender nada.

Esta situación ya es un gran paso, porque si el espectador acude con esta falta de expectativa, con una mente/cuerpo abierto a recibir lo no reconocible -porque no lo conoce de antemano- quizás algo resuene con alguna modalidad de percepción y esto produzca una conexión imprevista. Una vez establecida la conexión, la puerta está abierta para que se produzcan asociaciones interesantes entre lo que se recibe y el propio mundo de cada persona. Estas asociaciones/conexiones son las que pueden transformar los imaginarios, los individuales y los colectivos.

Y es precisamente este punto el que nos interesa y da cabida en el mundo del arte a la *Danza Integrada*. Un estado de percepción que no espera reconocer a la persona con una *dis-capacidad* visible ejecutando su papel esperado de persona *dis-capaz*.

Al crear desde estructuras compositivas que no traducen la realidad, que tienen la libertad de explorar desde los nutrientes mismos de la fisicalidad, del cuerpo en movimiento y de las asociaciones inesperadas de las imágenes resultantes, lo ofrecido es, sin duda, parte de ese proceso que desde el cuerpo habla del cuerpo a otros cuerpos. Un mundo de imágenes que no han sido diseñadas previamente por la mente sino que han surgido desde el cuerpo en relación al tiempo, a otros cuerpos, a la prolongación de los cuerpos, al espacio y a las dinámicas que se generan entre todos estos elementos. Desde ahí, las lecturas tipificadas y diferenciadas de cuerpo capaz/discapaz ya no surgen porque esta dicotomía no se ha mantenido en el proceso de creación. En el proceso ha habido cuerpos persona con todas sus características

particulares que se han lanzado a una piscina de investigación física, emocional, personal y colectiva.

El proceso y la independencia de las narrativas estereotipadas marcan la diferencia.

8.4.2. Sobrepassar el modelo funcional del cuerpo

Butoh: la danza que se despega del modelo funcional de cuerpo y bucea en el aliento del cuerpo que vive.

Este apartado sobre *Danza Butoh* está influido por la hipótesis de Jonathan Martineau: “Somos el espacio y estamos naciendo. No hay ni espacio ni individuos sino un espaciamento del cual formamos parte”, defendida en su tesis doctoral. Aunque la tesis de Martineau (2013, p. 7) profundiza, a través del pensamiento político filosófico, sobre el lugar donde podemos seguir pensando la justicia, es muy interesante el acercamiento que tiene a la *Danza Butoh*, considerándola como una danza que no se ha quedado presa de la funcionalidad de las posibilidades del movimiento en el cuerpo, como sí lo ha hecho la danza moderna, contemporánea y postmoderna. Para Martineau, la *Danza Butoh* traspasa las posibilidades de movimiento y se adentra en todos los recovecos del cuerpo que vive, se adentra en sus lugares no funcionales, en los lugares oscuros.

En el apartado dedicado a *Contact* veíamos que éste, a pesar de tener todas las herramientas para repensar las identidades y transformarlas, tenía su tope artístico en ciertas prácticas actuales basadas en un antropocentrismo naif, en una búsqueda inacabable de las posibilidades de expresión del ser humano, en la luz brillante y radiante del sí mismo; en definitiva no queriendo ir más allá de las puras fuerzas físicas que animan dos cuerpos en movimiento en relación a la gravedad, negando así otros aspectos de la vida que entran en la danza.

La caída newtoniana de la manzana y todas las puertas que esto abre para el movimiento en relación a la fuerza de la gravedad, es tomada como modelo de referencia en la enseñanza de *Contact Improvisación*. Martineau (2013, p. 416), no sin cierta ironía, nos dice al respecto:

Ocurre que cuando se experimenta la caída de la manzana con suficiente curiosidad e ímpetu se descubren más efectos que los de las meras fuerzas físicas. Se entra en contacto con emociones, lágrimas y rabias, inocencias, pudores, miedos, dolores y recuerdos. Heridas.

Éste es el lugar que desde el arte, no desde la terapia, no toca la danza *Contact*, y justo éste es el lugar dónde desde el arte, y no desde la terapia, comienza la *Danza Butoh*. Cuando uno trabaja desde la terapia presupone que hay sujetos a los que curar,

es decir que usando las herramientas pertinentes, a veces herramientas del arte, el sujeto a terapizar va a modificar alguna actitud dañina para sí mismo o para la sociedad.

Desde la perspectiva del arte no hay sujetos/ situaciones enfermas o sanas, sino elementos con múltiples polaridades. El arte difícilmente se coloca en situación de curar a nadie de nada, sino más bien de agitar el frasco de la vida, con todos sus contenidos, los supuestamente buenos y los supuestamente malos, para evidenciar que todo es parte de esta contingencia vital y que si nos empeñamos en clasificar toda la realidad aparente en buena y mala según unos paradigmas, posiblemente, tras sacar toda la mala hierba nos daríamos cuenta de que nos hemos cargado el ecosistema, y que la buena hierba también es susceptible de convertirse en mala.

No olvidemos el origen del Butoh como consecuencia de la angustia generada en la sociedad japonesa tras la bomba atómica en Hiroshima y Nagashaki, pero también su influencia occidental. Kazuo Ono e Hijikata, dos de los padres del Butoh, se formaron en danza moderna, con gran influencia del expresionismo alemán. También bebieron del surrealismo, el dadaísmo y del teatro de Antonín Artaud, el teatro de la crueldad, que era cruel por deshacer todos los clichés del teatro tradicional, de las máscaras del actor y del ti vivo de las emociones preprogramadas.

Para Mary Wigman y el expresionismo alemán, como nos dice Martineau (2013, p. 399), existía un propósito del movimiento sin intención, que contenía el sentido profundo de la danza. La danza era lo que surge escondido en el aliento del que vive, el secreto mismo de la vida. Para Wigman la danza hacía público lo inabarcable del movimiento del cuerpo.

El cuerpo del expresionismo alemán no busca una estética fácil, alegre o divertida sino que investiga en el pulso, en el trance rítmico, en las raíces de la psique a la búsqueda de ese aliento vital. No es gratuito que Goebbels en 1937 prohibiera *las danzas filosóficas* de Wigman y Palucca, ya que para la sociedad hitleriana la danza tenía que ser optimista y mostrar los cuerpos de bellas mujeres. El paradigma de esta sociedad era el de la exaltación del cuerpo sano uniforme y homogéneo, y la danza tenía que vehicular este pensamiento, y ningún otro. Aunque Goebbels expresó que la danza no tenía nada que ver con la filosofía, la danza atlética y modélica que el régimen preconizaba respondía a una filosofía muy específica: la anulación de la diferencia, la anulación de la disidencia dentro del pensamiento hegemónico.

Podemos ver como en las raíces del expresionismo alemán ya hay un intento de abrir la puerta a la entrada de la diferencia. Si para Wigman la danza era lo que surge escondido en el aliento del que vive, el secreto mismo de la vida, éste podía encontrarse en cualquier tipo de cuerpo, de fisicalidad, de mente, e incluso esta

búsqueda del aliento interno podía modificar los parámetros externos habituales de un cuerpo normalizado.

Ya tenemos los atisbos de una danza no relacionada con un modelo funcional de cuerpo sino con el aliento del que vive. Ahora veremos como la *Danza Butoh*, la que danza con la sombra del cuerpo, hunde parte de sus raíces en estas líneas abiertas por el expresionismo alemán.

8.4.3. Crear desde la oscuridad

Martineau (2013, pp. 6-7) desarrolla dos objetivos para su tesis partiendo del lanzamiento de la Bomba atómica -*Little Boy*- que mató a 75.000 personas en el acto sobre la ciudad de Nagashaki en 1945 , y lo enlaza con el pensamiento de Cicerón *hemos nacido para la justicia. Nos ad iustitiam esse natos*. El primero objetivo de su tesis es dar a conocer cómo desde el momento histórico del nacimiento de *Little Boy* no nos está permitido pensar; y el segundo proponer un marco conceptual que integre de manera lúcida las enseñanzas de la historia política del siglo XX, donde podemos seguir pensando la justicia.

Coherente con este pensamiento la *Danza Butoh*, nos propone una danza que se plantea cómo seguir danzando con un cuerpo al que no le ha sido posible vivir desde el lanzamiento de la bomba atómica; una danza coherente con la muerte, un estado del ser que no ha nacido sino que está en proceso de nacimiento continuo.

Los bailarines de Japón ya no deseaban crear belleza en un mundo de destrucción. El mundo ahora estaba en la oscuridad, y ellos iban a crear desde esa oscuridad perpetua en la que les habían sumido, para que quien pudiera, encontrara ahí la belleza. Un mundo sumergido en las tinieblas que busca nacer, una danza del proceso inacabable del nacer.

... La Danza Butoh rompió definitivamente con el expresionismo al liberar el movimiento de toda esencia sustancial. En la danza moderna expresarse a sí mismo sigue siendo el rumbo de fondo. Para la danza moderna, el cuerpo es vehículo de expresión. En el butoh, el cuerpo es la expresión misma del mundo que nace. De ahí la extrañeza que caracteriza el butoh: el nacimiento carece de realidad palpable, el butoh presenta el mundo antes de su solidificación... El movimiento tiene que ver con el surgimiento del ser mismo. Todo movimiento nace del ser que surge y este surgimiento es perpetuo en el diálogo del cuerpo con la gravedad. Bailar en este sentido es estar a la escucha de algo que modifica el cuerpo en permanencia.

(Martineau, 2013, p. 398)

La *Danza Butoh* toma la vida como un constante nacimiento desde un estado de no saber, un estado similar al de la presencia total del aquí y ahora de la danza *Contact Improvisación*, pero su estética no es la de la luz, como en *Contact*, sino justamente nace de la estética que la danza *Contact* aparta, la de la oscuridad, la de las emociones negadas o reprimidas. *Butoh* danza a partir de los trozos que nos negamos de nosotros mismos, de los que no tienen cabida en nuestra sociedad, de lo que no expresamos pero que está contenido en nosotros.

¿Para qué bailar estas partes negadas? ¿Qué sentido tiene en el arte?

Martineau (2013, p. 420), a partir del pensamiento de Peter Sloterdijk (2003) nos propone la integración de lo demoníaco, de la sombra, como un antídoto a la fiesta de suicidas que es la sociedad contemporánea. El filósofo alemán nos ofrece el *quínico* frente al cínico. El cínico vive el mundo polarizado, dividido en buenos y malos sentimientos. Los malos sentimientos deben extirparse, y se permite despreciar o excluir a todos aquellos portadores de la parte mala, sin darse cuenta de que él mismo es portador de lo que quiere destruir, proyectándolo sobre el mundo.

El *quínico* integra estas polaridades o dualidades, sabiendo que son parte de la misma moneda, que no pueden existir la una sin la otra. Intenta reconciliarse, o al menos asumir su parte de implicación en las partes no deseables.

En este sentido la actitud del *quínico* es la actitud preconizada por lo grotesco, el carnaval, la encarnación de lo inmoral, del exceso de lo que no está permitido, el traspaso de la ley. Estas actitudes, como tácticas performativas, son ampliamente utilizadas por los performers que utilizan su diferencia como elemento convulsor del arte y la sociedad, según veremos en el próximo *Capítulo 9*.

Los bailarines de *Danza Butoh* se alimentan de todo ello, de esta sombra y de alguna forma encarnan al *quínico*. Así nos dice Martineau (2013), *El bailarín butoh vive en el vasto vacío del subconsciente colectivo que es la vida naciente* (p. 421). *El primer paso del bailarín butoh es perder la humanidad, olvidarla y dejarse invadir por el espacio que surge* (p. 422).

Retomamos la hipótesis de Martineau (2013, p. 7): *somos el espacio y estamos naciendo. No hay ni espacio ni individuos sino un espaciamento del cual formamos parte*, como pensamiento que apoya y subyace a la idea de transformación continua, de cuerpo, ser, humanidad y espacio-tiempo como proceso dialéctico, que nunca termina, de proceso en movimiento adaptativo a las circunstancias cambiantes, a la contingencia del ser y el medio, al devenir mismo.

El concepto de transformación continua es básico para adentrarnos en un paradigma donde las estéticas fijadas, los pensamientos preconcebidos, lo

esclerotizado no tiene fundamento, ya que la realidad y nuestra perspectiva cambian continuamente por su naturaleza viva.

Cuando apuntamos a esta liquidez, no presuponemos que lo concreto de la realidad no exista o no tenga importancia o no deje huella (75.000 muertos en un instante tras una bomba es una huella más que palpable, es un vacío repentino de una medida no dimensionable por la razón-corazón). La liquidez de la realidad no nos lleva a trivializarlo todo, como aquellos que critican el pensamiento postmoderno nos quieren hacer creer, sino a percibir la realidad en flujo.

Bajo este paradigma ya no vemos realidad como bloques monolíticos de hechos irreconciliables que se suceden ordenadamente en una línea temporal, sino como vectores de espacio tiempo que confluyen en puntos de cruce en medio de un plano que se mueve a gran velocidad, siguiendo el pensamiento Deleuziano.

¿Qué quiere decir esto en la práctica? Que los supervivientes de la bomba atómica, los *hibakusha*¹⁵⁶, podrían haberse quedado incrustados en el odio perpetuo a Occidente y sin embargo han movido sus vectores hacia un mensaje para que esto no vuelva a suceder, un mensaje no cargado de venganza sino de aprendizaje para la humanidad.

8.4.4. Tocar la vida desnuda

Hay una tendencia a crear metáforas de pureza en torno al dolor y las personas con discapacidad, como si estos estados fueran parte de una vida pre-racional o momentos excepcionales fuera de la esfera social. Koppers (2013, p. 117) nos recuerda que este enfoque es problemático para aquellas personas que viven esos aspectos en sus vidas cotidianas, siendo experiencias ordinarias, con las cuales se tienen que manejar.

Estos supuestos momentos excepcionales fuera de la vida social, son tratados por Koppers (2013, pp. 118-121), en relación al concepto de *la vida desnuda*, del filósofo Giorgio Agamben (1993)¹⁵⁷, quien discute la relación entre esta vida nuda y la *vida cualificada* como parte de un grupo, refiriéndose a la capacidad de poder del estado y las oportunidades de deshacer el orden. En un estado de excepción las reglas se hacen visibles y demarcan los límites del control a la vez que lo reafirman. La vida desnuda es la vida de aquel destinado al ostracismo, el condenado que ha sido expulsado del estado, exiliado de la protección de sus leyes. Creando una línea entre dentro del sistema legal y fuera de él, el sistema político se manifiesta a sí mismo.

¹⁵⁶ Una de las acciones más conocidas a nivel internacional es el Barco de la Paz con cien Hibakusha que ha dado la vuelta al mundo desde el año 2008 y ha llegado a sesenta países, difundiendo un mensaje contra las armas nucleares. <http://peaceboat.org/espanol/?page=view&nr=83&type=28&menu=105>

¹⁵⁷ Agamben, G. (1993). *The Coming Community*. Minneapolis, University of Minnesota Press, (citado en Koppers, 2013, pp. 118-121).

Por tanto, siguiendo el razonamiento de Agamben, Kuppers nos dice que la vida desnuda no es un estado original que precede al estado, sino un estado artificial que aparece sólo en los estados de excepción, donde la vida está fuera de las leyes del sistema. El estado de excepción borra las distinciones entre lo público y lo privado, como en el Panóptico, y permite al estado un control total.

Así discute que el estado de excepción dependa sólo de la expulsión singular y nos conduce a pensar que convive cada vez más cercano al estado de las leyes, infiltrándose hasta tal punto que actualmente estado de excepción y estado legal conviven conjuntamente, manifestando así la violencia del sistema.

En la *Danza Butoh*, según Kuppers (2013, p. 119), la vida desnuda, la vida en estado de creación, permanece en una relación interesante con aspectos políticos, poder del estado y resistencia. Si reconocemos que la vida desnuda es la de aquellos que han sido expulsados del sistema, los que ya no se pueden acoger a sus leyes, ¿Se puede corporeizar, evocar un estado de excepción? *“¿Pueden las reglas del comportamiento corporal, la inculturación del cuerpo humano, convertirse en vivencias experienciales en su ausencia de voluntad, en la suspensión de lo duracional, en los dolorosos y sublimes cuerpos de la Danza Butoh?”*

En *Butoh* la experiencia del dolor, no solo su representación, la experiencia del cuerpo que se experimenta en estados muy diferentes, nos lleva a la complejidad del movimiento como un acto corporeizado, reflexivo, comunal e individual. Un estado rizomático. *“En la Danza Butoh el estado de excepción se convierte en el umbral para una nueva fuerza expresiva, y es en este umbral que el tullido sostiene una tenue posición sin agentes mediadores.”* (p. 119)

Para Neil Marcus, performer con diversidad funcional, al encontrar la danza *Butoh* ha descubierto una forma artística que encaja con la realidad de tener una discapacidad, ya que para él, enfatiza la imperfección, más que la perfección. Desde su espasticidad, Marcus, encuentra resonancia en los movimientos de *Butoh*. Siente que incluye su tipología corporal al abrazar lo extraño, lo tullido, lo malformado, dislocado.

Ésta es la estética común, del *Butoh* y de Marcus. Y según sus propias palabras:

Sospechaba que había algo lleno de arte en la discapacidad. Algo que no era sobre la discapacidad. Algo que es sobre el arte.

(Testimonio de Neil Marcus, en Kuppers, 2013)¹⁵⁸

Con respecto al centro de nuestra atención en la presente tesis, este paradigma de transformación continua, de proceso de nacimiento continuo, de cuerpo desnudo

¹⁵⁸ Textos de los artistas que participaron en Burning Wiki: *Butoh Dis/ability Thread*, recogidos en Kuppers (2013, p. 13)

expulsado de la sociedad normativa, permite que las identidades fluyan, permite que las estéticas sean plurales, permite a la *Danza Integrada* existir en un plano donde todos los cuerpos están en transformación, donde la propia *Danza Integrada* nos da imágenes de cuerpo no aprehensible en los modelos prefijados que tenemos de una cabeza, dos brazos, un torso y dos piernas.

La *Danza Integrada*, cuya especificidad es la participación de cuerpos muy diferentes al estar compuesta por bailarines con y sin diversidad funcional, nos ofrece imágenes cambiantes de cuerpos multicefálicos, polimémbricos, con múltiples extremidades, identidades que no se acomodan a los clichés que tenemos hechos sobre las personas con diversidad funcional ni a los clichés del cuerpo de la danza ni del danzante.

La *Danza Integrada*, la que se mueve en el paradigma de la transformación, es una danza de identidades cambiantes, donde ni siquiera los propios bailarines pueden preconcebir de antemano hacia qué imágenes, hacia qué cuerpos, hacia qué estados les llevará danzar esta danza. Podemos decir que es una danza en estado de nacimiento continuo.

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 8

Referencias citadas

Buckwalter, M. (2012). Release -A Mystery. *Contact Quarterly*, 37, (2). Recuperado de http://community.contactquarterly.com/journal/view/release_mystery (12-8-2015)

Delbée, A. (1989). *Camille Claudel*. Barcelona: Circe Ediciones.

Forti, S. (1974). *Handbook in motion*. Northampton: Contact Editions.

Green, J. (1999). Somatic authority and the myth of the ideal body in dance education. *Dance Research Journal*, 31(2), 80-100. Recuperado de https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/J_Green_Somatic_1999.pdf (23-6-2015)

Kuppers, P. (2013). *Disability Culture and Community Performance. Find a Strange and Twisted Shape*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Martineau, J. (2013). *Sombras de justicia. Consecuencias políticas de una concepción naciente del ser*. (Tesis doctoral no publicada). Universidad de Granada. Granada.

Novack, J. C. (1990). *Sharing the dance. Contact Improvisación and American culture*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Sutherland, R. (1998). Esculturas Sonoras (1). *HurlyBurly*, 4.

Wigman, M. (2002). *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Ediciones del Aguazul.

Tufnell, M. y Crickmay, C. (1993). *Body Space Image. Notes towards Improvisation and Performance*. Londres: Dance Books.

Videograbaciones y sitios web de artistas citados

Brugarolas, Marisa y Asenjo, Jesus. Audio: Improvisación Sonora. Habitar el Tiempo. Texto Marisa Brugarolas. Espacio Sonoro Jesús Asenjo. Se puede escuchar en <https://soundcloud.com/user-683424102/ruedapies-improvisacion-sonora-habitar-el-tiempo>

Chute, 1972 (fragmento) <https://youtu.be/9FeSDsmleHA> (consultada el 16-06-2015)

Forti, Simone. Entrevista realizada a Simone Forti en 2012, donde nos habla del periodo en el que trabajó con Anna Halprin (1952-1959) y de la transición que realizó desde la danza moderna hacia la *Improvisación* http://artforum.com/video/id=36989&mode=large&page_id=7 (consultada el 18-9-2015).

Paxton, Steve. Magnesium, 1972 (Oberlin College Class), de Steve Paxton. http://artforum.com/video/id=38324&mode=large&page_id=7 (consultada el 16-06-2015)

Otros sitios web citados

Barco de la paz Hibakusha. "Viaje Global por un Mundo Libre de Armas Nucleares": Educación para el Desarme
<http://peaceboat.org/espanol/?page=view&nr=83&type=28&menu=105> (consultada el 6-06-2015)

CAPÍTULO 9. NUEVAS FORMAS DE PERCIBIR EL CUERPO Y LA DANZA

9.1. DISCAPACIDAD Y DANZA: CATEGORÍAS MÓVILES

En este capítulo nos desplazaremos desde el análisis de los factores que influyen en la movilidad de las categorías impuestas a los cuerpos hasta llegar a las tácticas utilizadas por los performers de la diversidad para ejercer la diferencia en el arte y así movilizar esas categorías. Estas tácticas nos servirán también para analizar en el Capítulo 12 diferentes propuestas escénicas en las que intervienen artistas con diversidad funcional.

Es el pensamiento de la teórica crítica Ann Cooper Albright (1997), el que utilizamos como punto de partida para reflexionar y analizar cómo la aparición de personas con diversidad funcional en la danza nos proporciona nuevas visiones y mueve las categorías aparentemente estables, dejando la puerta abierta a nuevos conceptos estéticos.

La investigación a través del conocimiento corpóreo es una forma de conocer y experimentar el mundo no menos sofisticada que otras formas de conocimiento pero la cultura en general raramente acepta la danza como un arte legítimo o una disciplina académica. Esta visión está fundamentada en la poca teoría que había sobre danza, que se basaba principalmente en una descripción abstracta del movimiento humano (manuales técnicos), en detrimento de un análisis comprometido con el cuerpo que danza, situado en categorías específicas. Realmente importa analizar si el cuerpo que baila es hombre o mujer, gordo o flaco, joven o viejo, capaz o discapaz y lo que ello significa en un escenario. Cada cuerpo, como significante aporta significados en relación a cómo es presentado en la obra escénica y cómo esta representación es vista en una determinada cultura.

Afortunadamente en las tres últimas décadas ha surgido una generación de teóricos críticos de danza, especialmente en EE. UU. y algunos países de Europa -Francia, Bélgica y Reino Unido principalmente-, que incorporan a su trabajo paradigmas que vienen de la teoría feminista, los estudios culturales, la literatura postestructuralista, la antropología, la filosofía y la sociología. Algunos de ellos son Sally Banes, Cynthia Novack, Susan L. Foster, Ann Cooper Albright, Mark Franko, André Lepecki, Randy Martin, Peggy Phelan y Petra Kuppens, mientras que en España tenemos a Roberto Fratini, José A. Sánchez o Jaime Conde-Salazar entre otros.

Estos trabajos hacen una lectura crítica de las imágenes que la danza ofrece, al tiempo que contemplan la danza –un arte cuya representación está basada en cuerpos vivos que se mueven- como potencial de resistencia a los paradigmas represivos.



**Axis Dance Company. Berkeley.
California.**



Joint Forces Company. Eugene. Oregon.

Dos imágenes de *Danza Integrada* que provienen y promueven visiones de la danza distintas.

En la imagen de la *Compañía Axis* pervive lo virtuoso a través de la dificultad del movimiento de la bailarina sin discapacidad. Aunque se relaciona espacial y geoméricamente con la bailarina que está en la silla de ruedas, el código formal de la danza y el cuerpo no discapacitado es la vía de comunicación.

En la imagen de *Joint Forces*, el bailarín sin discapacidad se nutre de la cualidad de movimiento del bailarín con diversidad para crear un lenguaje común. La creación de ese lenguaje común a partir de la diferencia imprime especificidad a cierto tipo de *Danza Integrada*, la que rompe con los cánones estéticos de la danza formal. En este capítulo nos ocuparemos de analizar qué factores y estrategias ayudan a visibilizar la diferencia en el arte, sacándola de los constructos o categorías donde normalmente queda inmóvil.

9.2. FACTORES QUE INFLUYEN EN LA MOVILIDAD DE LAS CATEGORÍAS

9.2.1. La mirada

El psicoanalista estructuralista Jacques Lacan, en palabras de Ana M^a Guasch (2004, p. 69), en sus seminarios sobre lo real y la mirada (1964), *“habla de la mirada como una mancha en el mundo que preexiste al individuo, que lo amenaza y lo hiere. Una mirada que oculta la realidad bajo metáforas, artificios, falsas apariencias y recupera la estrategia de trampantojo, reactualizándola”*. Sólo así la mirada dejará de funcionar pasivamente, despertándonos a un estado de visión activa donde nos cuestionamos si lo que vemos es la realidad, o una realidad construida sobre preconceptos.

La estratificación cultural opera a través de la mirada sobre todos los aspectos de la cultura, e impregna la relación del lenguaje y los cuerpos. Esta mirada perpetúa los significados de la cultura en negociaciones, inscribiendo e inscribiéndose a sí misma en las prácticas corporales más pequeñas. Discapacidad, raza, edad, juventud, etnicidad, sexualidad, son aspectos de la formación de la identidad y del lenguaje que la mirada reconoce y que usa para crear identidades fijas. Estas marcas visibles son parte de la máquina de estratificación que controla y establece las posiciones que los individuos y grupos ocupan. Y son justamente estas marcas con las que el arte y la danza pueden operar para desestabilizar los significados estables.

Algunas miradas que toman conciencia y quieren empatizar con el punto de vista de los cuerpos marcados, amenazan el exceso de mirada voyeurística sobre los cuerpos de la diversidad (discapacidad, mujer, otro color de piel distinto del blanco o cualquier cuerpo que lleve la marca), de forma que lo diverso sigue siendo el *otro*. Indudablemente colisionan los significados de masculinidad y femineidad en el caso de la marca género o capacidad artística y victimismo médico en el caso de la diversidad funcional. En este terreno voyeurístico, que mira con distancia y avidez, crecen los binarios que se cruzan y sobreponen: naturaleza/cultura, vida/ muerte, fertilidad/ esterilidad, médico/ personal, carne/ palabra.

Sin embargo, en las creaciones que saben dislocar el centro y su dominio habitual, el espacio ciego del panóptico toma nuestra atención. Emerge el aparato que estratifica y, al hacerse visible, podemos cuestionarnos sí lo que el sistema nos presenta como natural –las categorías fijas apresadas en binomios- es realmente natural o es construido.

El poder desestabilizador de lo invisible. En el binario de cualquier categoría podemos nombrar a la parte débil como la ausencia, el invisible no representado. Pero según Koppers (2003, pp. 23-25) también podemos irrumpir en ese binario si posicionamos la ausencia como un rastro de vida. Podemos arropar al espectador en

vez de mantenerlo a distancia para neutralizar la mirada del voyeur. El silencio tiene un valor potencial dentro de la representación política. Pero este silencio, según Koppers, “no es el de la no representación, el no visible, sino ese ruido deslumbrante del presente invisible. Lo invisible nos advierte de lo que está fuera del discurso pero no fuera de la cultura”. La cultura puede haber apartado lo invisible hacia fuera, suprimiendo las diferencias, pero no lo ha podido erradicar de los espacios no culturales. Siempre queda un lugar de resistencia. Éste es el espacio para los performances significativos, que pueden adquirir un poder político cuando mapean lo que sobresale, lo que se excede, aunque sea por su invisibilidad. Esta invisibilidad, con una materialidad problemática, sostenida en una posición no fija debido a los excesos de significado que transporta, amenaza sistemáticamente al espacio ciego que ordena el sistema, haciéndolo visible o evidente desde estos lugares periféricos e invisibilizados.

Pensamos que la danza que se presenta para un solo sentido, para la mirada construida bajo los modelos culturales esencialistas y únicos, es una danza restrictiva ya que sus cuerpos se han convertido en una imagen, negando a los demás sentidos y a la propia pulsión del espectador participar de ella. La *Danza Integrada/Inclusiva*, cuando trabaja desde la especificidad de la diversidad, rompe esa danza de contrato visual apelando a un arte que conmociona los sentidos.

Las categorías de cuerpo idealizado/mirada idealizante, según Cooper Albrigh (1997, pp. 1-27), se deshacen cuando la típica *mirada masculina*¹⁵⁹ -tan típica en la danza clásica y en la danza entendida como espectáculo- es desplazada por la posibilidad de ver no sólo el cuerpo del bailarín en movimiento, sino también su experiencia subjetiva del movimiento. O dicho de otra forma, cuando la obra de danza no muestra sólo los deseos sublimados del espectador en el cuerpo de los bailarines (deseos conformados por paradigmas hegemónicos de juventud, belleza estereotipada, virtuosismo físico, deseabilidad pasiva...), del espectador como “mirón”, sino que es capaz de penetrar y cambiar esa perspectiva voyeurística –posición anónima al otro lado de la cerradura- haciéndole partícipe de la subjetividad de los bailarines, confrontando sus expectativas con los sentimientos reales de los que están en la escena.

La danza se despliega como obra de arte con potencial desestabilizador cuando confronta la intimidad de los otros. El deseo del bailarín ya no es un deseo pasivo y

¹⁵⁹ El concepto de mirada masculina proviene de los estudios de género. Se entiende así una forma de mirar construida bajo la codificación del género masculino, que potencia los valores atribuidos a la construcción de este género. La “mirada masculina” puede ser realizada tanto por hombres como por mujeres.

silencioso de ser deseado, no es un deseo de ser el deseo del otro. El bailarín ya no representa. Se presenta¹⁶⁰.

9.2.2. Arte perturbador: recuperar la presencia

El distanciamiento ejercido por el arte desde que éste se vuelve autónomo es una de las piezas clave para entender su alejamiento de la realidad y la utilización de la mirada construida sobre los valores dominantes para perpetuar imágenes del poder. En este sentido Arthur C. Danto (2004) hace una brillante conexión entre la pérdida del ritual y el distanciamiento del arte, entre la representación y lo representado. Nos sugiere que el arte perturbador es aquél que realmente ha eliminado ese distanciamiento. Por las conexiones que la perturbación tiene con algunas de las imágenes ofrecidas por la *Danza Inclusiva/Integrada*, el concepto de *arte perturbador* merece este apartado especial.

Según el crítico de arte y profesor de Estética y Filosofía Arthur C. Danto (2004, p. 83) *“Se puede hablar de perturbación en el sentido estricto del término cuando las fronteras que separan el arte y la vida se traspasan de una forma que no se puede lograr mediante la mera representación de aquello que perturba”*.

El arte perturbador (Danto, 2004, pp. 90-91) comparte sus impulsos con las sofisticaciones del arte moderno, pero por otro lado, sostiene algo más primitivo: la necesidad de reconectar con esos impulsos oscuros de los que proviene pero que están sofocados. Es un arte de connotaciones mágicas que trae a la realidad lo incierto de la oscuridad. El componente mágico se da a través *“una serie de imágenes en virtud de las cuales el sujeto representado se introduce realmente en su imagen”*.

Nietzsche, en su obra *El nacimiento de la tragedia*, según Danto (2004, p. 92), emplaza el origen y evolución de la tragedia clásica en los rituales dionisiacos. Al evolucionar hacia la tragedia se creó una distancia entre los espectadores, que dejaron de ser celebrantes en comunión para convertirse en espectadores.

Profundizando en las consideraciones de Nietzsche, según nos aporta Jose Antonio Sánchez en *Dramaturgias de la Imagen* (1999, p. 15), observa que *“hasta Sófocles, el tránsito de lo dionisiaco a lo apolíneo mantenía un equilibrio adecuado, que se destruyó con el desplazamiento intelectual operado por Eurípides y por Sócrates que anteponen la inteligibilidad a la ebriedad, sometiendo al cuerpo a la tiranía del intelecto”*. La *Poética* de Aristóteles refleja la sumisión de lo escénico a lo poético. Es aquí donde se puede inferir el paralelismo de la experiencia trágica con la

¹⁶⁰ Es interesante el análisis que al respecto se hace de la obra de Marie Chouinard en el cap.

“Incalculable Choreographies”, incluido en Cooper Albright, A. (1997, pp. 93-118).

contemplación estética a partir de la identificación de placer estético y aprendizaje. Siguiendo el análisis de Sánchez, Aristóteles “*aplica a la tragedia los mismos criterios que se aplicaban a la creación poética clásica: imitación de la belleza de la naturaleza, equilibrio, reposo, simplicidad, armonía de alma y cuerpo y control racional del cuerpo*”. Platón, consideraba que la locura y la inspiración podían elevar el alma, aunque condenaba sus resultados públicos, sin embargo para Aristóteles sólo la razón podía transformar a los individuos en buenos ciudadanos, rechazando todo lo que no fuera razón.

Parece que ya vemos aquí la génesis de lo que Foucault llama los cuerpos dóciles. Esa vinculación del arte con la educación moralizante y el control racional del cuerpo suena ya a los orígenes de las relaciones de poder que se ejercen sobre el cuerpo para mantenerlo ordenado y disciplinado dentro de una sociedad.

Al artista que tiene una diferencia biológica intrínseca se le otorga el rango de discapacitado porque su cuerpo no es ordenado, disciplinado, ni siquiera racional en términos de eficacia. Es un cuerpo que se desborda. Cuando la *Danza Inclusiva/Integrada* ofrece imágenes de cuerpos que se desbordan, tanto en su aspecto como en su movilidad (por ejemplo porque su negociación con la fuerza de gravedad sea diferente a la de un cuerpo sin diversidad funcional), nos encontramos ante una danza con elementos perturbadores. Una danza a la que no le interesa tanto la representación de lo que debiera ser sino la presentación de lo que es. Y desde la diferencia de lo que se es, desde la singularidad, es desde donde se entabla el diálogo de creación entre la diversidad de cuerpos y movimientos que ofrece la *Danza Integrada*.

En el transcurso del ritual original, y regresando al análisis de Danto (2004, pp. 92-93) “*los medios por los que el dios era convocado eran orgiásticos, de ahí que el ritual dionisiaco fuera una celebración oscura, un intervalo frenético*”; el ritual era perturbador y se realizaba para conseguir un momento de iluminación. Los celebrantes y el dios se conectaban a través de rituales en los que, por medio del éxtasis y la unión catártica, desaparecían las diferencias entre ambos. La tragedia griega, restituye el ritual en el contexto de la representación, creando una separación entre el sentimiento religioso y la escenificación en la que “*el dios es representado por el actor, pero éste ya no está poseído por un dios que se hace presente por medio de su carne y sangre*”, es decir, el actor lo representa pero no lo incorpora como en el ritual auténtico.

Sin embargo, a partir de esta evolución, algo del ritual mágico permaneció en la experiencia teatral actual, y quizás entre sus aficionados quede algún tipo de asociación relacionada con la magia. El arte perturbador, según Danto (2004, p. 96), pertenece a ese público del teatro evolucionado del ritual. “*El artista perturbador*

busca la transformación de su público en algo pre-teatral, en una presencia corpórea que se relaciona con el artista de una forma más mágica y transmutadora que la definida por las convenciones que rigen el teatro". El artista del arte perturbador se despoja de la distancia teatral, realizando una conexión con la realidad de tal suerte que el arte recupera algo de la magia que perdió en el largo viaje del ritual a la representación.

En este sentido vemos que la performance se nutre de esta idea de eliminación del carácter representacional que sin embargo es característico del teatro convencional.

Podemos ver cómo en los procesos rituales aparecen los **estados liminales**, muy útiles por su capacidad transgresora. Los procesos artísticos se pueden nutrir de este espacio háptico, donde lo liminal desestabiliza. Tomando como referencia el *Diccionario de Antropología*, de Thoma Barfield (2000, p. 381), "*la liminalidad es el estado ambiguo intermedio entre otros*", definición que completamos con la consideración de que la liminalidad es un estado de apertura del ser entre estados de ser. El término fue desarrollado, según Barfield, por el etnógrafo y folklorista Arnold Van Gennep (1960) al observar un patrón recurrente en los ritos de pasaje que marcan el paso del iniciado de un estado a otro: "*este movimiento no es abrupto sino que requiere de un periodo intermedio de liminalidad*". Víctor Turner (1969, 1974 citado en Barfield, 2000), amplía el concepto de liminalidad exponiendo que "*el estado liminal no era sólo un momento crepuscular en la transformación ritual, sino también un periodo de poder especial y peligroso que tenía que ser canalizado para proteger el orden social*". Pero a la vez estos momentos se requerían para poder completar el proceso de pasaje y renovar la cultura.

La liminalidad abre una situación donde la comunión "espiritual" genérica entre los sujetos sociales sobrepasaría las especificidades de una estratificación, ofreciendo así un espacio no jerarquizado por las estructuras socioculturales. Es justamente este momento donde las marcas categóricas quedan suspendidas, lo que permite "el paso" entre una condición social y otra.

Observamos así el poder potencial de disrupción en la normatividad de las situaciones liminales, que cuestionan la unidad, estabilidad del individuo en un lugar asignado. El performance o ciertas situaciones performativas nos pueden proponer un estado liminal, donde la temporalidad es modelada, condensada y modificada al crear comportamientos no naturales en la vida cotidiana.

Podemos deducir las conexiones entre el arte perturbador y ese estado liminal que se puede generar a través del ritual, donde el público puede encontrarse en un estado intermedio, en un umbral entre su estado de receptor pasivo, alejado y un nuevo estado que aún es desconocido. Desde ese lugar, la liminalidad se convierte en un estado de transición donde hay espacio para nuevas perspectivas, donde las categorías

estables, los significados que normalmente atribuimos a los cuerpos, pueden empezar a moverse¹⁶¹.

En el arte perturbador, el artista no se refugia detrás de ninguna convención o falsa apariencia, sino que abre un espacio que las convenciones preservaban cerrado. Las primeras obras del grupo la *Fura del Baus*, podemos ver que tenían aspectos perturbadores, ya que el público, fuera de los teatros con butacas, se desplazaba hacia un espacio liminal donde era parte de lo que sucedía, perdiendo su estatus de público y teniendo que reaccionar con velocidad a los acontecimientos en los que se veía envuelto sin previo aviso.

En el terreno de la danza, apreciamos que los primeros bailarines de Contact Improvisación, en las presentaciones que ofrecieron al público en forma de *ongoing process* en la Weber Gallery (1972)¹⁶², mantienen un vínculo con el arte perturbador desde el momento que las caídas continuas que generaban el trabajo no eran caídas acomodadas estéticamente a la mirada, no estaban coreografiadas. Se trataba de caídas reales, con la perturbación que implica ver cuerpos que caen una y otra vez sobre otros, en donde además no se sabía exactamente los límites entre el espacio de actuación y el espacio del público. ¿Hay dolor, hay daño, caerán sobre mí? Lo que el público percibía es que entraba en un espacio íntimo, normalmente vedado a la mirada externa, con la sensación perturbadora de estar violando cierta intimidad, inherente más a un proceso que a un resultado. Para estos artistas el proceso era la obra. *Contact Improvisación* es, como ya hemos visto en el capítulo anterior, una de las vías de acceso de las personas con diversidad funcional en la danza.

Aquella *Danza Integrada/ Inclusiva* que crea desde la singularidad de sus artistas, los cuerpos y las acciones de los que están sobre escena, abre un espacio que estaba preservado por las convenciones. No se produce un distanciamiento de la imagen, un artificio que nos hace ver en escena lo que se supone que debemos ver porque es bueno que veamos esas imágenes. Las personas que vemos son artistas que nos conectan directamente con la realidad, perturbándonos la mayor parte de las veces por no estar acostumbrados a una realidad tan próxima, amplificadas por el espacio performativo donde nos es presentada.

¹⁶¹ Consideraciones muy interesantes sobre la liminalidad se pueden encontrar en Horsley Jasun, (2015) La historia vista desde un espejo liminal. <https://auticulture.wordpress.com>, (consultada el 15-07-2015)

¹⁶² Fragmento del video Chute donde se recogen imágenes de 1972 en Weber Gallery. Contiene una voz en off que explica las bases físicas de lo que los bailarines están haciendo. Es un documento histórico extraordinario. <https://youtu.be/9FeSDsmleHA> (consultada el 16-06-2015)
Fragmentos de Fall after Newton. Documento histórico sobre los orígenes de Contact Improvisación. Dueto entre Steve Patxon y Nancy Stark Smith. <https://youtu.be/iGtJSxNUpl>
https://youtu.be/k768K_OTePM (consultada el 15-06-2015)

Pero nuestros sentidos, que sufren al recibir una emoción violenta a la que no estamos acostumbrados, apenas advierten, por otra parte, lo que están de sobra habituados a escuchar. (...) ¡Haced primero vibrar los sentidos y haréis vibrar también el cerebro! ¡Haced vibrar los sentidos mediante lo inesperado, lo misterioso, lo incógnito y tendréis la conmoción verdadera, intensa y profunda del alma!

(Russolo, cit. en Ferrando, 2000, pp. 162-163)



Talleres DanceAbility en Eugene, Oregón.

9.2.3. Metakinesis y empatía

Las obras de danza comprometen al público de una manera distinta a cómo hacen otras formas de arte. Percibir la danza significa algo más que una visión plana porque comprende sensaciones cinestésicas, somáticas, temporales y espaciales.

El término *Kinesthesia* se acuñó en 1880 en respuesta a una creciente investigación que establecía la existencia de nervios sensoriales en la musculatura y articulaciones que proporcionaban al cuerpo conciencia de su movimiento y posición. La cinestesia o kinestesia *se refiere* a la sensación y percepción del cuerpo en movimiento. La percepción sensorial del movimiento procede de los receptores que se encuentran en los órganos, interoceptores, y los que están en articulaciones y musculatura, los propioceptores.

El entrenamiento en la percepción de las sensaciones cinestésicas es fundamental en los bailarines.

El término empatía, según Susan Leigh Foster (2011, pp. 7-14), se inventó en Alemania, en la misma década que el término cinestesia para describir y analizar en profundidad el acto de observar la pintura y la escultura. Encontraron un tipo de conexión física entre el espectador y la obra de arte a través de la cual el cuerpo del observador se movería para habitar las características del trabajo artístico. El término empatía contiene una respuesta física fuerte tanto a las personas como a los objetos y describe un sentido de fisicalidad que a su vez es influido por cómo uno siente los sentimientos de otra persona. Podríamos decir entonces que la empatía es una trasposición de sentimientos con una fuerte carga de sensaciones físicas.

Los bailarines desarrollan la inteligencia corporal cinestésica a través del entrenamiento de la percepción de sensaciones cinestésicas, utilizando la lógica sensorial para realizar complejos movimientos. Esta percepción cinestésica, en diferente medida, también la desarrolla el espectador de danza al recibir estímulos que activan sus receptores de percepción de movimiento, de tal suerte que lo que ve le afecta, no solo visualmente sino cinestésicamente. Cinestesia y empatía o falta de la misma van unidas. La información es recibida no sólo por la vista sino en el interior del cuerpo, dónde se alojan esos receptores, en los órganos, y en los tejidos musculares y óseos. Cooper Albright (1997, p. XIX), refiriéndose a cómo la danza se comunica con la audiencia, nos apunta que el crítico John Martin usa el término *metakinesis*. *El bailarín es capaz de trasladar la experiencia emocional a través del movimiento debido al contagio inherente del movimiento del cuerpo, que provoca en quien lo ve, sentirlo simpatéticamente en su propia musculatura*.¹⁶³

Aunque es cierto que el movimiento compromete la presencia corporal del público, éste no necesariamente se compromete de la misma manera. Los estímulos de la danza traspasan el ojo, y traspasan la piel hasta llegar a las vísceras y el músculo. Desde ese lugar, los estímulos de la danza son muy poderosos y pueden suscitar profundas adhesiones y rechazos.

Todos tenemos diferentes expectativas sobre qué tipo de danza es placentera de ver y cuál no. Estas expectativas están construidas culturalmente y experimentadas somáticamente en un nivel profundo de la musculatura¹⁶⁴.

Así hay una gran cantidad de audiencia que rechaza ver bajo el nombre de danza creaciones donde aparecen personas que responden a realidades no idealizadas. Se

¹⁶³ Martin, J. "Metakinesis", en Copeland R. y Cohen M. (eds.) (1987), *What is Dance?* Oxford University Press, cit. en Cooper Albright, A., 1997, p. XIX.

¹⁶⁴ En la Psicología Somática y Holística existen abundantes estudios y literatura que comprueban cómo la memoria emocional se alberga y cristaliza en la musculatura y en los órganos. Tómense como ejemplo los primeros estudios del médico Edmund Jacobson que ya en los años treinta desarrolló la Relajación muscular progresiva.

preguntan por qué deben ir al teatro a ver lo que ya ven en las calles. Esa es nuestra mancha en la mirada.

La respuesta a esto (de acuerdo con las nuevas visiones que aporta parte de la crítica actual de arte contemporáneo -Hal Foster por ejemplo-) es que ver la realidad fuera de su contexto habitual nos posibilita ver y experimentar *-metakinéticamente* en el caso de la danza- esa realidad desde otro ángulo, ayudándonos a hacer móviles ciertas categorías que considerábamos inamovibles.

O respondiendo según el modelo ampliado del campo expandido de Jose Luis Brea (1996), el arte es fruto de una tensión entre el ornamento y la parte utópica. Ésta última es la que trae al arte lo que está en la calle, la que hace que caminemos hacia un pacto social más igualitario, donde progresivamente todas las voces, los cuerpos y las pluri-identidades móviles estén representadas.

En el tema que nos ocupa, la *Danza Integrada*, esto es lo que sucede cuando vemos a una persona con un cuerpo espástico, con tetraplejia, con una diferencia intrínseca, bailando junto a otros bailarines con cuerpos *normalizados*, construyendo un lenguaje conjunto en el que ambas categorías tienen espacio no sólo para existir sino incluso para diluirse, no porque las diferencias desaparezcan, sino porque las categorías dejan de ser excluyentes. Según nos dice la escritora, curadora y especialista en Arte contemporáneo Tracey Warr (1996, cit. en Koppers, 2003, p. 20):¹⁶⁵

Todo el mundo está implicado en los sufrimientos o placeres de otras personas. No se puede ser un observador objetivo. (...) En presencia de los sentimientos de otro ser humano hay mucho de reconocible. El cuerpo fuerza la realización inexorable de una intersubjetividad esencial.

El público, a veces puede convertirse en un observador expectante del arte corporal y vaciar su desafío político. Según Koppers (2003, p. 20), el espectador puede huir de las implicaciones del sufrimiento humano convirtiendo este hecho de ser testigo en un espectáculo. El arte de la discapacidad es radicalmente diferente de gran parte del arte corporal.

La elección, la capacidad de acción del sujeto e incluso las fronteras de lo que constituye un individuo se organizan de forma diferente si uno está usando incursiones dentro del propio cuerpo estratégicamente para exponer el propio anhelo de apertura, o si el yo tiene que luchar en contra de una multitud de lecturas metafóricas que cortan dentro de su carne.

Hay cuerpos que muestran sus heridas provocadas que sabemos que curarán, que ese cuerpo regresará a la norma. Nos impacta quizás el traspaso de la frontera de la

¹⁶⁵ Warr, T. (1996). Sleeper. *Performance Research*, 1, (2) pp.1-19. (cit. en Koppers, 2003, p. 20)

piel y ver emanar sus líquidos, pero sabemos que es temporal. Un cuerpo con cicatrices incurables, no hechas en aras del arte, o un cuerpo sustancialmente diferente es observado como cuerpo incurable, uno que no se adaptará a la norma posteriormente. Esta falta de cura desestabiliza las fronteras de lo teatral, la vida entra en escena.

9.2.4. La función y la forma

En danza estamos acostumbrados a que el refinamiento de la técnica nos ofrezca unos bailarines que realizan movimientos complicadísimos sin esfuerzo aparente (virtuosismo) y ésto es lo que otorga tradicionalmente calidad y profesionalidad a una pieza de danza. Normalmente estos bailarines entrenan para amoldar sus cuerpos a unas formas e imágenes preestablecidas. Pero sucede que, en el bailarín con diversidad funcional, la calidad del movimiento proviene de una intensa negociación entre cómo es el cuerpo y cómo se presenta, entre el ser y la performatividad, como veremos en el *apartado 9.3*.

Si hay algo rompedor en la aportación de las personas con diversidad a la danza es que justamente no es la forma predeterminada la que va a moldear sus cuerpos, porque en muchos casos es imposible, sino que sus cuerpos van a implementar nuevos movimientos y nuevas formas de expresión, alejados casi siempre, de los cánones estéticos al uso. La carga intencional, afectiva y emocional que conlleva esta acción ofrece una estética diferente a las expectativas tradicionales pero no por ello menos valiosa.

Como ya hemos visto, hay una serie de formas de abordar la danza y el movimiento surgidas a partir de mediados de los años 60 que han abierto el mundo de la danza a la diversidad funcional, poniendo su énfasis en que la función del movimiento crea la forma, es decir cómo el movimiento se crea a partir del cuerpo que cada uno tiene. Por ello la forma se carga de significado, compromiso y presencia.

Es interesante observar cómo por el contrario, en la danza clásica, la forma –el estilo- es la que determina la función. Esto significa que el cuerpo, y su función con respecto al movimiento, tienen que adaptarse a la forma, tiene que encajar en la forma de un estilo determinado. Además de las implicaciones de conservación de las estructuras político sociales pertenecientes a la época en la que ese estilo se creó, hay que ver que no todos los cuerpos se pueden ajustar a la forma preconcebida; más aún, cuando la mayoría de los cuerpos que normalmente no consideramos discapacitados no pueden amoldarse a esas formas, cuánto menos aún los que sí son nombrados como discapacitados. Estas disciplinas académicas son consideradas desde el punto de vista de la inclusión como exclusivas y responden a una visión modernista del arte tanto por su distinción de los distintos tipos de arte en función de los elementos autorreferenciales como por el énfasis puesto en la pureza de cada género con

respecto a otras disciplinas y la defensa de la separación de la cultura en relación a las otras áreas de la vida.

Los bailarines con diversidad suelen captar la atención del público, por su inclusión en una forma de arte que es exclusiva. Pero tras esta primera llamada de atención, descubrimos que lo realmente llamativo es que han sabido crear una forma adaptada a la función. O dicho de otro modo, sus cuerpos no son el lienzo donde inscribir una forma prefijada, sino que sus cuerpos, a través del contenido de su propia historia marcada por su fisicalidad y/o comprensión del mundo, crean la forma. Nos descubren la presencia escénica a través de otros ritmos, otras formas de hacer y corporeizar acciones. Nos descubren el mundo desde su percepción. Como dice Jawole Willa Jo Zollar, directora artística de Urban Bush Women “*permanecen en el fuego*” (cit. en Cooper Albright, 1997, p. XXI). Con esta expresión Zollar señala el compromiso del performer al experimentar una desorientación física y síquica en la obra, su deseo de permanecer en la experiencia incluso cuando ésta no está perfectamente controlada.

9.2.5. Ser testigo. Escucha y flujo. Nuevas formas de recibir la obra de arte

Este tipo de piezas demanda del público el deseo de permanecer con la obra, incluso cuando la situación empieza a ser incómoda o perturbadora. Según Cooper Albright (1997, p. XXII), aquí es cuando el acto de observar se transforma en el acto de ser testigo:

Ser testigo de algo implica una sensibilidad, un interés o la capacidad del espectador de dar una respuesta al performer¹⁶⁶ (responsiveness). Esto es radicalmente diferente a lo que podríamos llamar la mirada “consumista” que dice “aquí, tú me entretienes, yo compro una entrada, voy a sentarme y observar.” Esta mirada tradicional no quiere verse envuelta, no quiere devolver nada. En contraste, lo que yo llamo ser testigo es mucho más interactivo, un tipo de percepción (con todo el cuerpo de uno) que está comprometida con el proceso de diálogo mutuo.

Ser testigo necesita de una capacidad de ver escuchar y estar sin juicio previo. Un lugar donde no esperas que te den algo concreto sino que te abres a lo que sucede. Desde esta posición, todo el cuerpo y no solo la mirada -con su interpretación subjetiva y preconstruida- puede implicarse, movilizarse y ser movilizado por lo que los artistas y la obra están dando.

¹⁶⁶ En esta investigación la palabra *performer*, como ya expusimos en el Glosario de términos del Capítulo 1, responde a la acepción anglófona del artista de las artes escénicas (*performing arts*), en amplio sentido: la danza, la música, el teatro, la performance en el arte corporal (*body art*) y todas las artes que necesitan de la presencia del artista para su ejecución. Por tanto, el término *performer* no se refiere sólo al *performer* que hace *performances* en el ámbito del arte corporal, a menos que por el contexto se desprenda este significado.

Sin embargo, este acto de ser testigo puede hacer que el público se sienta incómodo, e incluso reaccionar negativamente ante la obra. Ésto sucede principalmente en creaciones que traen a primer plano temas relacionados con la diversidad funcional, la política, la orientación sexual, lo social, el género o la raza, de forma que el espectador es consciente de su propia identidad cultural confrontada con la identidad cultural del performer. Muchas de estas obras buscan comprometer la atención del espectador cambiando así las dinámicas de la mirada tradicional en danza, convirtiéndose este aspecto en uno de los fundamentales de la danza contemporánea.

Este cambio en la recepción de la obra es algo que en su día ya apuntaron Cage y movimientos artísticos como Fluxus.

Cage¹⁶⁷, heredero de toda la tradición del ruidismo futurista de Russolo, y de muchos de los principios expuestos por la vanguardia dadaísta, nos interesa especialmente en este trabajo por la ampliación de sus aportaciones en torno al hecho de la percepción-recepción de quién escucha. Cage supo recoger la herencia de las vanguardias –Futurismo, Dadaísmo- y transformarla de tal suerte que para las neovanguardias -Fluxus, Minimalismo- su figura y pensamiento se convierte en elemento clave.

Entre sus hallazgos, o redescubrimientos para el pensamiento occidental, tenemos el uso del azar como recurso, el grafismo como notación, el texto como partitura, la música como proceso, en definitiva replantear las fronteras de la música: definirla sin referencia al sonido.

Para el grupo Fluxus¹⁶⁸ la obra de arte en cualquier campo está inacabada. Una de las metas de este grupo fue abrir todas las posibilidades de la creación.

Fluxus hace una defensa del concepto de flujo en la creación del arte frente al concepto de construcción, basada en que el ser humano no se comporta nunca de manera unidireccional, a excepción de aquellos casos en que vive en una situación de constricción y represión. Este concepto de flujo se convierte en una metáfora deseable para la organización de nuestros modos de vida, y por supuesto como generador de capital simbólico, al hilo de la relación entre vida y arte que Fluxus practicaba. Algo que el artista Robert Filliou llevará hasta extremos insospechados a través de su concepto de Creación Permanente.

Si el ser humano es plural, Fluxus ve como obligación del arte el intento de abrir la conciencia humana al mayor número de posibilidades aleatorias de comportamiento y

¹⁶⁷ Una buena introducción a Cage nos la ofrece Llorenç Barber en su libro *John Cage* (1985).

¹⁶⁸ Una interesante revisión de las Vanguardias y su aportación a la renovación de la recepción de la obra de arte es expuesta en *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia* de Bartolomé Ferrando (2000).

de acción. De nuevo vemos cómo este principio de flujo está presente en la apertura de la danza hacia otros cuerpos, otras mentes, otras formas de estar en el espacio, en el tiempo, en el movimiento, formas abiertas de fluir a través de un arte que se expande y propone a la vez que necesita vías fluctuantes de recepción. Las nuevas formas de recepción transforman las formas de producción, a los productores y a los consumidores, que empiezan a dejar de tener estos status para convertirse en sujetos que comparten un momento y un espacio determinados, como veremos en algunas de las obras analizadas en los siguientes capítulos.

Aparece de nuevo el concepto del arte como un estado de relación propuesto por Bourriaud, que ya vimos en el Capítulo 3.

9.2.6. Proceso crítico en danza

Hacer una crítica del cuerpo que baila en una obra requiere de una negociación estratégica entre el sujeto -¿de quién es la experiencia sobre la que hablamos?- y el objeto -¿qué experiencia estamos tratando de articular?-.

La labor de la crítica de danza es uno de los factores fundamentales para permitir que las categorías se muevan en la danza o dejar que estas categorías atrapen a la danza de por vida.

La crítica necesita hablar sobre la experiencia específica del cuerpo para trazar el contexto de su papel como mediador entre representación e identidad. Eso significa que debemos desear hablar sobre las sensaciones del cuerpo, las impresiones cinestésicas, las reacciones emocionales, el comportamiento físico así como su significación histórica y cultural.

Entre los diferentes procesos aplicados a la crítica de danza resulta de especial interés aquél en que los críticos se aproximan a la experiencia de recepción de la obra con facultades físicas, visuales, estéticas e intelectuales. Éste es un proceso para descubrir los diversos significados de las imágenes en movimiento, los cuerpos físicos y las identidades culturales.

La obra de danza, según Cooper Albright (1997, p. XXIII), es recibida dentro del cuerpo de los críticos, refigurada en la escritura y devuelta al público a través de un artículo o un libro. Este sería el proceso de una crítica que se basa en la experiencia corporeizada (*embodied experience*). Es un tipo de crítica que reta las formas en las que el cuerpo -y por extensión la danza- se han situado dentro de la epistemología occidental, ya que analiza y describe cómo la danza comprende un doble momento de representación en el cual los cuerpos están produciendo y siendo producidos por discursos culturales de género, raza, capacidad, sexualidad y edad.

Este doble momento permite un deslizamiento entre la identidad somática -la experiencia de la propia fisicalidad- y la identidad cultural -cómo el propio cuerpo produce un significado en la sociedad-.

Para ello se ha hecho necesario que el mundo de la crítica de danza hiciera una revisión sobre la tradición de evaluaciones estéticas y búsqueda filosófica abstracta, que autoexaminara las mismas ideologías que alimentan la crítica y la investigación en danza para preguntarse qué cuerpos y de quiénes son las experiencias que no han sido reflejadas en sus textos.

Es necesario analizar cómo las experiencias corporeizadas de la danza pueden ofrecer un contra-discurso a las representaciones del cuerpo incluso mientras se crean estas representaciones.

Entre las preguntas que animan estas investigaciones y revisiones, Cooper Albright (1997, pp. VIII-XXVI) sugiere las siguientes:

- Cómo se define el cuerpo en la sociedad occidental.
- Cómo se vive la experiencia teorizada.
- Qué es significativo en la conceptualización feminista “mirada masculina” y cómo ésta afecta a la danza.
- Cómo la obra de danza revisa las nociones de identidad cultural, incluyendo representaciones de género, sexualidad, raza y capacidad.

A su vez Koppers (2003, pp. 1-9) nos propone ciertas herramientas que nos pueden ayudar a analizar las obras donde aparecen personas con diversidad. Éstas son: visualidad y resistencia; centro y periferia; espacios ciegos y silencio; categorías de la otredad; el conocimiento de sentido común; narrativas de la cultura popular y las intervenciones de arte.

Hace treinta años el cuerpo que bailaba era observado como una fuente maravillosa de movimientos posibles. Sin embargo, hoy, los coreógrafos y bailarines piden al público que miren sus cuerpos como fuente de identidad cultural, como una presencia física que se mueve con y a través de sus significados sociales, de género, de raza, de capacidad... El público y la crítica, entonces, deben situarse desde estos nuevos retos que plantea la danza y no desde los que planteaba hace treinta años. Si la crítica no lo hace así, será incapaz de leer las nuevas derivas de la danza y sus creadores y se convertirá en obstáculo para que la danza pueda seguir moviéndose.

En este sentido, el crítico y teórico de danza André Lepecki, en la línea de otros teórico-críticos como Peggy Phelan, Marc Franko, Susan Leigh Foster o Susan Manning nos habla de la incapacidad generalizada o la falta de voluntad por parte de los

críticos para explicar las prácticas coreográficas recientes como experimentos artísticos válidos.

Pero tal vez sea precisamente esa misma representación de lo que debe considerarse sintomático de una inactividad en el discurso crítico de la danza, lo que indica una profunda desconexión entre las prácticas coreográficas actuales y una modalidad de escritura todavía muy vinculada a los ideales de la danza como constante agitación y continua movilidad.

(Lepecki, 2008, p. 16)

9.2.7. La danza como negociación entre objetividad y subjetividad

A diferencia de la mayor parte de la producción cultural, la danza descansa sobre el cuerpo físico para materializar su propia representación.

Como se ha dicho anteriormente, los cuerpos que bailan producen y son producidos por su propia danza simultáneamente.

En este doble momento de la danza frente al público, el bailarín negocia entre objetividad y subjetividad –entre ver y ser visto, experimentando y siendo experimentado, moviéndose y siendo movido- produciendo un cambio arriesgado de códigos representacionales que nos empuja a repensar la experiencia del cuerpo dentro de la actuación.

La danza puede poner en primer plano identidades de cuerpos muy diferentes.

Una parte de la danza contemporánea centra la atención del público en la fisicalidad de los bailarines, minimizando las diferencias identitarias entre éstos al destacar su técnica física y la capacidad para realizar movimientos espectaculares, creando *cuerpos de baile* que aunque con más diferencias externas que los cuerpos de baile de la danza clásica, suelen tener un código de movimientos uniforme, que a su vez imprime cierto modelaje a la estructura física.

Sin embargo, otra parte de la danza contemporánea pone de manifiesto las marcas sociales de identidad en el cuerpo, usando movimiento y textualidad para comentar o subvertir los significados culturales de esas marcas corporales. Por tanto, parte de la danza contemporánea hace visible el movimiento entre las realidades personales y sociales.

Gran parte de estas coreografías, conscientemente acercan la atención del espectador a ese vacío que se produce entre los estereotipos y la realidad de las vidas físicas, sociales y emocionales de los bailarines. Sirvan de ejemplo, citando sólo algunos, estas compañías y creadores de danza: DV8, Les Ballets de la Belgique, Alain Platel, Pina Bausch, la Ribot, Marie Chouinard, Vera Mantero, Trisha Brown, Peeping

Tom, Jerome Bel, Pippo Delbono, Virgilio Sieni, Sociedad Raffaello Sanzio, Axis Dance Company, Paradox Dance Co., Joint Forces, Candoco, Adam Benjamin, Malpelo, DanzaMobile, Bill Shanon, Alta Realitat, El Tinglao, StopGap, Ruedapies, Din A3, Claire Cunningham, Caroline Bowdicht, Marc Brew, Alessandro Sciarroni, Roger Bernat, Taihan o Tamar Borer. Los estilos son muy diferentes, unas utilizan un lenguaje más formal, otras exploran el acto mismo de la comunicación pero en todas hay una búsqueda de decir desde cierto extrañamiento de la mirada.

Estas obras de danza ponen su atención en la negociación entre cómo uno define su propio cuerpo y cómo ese cuerpo es definido por la sociedad.

Aunque es del cuerpo, la danza no sólo es sobre el cuerpo sino sobre su subjetividad, es decir, sobre cómo ese cuerpo se posiciona en el mundo, así como las formas en las que un cuerpo particular responde al mundo. Esta danza contemporánea refuta la construcción tradicional del cuerpo poniendo en evidencia cómo la identidad se configura corporalmente, retando los pareados de a tal cuerpo/ tal identidad y quebrando la relación *voyeurística* entre artista y audiencia.

Estos trabajos puntualizan las desconexiones entre los cuerpos físicos y sus identidades culturales, transformando la relación entre la mirada del público y la experiencia subjetiva (el yo) del bailarín para abrir nuevas formas de moverse y ser en el mundo.

9.2.8. La somatofobia como raíz del pensamiento occidental

Pero, ¿qué está en el punto de mira cuando traemos el cuerpo físico al centro de una discusión sobre identidad y representación?

Quizás los orígenes de una *somatofobia* profunda en los comienzos de la filosofía occidental, como nos apunta la doctora en filosofía Elizabeth Grosz¹⁶⁹ (1994, cit. en Cooper Albrigh, 1997, p. 6). El legado del idealismo Platónico relegó el cuerpo, especialmente el de la mujer, al reino de la materia informe. Esta substancia material – desordenada, excesiva, que rehúsa contenerse en sus límites- necesita ser controlada por la mente y reglada por la razón. Descartes, en la línea de esta visión dualista, no sólo distinguió mente de cuerpo y consciencia del mundo natural sino que consideró el yo como una función exclusiva de la mente, excluyendo la subjetividad totalmente fuera de cualquier aspecto de la existencia del cuerpo.

La antigua filosofía y las ideologías religiosas de la civilización occidental, primero construyeron y después naturalizaron el paradigma dualista que divide el mundo en categorías opuestas tales como cuerpo/ mente, naturaleza/ cultura, privado/ público,

¹⁶⁹ Elizabeth Grosz (1994). *Volatile Bodies*. Indiana University Press: Bloomington . (cit. en Cooper Albrigh, 1997, p. 6)

espiritual/ corporal, experiencia/ conocimiento. Estas polarizaciones esquemáticas crean a su vez jerarquías que sitúan el cuerpo como el “otro” material opuesto a la trascendencia de la mente. Para autoras como Sidonie Smith o Judith Butler, esta descorporeización del sujeto universal nos deja un legado de misoginia. Según la filósofa y teórica crítica, Judith Butler, conocida por sus aportaciones a la teoría Queer sobre el género como hecho performativo (1987, cit. en Cooper Albright, 1997, p. 6):

Desde esta creencia de que el cuerpo es el Otro, hay un salto para llegar a la conclusión de que otros son sus cuerpos, mientras el “Yo” masculino es el alma no corpórea. El cuerpo manifestado como el Otro –el cuerpo reprimido o negado y, entonces, proyectado- reaparece para este “Yo” con una visión de los otros como esencialmente cuerpos. Así la mujer comienza a ser el Otro, ellas devienen corpóreas¹⁷⁰.

Desde luego no sólo las mujeres sino los homosexuales, las personas de razas diferentes a la blanca o las personas con diversidad funcional han estado históricamente atados a la condición material de sus cuerpos, estructurando una identidad que ha sido repetidamente construida sobre una fisicalidad opresiva y una falta de autoestima. Las implicaciones represivas de esta tradición se dejan sentir sobre aquellos individuos a quienes la sociedad asocia con *ser cuerpo*.

La danza es un arte que ha sido situado de forma similar, como físico, intuitivo, emocional y no intelectual. Los bailarines se confrontan continuamente con este legado cultural que ha denigrado sistemáticamente el arte hecho de o para el cuerpo físico. Los bailarines han sido marginados porque eran vistos como sólo sus cuerpos, bellos pero tontos, incapaces de articular sus ideas, irresponsables, y disciplinados físicamente pero perdidos moralmente. Todo porque sus cuerpos estaban disponibles para el consumo visual.

Estos estereotipos culturales reflejan las dicotomías jerárquicas en la cultura occidental revelando nociones simplistas sobre la separación de cuerpo y mente. Es interesante observar cómo el propio estereotipo se perpetúa al influir y seleccionar a la gente que se dedica a la danza. Normalmente a un estudiante que brille tanto en sus facultades físicas como intelectuales, se le alienta para que potencie las segundas en detrimento de las primeras, pues el estatus social que obtendrá en su carrera profesional será mayor (las excepciones las tenemos en los futbolistas o deportistas de élite, por el lucrativo negocio que hay montado en torno al deporte).

¹⁷⁰ Butler, J. (1987). Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Witting and Foucault, en S. Benhabib y D. Cornell (Eds.), *Feminisme as Critique: On Politics of Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press. (cit. en Cooper Albright, 1997, p. 6).

La danza contemporánea ha confrontado estos estereotipos en un esfuerzo para articular la realidad compleja en la existencia corporal.

A comienzos del siglo XX, con la aparición de la danza moderna, una de las ramas de la que proviene la actual danza contemporánea, como ya analizamos en el *Capítulo 7*, la danza comienza a relocalizarse. Sus pioneros son los que empiezan a cuestionarse la danza no como espectáculo, sino como arte con capacidad de asumir los retos de su tiempo y de cuestionar a través de ella otros aspectos distintos a la pura exhibición de habilidades corporales.

Sin embargo, en la actualidad todavía hay quien inconscientemente y desde la ignorancia, preserva en la danza esa dicotomía mente/cuerpo. Una parte de la sociedad pide que la danza siga siendo algo comercial, donde podamos ver cuerpos bellos, anclados en estereotipos, exhibiéndose; un entretenimiento con voluntad de agradar.

Aunque analizaremos el estado de la inclusión en el sistema educativo en el *Capítulo 11*, apuntamos aquí que en el Estado español, la danza contemporánea entró a los Conservatorios de Grado Medio, relativamente hace poco tiempo, en comparación con otros países. Además las enseñanzas superiores de danza, al igual que las de teatro, no están dentro del marco universitario, aunque su titulación sea reconocida a todos los efectos como universitaria. Al no estar las enseñanzas artísticas superiores dentro del marco universitario tampoco es reconocida como investigación la producción artística de los docentes. Vemos que en la configuración de nuestro sistema educativo sigue habiendo una voluntad manifiesta de disociar cuerpo y mente.

Cabe puntualizar que la danza contemporánea eclosiona en el Estado español en los años 80 al margen de la institución académica, y que las compañías que existen en la actualidad –algunas con una larga trayectoria en tiempo y calidad– subsisten a pesar de las políticas culturales ajenas a la danza contemporánea y a la danza en general.

9.2.9. La identidad como acto performativo

Al hilo del discurso de Cooper Albright (1997, p. 8) es necesario dar espacio a una danza que interroge y deconstruya ideas que sitúan el cuerpo como precultural, como la base “natural” sobre la que la sociedad construye su propia imagen. Al respecto y desde las teorías feministas, Judith Butler apunta que hay que empezar a pensar la identidad como una performance cultural en la que se pueden destacar estratégicamente diferentes aspectos del cuerpo. Parafraseando la cita de Simone de Beauvoir, *Una no nace mujer, sino que se convierte en mujer*, podríamos aplicarla al color de la piel, la discapacidad o a cualquier otra categoría. Seamos lo que seamos, ese “ser” no es algo terminado sino un constructo continuo.

Butler (cit. en Cooper Albright, 1997, p. 8) define el género “*como la estilización repetida del cuerpo, un conjunto de actos repetidos dentro de un marco de regulación altamente rígido, que produce la apariencia de substancia, de un tipo natural de ser*”.

Los actos performativos, ya pertenezcan a la escena o a la vida diaria, se hacen físicos en un tiempo y espacio específicos, casi siempre con público y por tanto nunca pueden ser exactamente repetidos. Esta naturaleza efímera del performance lo convierte en un interesante deslizamiento.

Es interesante la manera en que el sentido de identidad, entendida como performance, puede servir para desestabilizar nociones culturales sobre la naturaleza esencial de las categorías corporales.

¿Cómo uno interrumpe la fisicalidad naturalizada –la repetición que crea una sensación de estabilidad- para representarse de una manera performativa, cuyas imágenes establecen una categoría inestable?

En el discurso académico la “naturalidad” de esas convenciones es deconstruida. Sin embargo los remanentes físicos no se desplazan automáticamente. El cuerpo tiene una memoria y lo que ha aprendido no se va solo porque pensemos de forma distinta, sobre todo cuando seguimos viviendo en una sociedad que sigue reforzando las categorías a través de las pautas conductuales.

Entramos en materia de cuerpo y es ese cuerpo el que tiene que redefinir desde su fisicalidad; qué relación quiere o puede mantener consigo mismo, con el medio – espacio tiempo- y con los demás cuerpos. No es sólo un proceso intelectual, sino físico.

Es aquí donde las investigaciones de la danza contemporánea, las que hace desde el cuerpo mismo, desde su relación con la gravedad, con el peso, con el contacto, con las sensopercepciones, la inestabilidad física, la caída, la suspensión, la desorientación, el no movimiento... pueden llevar a sus últimas consecuencias, a lo visible, lo físico, lo palpable y tangible, estas identidades móviles de las que estamos hablando.

Para desestabilizar una identidad cultural no hay que negar la materialidad del cuerpo, sino aliarse con ella, y crear un laboratorio de experimentación corporal, donde poder investigar todo lo que en nuestras vidas cotidianas no nos es permitido hacer. Hay que poner en movimiento las ideas, corporeizarlas como dice el título de la primera publicación sobre Contact Improvisación, *Contact Improvisación: un vehículo para las ideas en movimiento (Contact Quarterly: a vehicle for moving ideas)*, a la que hicimos referencia en el Capítulo 8, apartado 8.2.5

9.2.10. La localización del cuerpo

A través de la danza contemporánea el foco se centra en el estatus epistemológico del cuerpo porque lo que está en el punto de mira en los debates sobre el cuerpo no es sólo un asunto de conocimiento sobre éste sino sobre su lugar. ¿Dónde situamos al cuerpo, en cultura o naturaleza?

Debido a que la danza es primeramente un arte no verbal, en Occidente se la ha visto existiendo en un vacío semiótico, fuera del lenguaje y el significado.

Pero la danza no es sólo piernas largas, gracia, rapidez, coordinación o estilos específicos de movimiento. También nos puede hablar sobre los valores sociales del cuerpo en una cultura particular.

Los cuerpos, aunque inscritos en prácticas sociales, raramente son receptáculos pasivos de estas estructuras. Con una inestabilidad inherente, el cuerpo es siempre un proceso de *comenzar a ser* frente a la categoría estable de *ser*. Cualquier bailarín o atleta sabe que el cuerpo, a pesar del entrenamiento, nunca alcanza un lugar estable. La práctica diaria requerida para mantener el cuerpo *en forma*, (con todos los matices que este término admite) *o un cuerpo disponible*, manifiesta la inestabilidad del cuerpo, su tendencia a excederse de todos los límites impuestos.

Este cuerpo, que es siempre un proceso de *comenzar a ser* frente a la categoría estable de *ser*, se aprecia en *From there and back* (1990), un solo de danza realizado por Emery Blackwell, bailarín con parálisis cerebral, cuyo trabajo se nutre de *Danceability*. El cuerpo de Blackwell tiene un grado alto de espasticidad, confiriendo rigidez a sus miembros, pero aun así puede entrar y salir de la silla de ruedas. Cooper Albrigh (1997, pp. 88-91) analiza las imágenes que le producen este bailarín, en el momento de su solo de danza, cuando su gesto miraba hacia arriba al tiempo que sus brazos se desplegaban con un enorme esfuerzo, en un tiempo lento y contenido hacia arriba. Todo ello resultaba perturbador y al tiempo de una gran belleza. Blackwell no pretendía, con artificios de esfuerzo y ralentización, crear un clima determinado. Su acción era la de levantar los brazos hacia arriba y, con su particular cuerpo y dinámica, fue lo que hizo. Lo que es habitual para Emery Blackwell, y cómo el se presenta, nos perturba porque nunca hemos visto la cotidianeidad resaltada performativamente en un espacio público, y mucho menos la cotidianeidad de un artista con discapacidad, en un espacio acostumbrado a las distancias del artificio artístico.

Petra Kupperts (2003, pp. 56-58) analiza los comentarios que Steve Paxton, fundador de Contact Improvisación, y Ann Cooper Albrigh hacen sobre el movimiento de Emery Blackwell, bailarín y profesor de Danza con parálisis cerebral.

Paxton (cit. en Cooper Albright, 1997, p. 89) habla sobre la cantidad de esfuerzo, tiempo y concentración que Blackwell emplea para levantar un brazo en su acción de pensar el movimiento durante veinte segundos antes de realizarlo.

Sentimos el dilema y vemos que es lanzado en contra de su sistema nervioso y gana, con esfuerzo y un tipo de mecanismo en su mente que nosotros, los cuerpos sin discapacidad, no hemos tenido que aprender.

Cooper Albright (1997, p. 89) nos dice al respecto:

Lo que me intriga sobre la danza de Blackwell es el hecho de que este movimiento en un principio evoca imágenes de lo grotesco y después dirige nuestros ojos a través del espectáculo de su cuerpo dentro de la experiencia de su particular fisicalidad.

Kuppers crea el debate a partir de dónde se inscribe el cuerpo, si en la naturaleza o en la cultura y ve estos comentarios centrados en una búsqueda de la autenticidad, como una forma de compartir la experiencia corporeizada del bailarín con discapacidad. El comentario de Paxton es analizado por Kuppers en la línea que mide al buen bailarín por las habilidades que éstos desarrollan para interactuar con otros cuerpos, considerando estas habilidades como la experiencia verdadera que proviene del entrenamiento y el esfuerzo. Kuppers se siente a disgusto con una estética que valora la danza realizada por las personas con discapacidad en base al esfuerzo que tienen que poner para sobrepasar su sistema nervioso. Kuppers, a partir del comentario de Paxton, deduce que Contact Improvisación es una forma que en situación de actuación ante público requiere gran control de secuencias de movimiento, un control corporal necesario para mostrar secuencias acrobáticas a través de manipulaciones complejas. Kuppers considera que el comentario de Paxton viene a justificar que si bien las personas con discapacidad no pueden alcanzar esas manipulaciones complejas, todavía es posible apreciar esa complejidad y esfuerzo que su sistema nervioso tiene que aplicar para realizar una acción que a las personas sin discapacidad les resulta fácil.

Como conocedora a fondo de la forma *Contact Improvisación* –la practico y la enseño desde hace 15 años–, puedo añadir algo más a la visión de Kuppers. Creo que el comentario de Paxton no está fundamentado en la habilidad del control corporal, o no al menos como un fin en sí mismo. *Contact Improvisación*, desde sus orígenes y hasta ahora, se basa en una filosofía sobre el movimiento del cuerpo que atiende no a fijar secuencias sino a explorar con detalle cómo percibimos nuestro cuerpo en relación a otros cuerpos, al suelo y a cualquier tipo de sensación física reconocible. Esta continua exploración provoca unas formas nuevas de abordar el movimiento, y crea todo el tiempo una danza no predecible. Con la práctica prolongada de la atención en la percepción –herramienta fundamental en *Contact Improvisación*– las posibilidades de

movimiento en el cuerpo van aumentando, vamos encontrando nuevos rangos y lenguajes de movimiento.

Kuppers hace una diferencia entre performance y Jam. Desde la base filosófica de *Contact*, no la hay. Nos podemos remitir al histórico proyecto de 1972 en la Weber Gallery, del que ya hemos hablado en el apartado 9.2.2, dedicado al arte perturbador, donde un grupo de bailarines liderados por Paxton se encerraron literalmente a explorar las posibilidades de movimiento bajo unas condiciones dadas, no haciendo distinción entre vida cotidiana y tiempos de ensayo. Abrían a veces las puertas a gente que venía de fuera para mirar (público), pero ellos no preparaban nada especial, continuaban sus exploraciones y el público asistía como testigo al proceso que allí sucedía.

En la actualidad, cuando se ven algunas performances de *Contact* coreografiadas para el escenario, nos salimos del carácter improvisatorio que es la base de *Contact* y lo que vemos es la técnica de *Contact* utilizada para coreografiar una pieza de Danza Contemporánea. Muchas compañías lo utilizan y como ejemplo de una valgan los trabajos del coreógrafo Wim Vandekeybus, que lleva hasta el límite estas acciones físicas compartidas. Entramos entonces en la técnica *Partnering*, ampliamente extendida en la actualidad.

En realidad el espíritu que anima una Jam -lugar de práctica de la improvisación donde nadie dirige- es igual de performático que una performance de *Contact* donde hay público, o al menos esa es la idea. La única diferencia entre una Jam y una auténtica performance de *Contact* sería que para realizar la performance algunas personas de la Jam se pondrían a mirar lo que otros compañeros hacen, cosa que efectivamente sucede en las Jams, pero la actitud de los que danzan no variaría entre estar en una Jam o estar en situación de performance.

Con referencia a la habilidad que *Contact* requiere, podemos decir que ni más ni menos como cualquier actividad cuyo foco es la investigación detallada de algo. El foco de *Contact* es la exploración de cómo percibimos. Cuando entramos desde el cuerpo en el fenómeno de la percepción, empezamos a encontrar nuevas conexiones y nuestro lenguaje corporal se abre, se hace más sutil, y ciertos movimientos acrobáticos, que desde fuera son vistos como ejemplo de control corporal, suceden no de una forma buscada, sino como una consecuencia de la percepción que estamos desarrollando. El movimiento acrobático no se busca en *Contact*, sucede porque previamente han sucedido muchas conexiones a un nivel más sutil, complejo y menos visible que permiten que este tipo de movimientos elaborados ocurran.

Nos parece muy importante destacar esto, ya que las herramientas de aprendizaje de *Contact Improvisación* son muy útiles para abrir puertas a bailarines con y sin diversidad funcional, no tanto en el dominio o control de sus cuerpos, sino en el

reconocimiento de cómo sus cuerpos funcionan desde un aspecto físico, mental perceptual y emocional. Estas técnicas no son técnicas de copia, sino plataformas exploratorias que cualquier tipo de cuerpo puede utilizar. De hecho *Contact Improvisación* se basa y utiliza mucho de lo desarrollado por las técnicas somáticas de movimiento fundamentadas en conocer al cuerpo desde el cuerpo. En este sentido, *Contact* se abre como una herramienta de exploración física apta para todo tipo de cuerpos.

Y esta exploración no es para acercar el cuerpo *dis-capaz* al cuerpo capaz –como argumenta la objeción que Koppers hace a Paxton- sino para que cada cuerpo sea como sea y esté donde esté pueda moverse hacia nuevos lugares, pueda salir de las etiquetas que se esperan de cada uno de nosotros, sólo ciertas cosas, solo ciertos movimientos. Estas herramientas nos catapultan no sólo en habilidades físicas sino en formas de escuchar, de abrir la percepción, de comunicarnos y comunicar, de estar en el tiempo del ahora, de no predecir, de permitir que el material físico explote con el sensorial y con la imaginación en acciones que no están previstas. Todo ello es altamente performático en su sentido transformador y creativo.

Por tanto el comentario de Paxton está enraizado en la propia búsqueda de *Contact* que, para llegar a la imaginación, a la emoción, parte de un lugar puramente físico, de lo que el cuerpo experimenta en relación a su propia materia, desde la agudización del sistema perceptivo motórico. Paxton observa a Blackwell cinestésicamente, ve el cuerpo de Blackwell no con sus ojos sino que lo siente desde su propio cuerpo, Paxton corporeiza el movimiento de Blackwell y habla desde ahí.

No soy Paxton, ni he estado en su cuerpo, pero leyéndolo es con lo que conecta mi propio cuerpo, debido a que conozco muy bien el trabajo desde *Contact* con todo tipo de personas y también con personas con parálisis cerebral. Cuando bailamos juntos nuestra danza emerge al corporeizarnos mutuamente, nos retroalimentamos, permitimos que nuestras tonicidades se contaminen y afecten unas a otras. Ahí es donde las categorías capacidad/discapacidad se desestabilizan, y empezamos a interactuar más que como dos cuerpos, como un cuerpo multiforme. Las imágenes se producen pero no vienen producidas por un ojo externo, son imágenes que emergen desde este estado de contaminación cinestésica entre los performers.

En cambio la mirada de Albrigh sobre el mismo performer, Blackwell, es diferente. Cooper es una espectadora externa que ve emerger imágenes con los ojos, recibe con la mirada y asocia a narrativas de nuestra cultura. Pero al ser imágenes tan inusuales, automáticamente va a lo grotesco, a esa fusión de cuerpos del carnaval que veremos en el siguiente apartado, donde cualquier centralidad estética se difumina en aras de la comunión de cuerpos. Después Albrigh salta del espectáculo del cuerpo de Blackwell, a la experiencia de su fisicalidad tan particular. De nuevo la mirada es

extrañada, no encuentra las narrativas habituales que oponen discapacidad a cuerpos capaces.

Y a la mirada, ante tanto extrañamiento y deslocalización, solo le queda descansar sobre lo que ve, no puede comparar porque no tiene referencias. La mirada se hace testigo, el juicio cesa y la categorización se descompone. Por fin podemos ver lo que hay sin necesidad de etiquetarlo. Ese sería el estado ideal de recepción de cualquier tipo de performance, uno que nos ponga en tal situación que descomponga nuestras herramientas de interpretación, sea quien sea el performer, joven, viejo, mujer, hombre, heterosexual, homosexual, queer, cuerpo con discapacidad, capaz, flaco, gordo, negro, amarillo, rojo...Ver lo que hay sin pasarlo por el cajón de los dualismos, del etiquetado. Y seguramente esta actitud de testigo, que permite ver lo que realmente sucede, lo que es en flujo continuo, nos sería muy útil para la vida.

En el próximo *apartado 9.3*, veremos la importancia de utilizar nuevas tácticas para ver nuevos cuerpos ofreciendo imágenes que quizás ya no se pueden analizar como naturales o culturales, sino fluyendo en un espacio intermedio. Regresamos a ese estado rizomático y fluctuante donde los cuerpos, y las personas que los habitan, sólo pueden ser leídos en un espacio liminal donde lo natural y el artificio se superponen en el cuerpo performático que siempre *está siendo* desde la performance táctica.

9.3. LA DISCAPACIDAD COMO EJERCICIO DE LA DIFERENCIA EN EL ARTE

9.3.1. El cuerpo como signo. Mary Duffy. Frida Kahlo

En un mundo donde todo cambia, el cuerpo también está sujeto al cambio. Sin embargo, como nos apunta el teórico de la cultura visual contemporánea y profesor en la Universidad de Nueva York, Nicholas Mirzoeff, en *Body Scape*, (1995, p.3), el cuerpo es el último bastión que se resiste al cambio: *“El cuerpo es a la vez el punto final de resistencia a los imperativos globales del postmodernismo y el primero en verse afectado por ellos”*. El cuerpo en este periodo se caracteriza como mutable e incompleto. El conocimiento de la mutabilidad del cuerpo ha conducido a numerosos esfuerzos para controlar el desarrollo del cuerpo físico promoviendo ciertas características a expensas de otras. Mirzoeff (1995, p.3), analizando el arte en la modernidad y el ideal del cuerpo representado nos dice:

En la representación el cuerpo aparece no como él mismo sino como un signo. El signo se representa a sí mismo y a un rango de significados metafóricos que no pueden ser controlados, solo limitados por el uso del contexto, el marco y el estilo. Los signos corporales tienen efectos sobre el cuerpo físico, determinando lo que se entiende por normal.



Axis Dance Company. Berkeley. California.

El proceso por el cual el cuerpo imperfecto se ha querido completar en su representación se ha hecho tan extensivo que ha posibilitado a ciertos cuerpos ser los sujetos de discurso propio sin el cual permanecerían invisibles. De esta forma aparece lo visiblemente diferente. Esto lo podemos encontrar también en los usos del lenguaje para nombrar a colectivos minoritarios. Barbara Hyller, directora del programa Women's Studies en la Universidad de Oklahoma, (cit. en Cooper Albright, 1997, p. 59), en *Feminismo y Discapacidad* afirma que los términos políticamente correctos para definir a las personas con discapacidad como "personas con distintas capacidades" (differently abled) o "personas con desafíos físicos" (physically challenged) empiezan a ser problemáticos porque no dan importancia a la diferencia y pierden su sentido político. Como hemos visto en los preliminares de este trabajo, en el Capítulo 1 y en especial en el apartado *Diferentes modelos para analizar la discapacidad*, la persona que tiene una diferencia recibe una situación discapacitante por parte de las estructuras sociales. Ésto es un hecho real tanto en la vida diaria como en la relación al arte. Es importante pues, no ocultar estos factores bajo denominaciones o imágenes que identifiquen la discapacidad como un rasgo sin importancia, como si no existiera, ya que esto bloquea la posibilidad de un análisis político de la situación discapacitante.

Esta reflexión es significativa en cuanto a la terminología *Danza Integrada* o *Danza Inclusiva*, como ya vimos en el Capítulo 2. Recordemos la corriente que defiende suprimir los adjetivos "*integrada*" o "*inclusiva*", porque ven en ellos una etiqueta discriminatoria, y prefieren dejar solamente la palabra danza. Como ya expusimos, esta corriente es completamente justificable, pero también se debe tener en cuenta la opinión de Hyller al respecto. Cuando no nombramos lo que sucede, lo que sucede se vuelve invisible.

Método mira y cuenta (stare and tell)

Mary Duffy y Frida Kahlo, desde soportes diversos, usan la mirada del espectador y plantean cuestiones que, cerca o lejos de nuestro gusto, afectan a la totalidad. Nos mantienen en *lo real* de modos muy diversos. Ellas usan su cuerpo como signo, un signo que al manipular el contexto se carga de significados metafóricos, proyectados sobre el propio cuerpo del espectador.

Método “mira fijamente y cuenta” (stare and tell). Este término, analizado por Rosemarie Garland Thompson, especialista en Estudios sobre la Discapacidad y Teoría Feminista, explica un método en performance que fuerza a la audiencia a mirar la discapacidad bajo una nueva perspectiva. La performance con sujetos con discapacidad pone en primer plano el cuerpo como un objeto para ser visto y ser explicado. Mientras que el feminismo dice que las mujeres son objeto de evaluación de la mirada masculina, la imagen de una mujer con discapacidad es un shock en el ojo y nos recuerda que el cuerpo con discapacidad es objeto de una mirada fija.

Si la mirada masculina hace de la mujer normal un espectáculo, la mirada fija esculpe al sujeto con discapacidad en un espectáculo grotesco. La mirada fija es la mirada intensificada que enmarca su cuerpo como un objeto de desviación.

(Garland Thompson, 1997, p. 26)¹⁷¹

Los artistas primero llaman con señas al público para romper la normativa social y lo fuerzan a mirar con atención la discapacidad que es ofrecida abiertamente. La mirada del artista es esa mirada fija y escrutinadora que tantas veces ha recibido. Una vez que la atención está solamente en el artista y/o en su discapacidad, el método toma el aspecto de “decir” y permite a la audiencia ser consciente de lo que exactamente el artista tiene que decir con sus propias palabras. La performance con discapacidad se convierte así en un género de auto representación, una forma de autobiografía, que funde lo visual con lo narrativo.

Dentro de las convenciones sociales está mal visto mirar a las personas con alguna diversidad. Uno retira la mirada. Pero en el fondo siempre se quiere mirar lo que es muy diferente porque llama la atención o porque suscita esa curiosidad morbosa. Y la mirada suscitada no es una mirada tranquila o de aceptación, es una mirada fija, aguda, extrañada. Esta experiencia es la que viven a diario las personas con diversidad funcional. Por ello esta táctica rompe la norma social, destapa el tabú y explícitamente

¹⁷¹ Todas las citas de Garland Thompson (1997) que aparecen en esta investigación son traducción de la autora de la tesis, a partir del libro original en inglés.

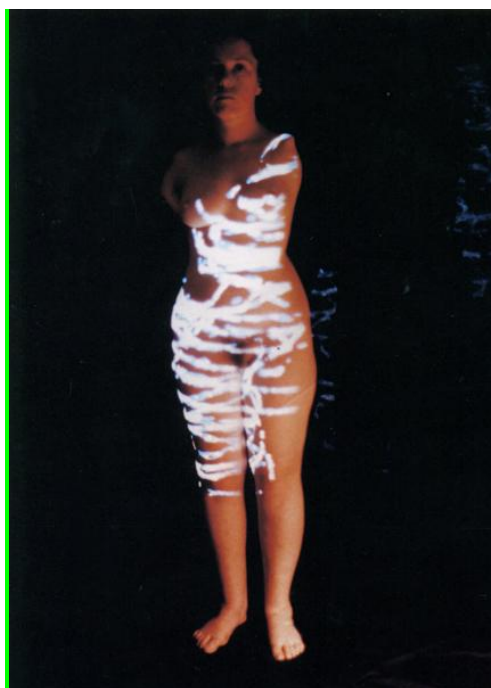
invita al público a mirar a aquellos ante los que, queriendo mirar fijamente, torcía la cabeza. Y al mirarlos se encuentra con la mirada del artista y las preguntas que le lanza a través de su cuerpo hipervisible, el que antes era invisible.

Mary Duffy es una de las exponentes de artistas performativas que han sabido transformar su diversidad funcional en habilidad para crear formas complejas de arte que fuerzan al público a tomar una perspectiva diferente sobre las discapacidades. Su discapacidad se convierte en su poder.

Esta mujer no obtiene el éxito a pesar de su discapacidad sino gracias a ella.

Duffy es una artista irlandesa sin brazos con una pequeña mano pegada directamente a uno de sus hombros. Mary Duffy usa el método “mira y cuenta” en sus performances mostrando su cuerpo al desnudo, un cuerpo que siempre ha estado escondido y, por tanto, atrae las miradas.

Presentando su cuerpo al espectador, la performer visiblemente expone su diversidad física y genera la dinámica de mirar fijamente; el público presencia algo que llama espectacularmente su atención. Habiendo recabado esa mirada fija, la artista obliga al público a formular y contemplar la pregunta *¿Qué te pasa?* De esta forma Mary Duffy incorpora la narrativa en su performance. Es entonces capaz de asumir cuestiones, contestar preguntas con sus propios pensamientos y palabras.



Stories of a body. Mary Duffy. 1989.

Posando joven, con un pecho amplio, bella y sin brazos, Mary Duffy transforma su figura en la Venus de Milo que ha servido como icono de belleza en la cultura occidental. La belleza que presenta Duffy, visiblemente discapacitada y clásica a la vez, crea una confusión en los espectadores, pues ofrece en el mismo plato dos paradigmas opuestos.

Además de usar su cuerpo como imagen, Duffy usa su voz preguntando en voz alta al público las mismas preguntas o comentarios sobre su aspecto físico que ella ha escuchado durante toda su vida. Usando la combinación de lo visual y lo auditivo con su cuerpo y su voz, influye en las emociones y pensamientos del público.

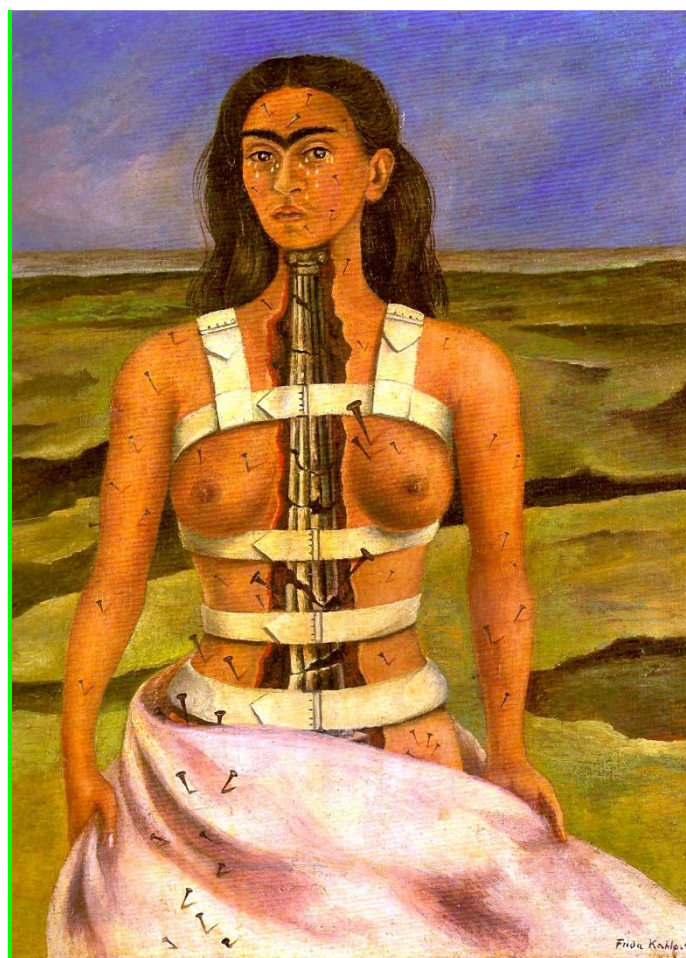
¿Por qué es la Venus de Milo, esta escultura de mujer que ha perdido los brazos, una de las imágenes icónicas de belleza grecolatina, cuando en realidad la mayoría de la gente desvía la mirada ante la Venus de Milo viviente? Duffy tiene el coraje de usar su discapacidad de una forma que, si no cambia la vida de los que presencian su performance, al menos les abre la brecha de una cuestión patente: la fractura entre los modos de representación del cuerpo y el cuerpo mismo habitado por seres humanos. Duffy, lejos de inspirar tragedia, instala positividad en su cuerpo diferente. A través de su performance resalta cómo la mirada occidental perpetúa la violencia sobre el cuerpo de la mujer, usando cuerpos incompletos para significar la belleza última de la mujer. Duffy aparece con una presencia viva que respira fluidez y cambio dentro de los marcos de la estética occidental. Es una posición desafiante.

Frida Kahlo es un buen ejemplo del uso del método “mira y cuenta” sin necesidad de que la artista esté físicamente presente delante de su audiencia. Ella usa el método a través de su pintura. El trabajo más conocido de Kahlo es la serie de cuadros que describen su vida constreñida a una silla de ruedas e innumerables corsés –veintiocho a lo largo de su vida- y la angustia mental sobre su estado físico.

Sin ocultar nada en su arte, los terrores y dolor de Kahlo desgarran de forma sobrecogedora y grotesca a quienes contemplan su obra. En la mayoría de sus autorretratos aparece sentada en una silla de ruedas o tumbada en la cama. A menudo se retrata a sí misma, con su identidad femenina de fuerza y poder, a través de la apariencia de una diosa azteca cubierta de joyas y vestidos suntuosos. Sin embargo su cuerpo se muestra a veces sangrando y torturado, aunque su rostro no muestre signo de dolor alguno.

Kahlo utiliza el método de provocar la mirada fija del espectador ante su obra. Sus retratos fuerzan al espectador a ser consciente de cómo mira y a la vez lo objetiva por la manera en que Kahlo devuelve la mirada. Kahlo provoca incomodidad en el espectador.

En su obra “La columna rota”, Kahlo se presenta simultáneamente provocando erotismo e incitando pena. Al igual que Duffy, reta la normativa del ideal de belleza. Se retrata como bella y discapacitada; provoca la cuestión de cuándo en la sociedad vemos a una persona discapacitada realmente bella. Kahlo usa sus imágenes y el método “mira y cuenta” para transformar, a través del arte, su extremo dolor y vida torturada en poder extraordinario. Permite a la audiencia sentir tanto como pueda su propio dolor a través de una sola mirada. Usando su discapacidad, Kahlo universaliza su dolor; el suyo empieza a ser el dolor de cada uno y una. A través de su trabajo, que usa su dolor para crear, se presenta como icono femenino de fuerza y comprensión.



La columna Rota. Frida Kahlo. 1944

A menudo las personas con diversidad funcional no salen a la luz pública sino es porque han sido capaces de traspasar los obstáculos que la vida les ha puesto debido a sus *dis-capacidades*. En los casos de Frida Kahlo y Mary Duffy es al contrario. Ellas no son conocidas a pesar de su discapacidad sino gracias a ella. Ambas han forzado al público a prestar atención a su discapacidad y así han confrontado las asunciones estereotipadas de la sociedad.

9.3.2. El cuerpo performático atraviesa el cuerpo natural

El performer con discapacidad está relegado fuera del área central de la actividad cultural por los discursos de la medicina. Pero a la vez la discapacidad física es hipervisible, las personas con diversidad funcional inmediatamente son definidas por su corporeidad. Por tanto, según Koppers (2003, p.49) el performer con una discapacidad física tiene que negociar de una parte su invisibilidad como miembro activo de la escena cultural y su hipervisibilidad y categorización social como víctima y consumidor pasivo.

En este apartado nos referimos a “lo natural” como esa especie de sentido común lógico que fija a las personas en sus posiciones relativas y en narrativas muy claras y deterministas. Hablamos pues de aquello que cultural y socialmente pensamos que es “natural”, pero que realmente es un constructo basado en las creencias de un modelo concreto de pensamiento adherido a una época. En este sentido, necesitamos puntos de entrada para “desnaturalizar” la discapacidad, y el cuerpo performativo es una buena táctica.

Para encontrar puntos de entrada en las estéticas subversivas del performance se necesita desafiar a los significados del cuerpo. La distinción entre lo natural y lo performático se puede ver en el centro de algunos performances y puede articular una crítica de las imágenes convencionales de la discapacidad y el cuerpo natural.

El problema reside en el espacio discursivo de la fisicalidad. La discapacidad funciona como un concepto de la otredad, es un nombre para señalar diferencias intrínsecas y experiencias corporeizadas de rango muy diverso. La discapacidad es estructuralmente muy perecida al género y la raza; según nos apunta Koppers (2003, p.49), todas ellas están definidas por unas diferencias físicas mitologizadas. Esta mitología apunta a una sobrevaloración de las diferencias como juicios de valor binarios, creando así la diferencia una importante línea divisoria entre grupos evaluados y clasificados a partir de estas diferencias.

Como estrategia para los performers con discapacidad, este binario que localiza al cuerpo discapacitado en *el cuerpo* –trágico, pasivo, inerte- necesita ser visible y tangible antes de llegar a las *coreografías incalculables*¹⁷² de la otredad, las que no están bajo el influjo de la clasificación binaria, las coreografías que son voces cuerpo que se mezclan saliendo de la trampa dualista. Necesitamos revalorar el cuerpo como fuente de experiencia y diferencia antes de poder avanzar con las políticas de la identidad.

¹⁷² Término utilizado por Derrida en *Correspondencia con Christie V. McDonald*, publicada en *Diacritics*, 1982.

La performatividad apunta hacia la ambigüedad, la naturaleza multivalente de las acciones discursivas. Estamos inscritos en la subjetividad y en la cultura a través del poder, pero todavía podemos manejar el poder para transformar esas relaciones. Los performers con discapacidad, conscientes de ello, toman el espacio de la performance para ofrecer nuevas imágenes y posiciones para sus cuerpos-persona intentando atravesar estos estereotipos de pasividad.

La performatividad pone la atención en las acciones que re-inscriben e intervienen ese tejido material y cultural que mantiene fijo los cuerpos asociados a significados.

¿Qué es lo natural y qué es lo construido? ¿Hay cuerpos persona más naturales que otros? ¿Hasta qué punto lo que consideramos natural, también es un constructo? Parece que el cuerpo discapaz es naturalmente sobre discapacidad. Koppers (2003, pp. 50-51) nos ayuda a ver cómo a través de actos performativos, podemos ver el cuerpo no natural en discurso y permitir así diferentes perspectivas sobre los sujetos que se corporeizan a sí mismos de formas distintas, minando el discurso de lo natural.

Koppers (2003, p. 51), se apoya en los argumentos de las teóricas feministas Janet Shildrick y Margaret Price¹⁷³ para llevarnos más allá del modelo médico o social, haciendo que la categoría de discapacidad entre en el reino de la apelación. Concebir la discapacidad como una apelación significa que el sujeto es llamado dentro de una posición de discapacidad. Las narrativas e imágenes públicas, las instituciones sociales y las estructuras síquicas de nuestro ser corporeizado, junto con nuestras prácticas corporales diarias y formas de aprendizaje, apelan a cómo ser normal. Sin embargo, cuando a una persona con diversidad funcional se le llama discapacitado, entiende que se dirigen a ella por ese término y lo que eso significa, lo que se espera de su persona. El estatus de discapacidad marca una forma de vida, una posición social y una forma de ser que no se puede abandonar fácilmente debido al anclaje ideológico e institucional del concepto en la vida diaria. Koppers se plantea cómo podemos abandonar esas categorías sin negar la existencia de las divisiones y exclusiones que son reales.

La posibilidad de expandir el estereotipo de discapacidad entrando en las diferentes capacidades del otro es problemático. Hay un estereotipo psicológico que quiere que la persona con discapacidad sea normal. Este estereotipo niega la cultura de la discapacidad como una experiencia positiva. Fácilmente el performance de la diferencia se queda atrapado en el binario descrito por Shildrick y Price (1996): *“o bien se ve a las personas con discapacidad como lisiados trágicos o bien como héroes que*

¹⁷³ Shildrick, M. and Price, J. (Eds.). (1998). *Vital Signs. Feminist Reconfigurations of the Bio/Logical Body*. Edinburgh: Edinburgh University Press. (Cit. en Koppers 2003, p.51)

pueden superar el mundo y llegar a ser honorables cuerpos capaces". Es difícil encontrar así respeto por la diferencia.

Las performances realizadas por personas con diversidad son incursiones activas y poderosas en el espacio conceptual del arte: los performers con o son discapacidad no solamente *son*; ellos se posicionan sobre el escenario y en el discurso. Deciden estar en un escenario. La acción misma de ser posicionado y posicionarse a sí mismos funciona en contra de la visión de la persona con discapacidad como meramente pasiva o encarcelada en un cuerpo que la hace presa de una fisicalidad pre- discursiva.

Analizando el proyecto artístico NAMES Project Quilt, (la colcha del SIDA)¹⁷⁴, iniciado en 1987 por el activista Cleve Jones, Judith Butler en *Bodies that Matter* (1993, p.236), se preocupa por la situación política de las identidades corporeizadas aquí y ahora. Este proyecto en torno al SIDA pone en primer plano lo no hablado, lo negado y la presencia del otro en la sexualidad. Esta colcha gigantesca, tejida por todos los activistas del SIDA con referencia a todos los seres queridos muertos por esta enfermedad, entreteje la memoria, los nombres y los trazos de la muerte.

Es un acto performativo que contesta a la estética sostenida por la crítica Arlene Croce, que desestimaba la obra *Still/Here* de Bill. T. Jones por presentar cuerpos enfermos que no podían elegir ser otra cosa. Como ya vimos en el Capítulo 5, *apartado Cuerpo Poder e identidad*, el argumento de Croce descansa en que el performer pueda elegir el papel a representar. Sin embargo observamos que en el proyecto AIDS Quilt también hay una elección hecha por estos activistas del SIDA hacia el rechazo de cierta parte de la cultura que no les posibilita espacios para mostrar el dolor por la pérdida de sus parejas homosexuales; es la elección de performativizar la pena públicamente. El equilibrio entre ser visible e invisible cambia a través de esas elecciones. Estas intervenciones que visibilizan el SIDA entran también en otros terrenos discursivos cruzados con el género. La creación de colchas es en el mundo occidental una actividad asociada con el mundo femenino, lo privado, lo hogareño, parte del ajuar del matrimonio heterosexual, elementos todos que aparecen en una tensión productiva al mostrarse en un contexto público y en un entorno homosexual.

¹⁷⁴ NAMES Project Quilt o AIDS Quilt (la colcha del SIDA) <http://www.aidsquilt.org/>



NAMES Project Quilt

9.3.3. El cuerpo del carnaval. El cuerpo grotesco. El monstruo. Táctica freak: Mat

Fraser

El arte grotesco es insolente. Suele tener un carácter provocativo; con una mezcla de elementos desubicados, llama nuestra atención porque se sale de la norma.

Ya en el siglo XVI François Rabelais utilizó la vertiente lúdico-humorística de lo grotesco. Pero será Nietzsche quien, en el siglo XIX, proyecte estas contradicciones sobre el conflicto entre lo Dionisiaco y lo Apolíneo, como ya hemos visto en el apartado 9.2.2 *El arte perturbador*.

Estas ideas influyen enormemente en el arte de vanguardia, que utilizó la complejidad ambivalente de los términos opuestos para experimentar estéticamente con lo grotesco, la caricatura, la parodia y la sátira. El caos es revivido por el expresionismo en el sentido que apuntara Nietzsche de lo trágico-dionisiaco como una entrada en un mundo tenebroso, lleno de penurias, miedo y oscuridad. Al mismo tiempo los dadaístas comenzaban a utilizar las paradojas de lo grotesco desde una posición más irónica y satírica, llena de burla, risa y tragicomedia, y más centrada en la provocación política que en los valores estéticos tradicionales. El objetivo de los dadaístas era la negación del mundo existente y de todas sus expresiones. La regla fue sustituida por la excepción. Y el método para conseguir este objetivo era la provocación.

El humor también puede ser un arma feminista en manos de mujeres “sin normas”, cuando éstas utilizan las tácticas de lo grotesco.

Mikhail Bakhtin, crítico y teórico ruso en *Rabelais and his world* (1984, pero escrita en 1941), nos habla de un *carnaval* que se revela como un espacio potencial para las transgresiones sociales y lingüísticas. El *carnaval* funciona como un modelo analítico

cuando la gente usa el humor para rebelarse en contra de las normas establecidas y las relaciones de dominio.

Artistas de la década de los ochenta como Laurie Anderson, Holly Hughes y Karen Finley, junto a sus predecesoras de los setenta como Eleonor Antin o Adrian Piper reconocieron las posibilidades disruptivas del carnaval y aplicaron las ideas de Bakhtin a sus formas de concebir el arte.

Debido a que el cuerpo de la mujer se asocia con una ilimitada falta de normas, ésta tiene un acceso especial a lo carnavalesco. Comprometiéndose con el espíritu del carnaval, las mujeres intencionadamente hacen un espectáculo de sí mismas. Ésto les procura el poder de una visibilidad agresiva en contraste con una objetividad pasiva.

Estos cuerpos sin normas están descritos no sólo en el discurso feminista sino en el de la discapacidad, sobre todo cuando los cuerpos discapaces se ponen en evidencia en vez de esconderse. Es por ello que teóricos que hablan desde la discapacidad como Mary Russo reivindiquen lo grotesco como un recurso desestabilizador de las categorías identitarias, y su utilización como recurso en los actos performativos.

El cuerpo grotesco está en un constante estado de proceso y es un recurso figurativo y simbólico para la exageración paródica y la inversión.

Según la teórica crítica Mary Russo¹⁷⁵ (cit. en Cooper Albright, p. 63):

El cuerpo grotesco es el abierto, el que sobresale, se extiende, el cuerpo que segrega, el cuerpo que comienza a ser, el proceso y cambio. El cuerpo grotesco está opuesto al cuerpo clásico el cual es monumental, estático, cerrado y pulcro, correspondiéndose con las aspiraciones del individualismo burgués; el cuerpo grotesco está conectado al mundo.

Cuando el cuerpo discapaz empieza a ser grotesco (cuando choca, cruza barreras, ataca a los sentidos) es cuando el arte, la danza hecha por personas con discapacidad empieza a ser disruptiva, cuando las fronteras empiezan a ser fluidas. Así la identidad empieza a ser ambigua, contradictoria, construida e intrínsecamente unida a cuestiones de poder. De esta forma el humor grotesco a veces se torna en confrontación agresiva.

En el arte corporal, el accionismo y la performance hay claras referencias a lo grotesco en términos de desbordamiento.

¹⁷⁵ Russo, M. (1994). *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. New York y London: Routledge.

En palabras de Paul Ardenne (2004, p. 37-38):

El artista expone su propio cuerpo, lo arranca del territorio de las imágenes para proyectarlo directamente en el perímetro de la realidad. (...) Se trata de habitar el mundo, más que de imaginarlo (...) es la apertura sin precedentes de la representación del cuerpo, y para decirlo todo, su desbordamiento. Para el artista el cuerpo es convocado según unos ángulos demasiado abiertos como para ser cerrado y circunscrito.



Compañía Pippo Delbono. Espectáculo *Urlo*.

Utilizan imágenes grotescas como táctica para desestabilizar las categorías fijas

Según Ana M^a Guasch (2004, p. 60), el cuerpo de la posmodernidad es:

...un cuerpo como tema y significado, como envoltura de la conciencia, como desarrollo de la identidad, como testigo, en suma, de los límites entre el “yo” y el “mundo” (...) los discursos críticos y las prácticas artísticas nos hablan, por un lado, de la experiencia individual del cuerpo, pero también de un cuerpo social, rasgado y exhibido como espectáculo, un cuerpo político abierto a la esfera pública de la experiencia.

Al hilo del discurso, Guasch (2004, p. 69) nos indica cómo el pensador francés Georges Bataille “desarrolló una estrategia destinada a subvertir toda jerarquía, categoría e identidad convencionales y a suministrar modelos de anti-idealismo y anti-humanismo”. Considera al cuerpo como “el primer objetivo sobre el que proyectar una situación de desorden y caos psicológico, en la definición de un cuerpo grotesco”.

Enmarcado dentro de esta naturaleza transgresora del cuerpo grotesco, el cuerpo con diversidad funcional puede ayudar a deconstruir y reformar radicalmente las estructuras representacionales de las obras y performances basados en la danza. La visibilización escénica del cuerpo con diferencias, al poner juntas dos categorías -la de discapacidad y la de grotesco-, al decidir mostrar su diferencia como desafío al cuerpo normativo, puede ser y es extremadamente desconcertante para los críticos y miembros de la audiencia, los cuales están comprometidos con un ideal estético de belleza.

Los monstruos y el teatro médico.

El efecto del tiempo en nuestros cuerpos, el efecto de una discapacidad, el efecto de la diferencia construye monstruos en los ojos de aquellos que demandan una imagen del cuerpo perfecto que no permite espacios para la progresión o distorsión. Esta imagen es estática, fija, bidimensional, anclada en un tiempo inexistente, en un constructo social alejado de la impermanencia y transformación de la materia viva, pulsante.

Si desestabilizamos el tiempo en nuestras historias y fantasías ¿Acuchillaremos la expectativa, lo posible, como una actividad basada en el movimiento hacia delante en el tiempo, o en cambio abriremos diferentes conceptualizaciones del tiempo que podrían permitir la emergencia de nuevas formas de expectativas?

(Kuppers, 2003, p. 28)

El teatro médico, según nos indica Kuppers (2003, pp. 38-42) se refiere a la sala de operaciones concebida como un teatro o auditorio donde los estudiantes de medicina y otros profesionales interesados podían asistir a una operación o demostraciones para difundir los conocimientos médicos. Los pacientes o los cadáveres eran exhibidos o diseccionados en un anfiteatro. Como ejemplo en las artes visuales de este anfiteatro médico y las relaciones cruzadas entre exhibición de enfermos y sus connotaciones sexuales está el cuadro *Una lección médica en La Salpetriere (1887)*, de André Broulliet en el que el siquiatra Jean Martin Charcot da una conferencia sobre la histeria. Tras haber metido un puño fuertemente en los ovarios de la mujer, ésta entra en estado de histeria, se desmaya, y es recogida por un ayudante mientras Charcot explica el proceso de histeria, ante la mujer inconsciente con la blusa medio caída y delante de

un auditorio completamente masculino. Pensamos que si Charcot hubiera hecho lo mismo en los genitales de un varón quizás habría tenido la misma reacción, con lo cual habría demostrado que la histeria no era sólo privativa de las mujeres.

Hay un potencial disruptivo en el carnaval y en la imagen grotesca, imágenes con larga tradición en el arte representacional. Ambas figuras tienen poder para desestabilizar ante el *par dominante* la imagen del *otro* y han sido utilizadas en la *Performance de la discapacidad* al enfatizar la mirada sobre el cuerpo extraordinario, la mirada que se intensifica enmarcando el cuerpo como un icono de la desviación. Esta mirada, que sólo nos permite ver al otro como una desviación del cuerpo normativo, convirtiendo al otro con discapacidad en algo no deseable, es evidenciada y deconstruida por el carnaval y lo grotesco.

Las imágenes del carnaval, de lo grotesco y del *freak* nos hablan de los límites, pero cada una de ellas con matices diferentes. Estas tácticas son revisadas por Koppers (2003, pp. 44-47) para ver cómo cada una nos posiciona en un lugar diferente con respecto al cuerpo.

El cuerpo del Carnaval ha sido extensamente teorizado, como ya hemos visto, por Bakhtin, quien basándose en los rituales y en las fiestas históricas en diversos países europeos investigó el cuerpo como centro del carnaval, apuntando cómo en esta situación se invierten las normas sociales y el cuerpo se convierte en el escenario de acciones rompedoras y disruptivas. Para Bakhtin (1984) la organización de la multitud en una fiesta es concreta y sensual a través del contacto físico de los cuerpos que, presionando unos con otros, adquieren significado. Así el individuo se siente parte de la colectividad, como parte de un cuerpo más grande, parte de la masa. El individuo se siente renovado, por medio del intercambio de cuerpos y de los disfraces que usan. La gente comienza a ser consciente de una unidad o comunidad física y sensual.

Según el análisis que Koppers (2003, p. 45) hace sobre las teorías de Bakhtin, lo esencial del carnaval reside en el contacto de los cuerpos, en la presión de carne contra carne, son cuerpos concretos y sensuales. Es un carnaval donde los cuerpos no se traducen en imágenes que llevan adheridas las etiquetas sociales o los estereotipos identitarios asociados en la vida normal. Aquí los cuerpos están juntos, rehaciendo las normas y los roles. Esta celebración de la sensualidad es solo posible cuando se vive, cuando no hay una escena teatral. El carnaval no tiene espectadores, todos son cuerpos activos en transformación. Es una experiencia pre-moderna que describe a una sociedad donde los mecanismos del otro visualizado no existen. El otro es corporeizado.

En cambio el *monstruo*, según Koppers, tiene otra significación. Cuando la discapacidad, el cuerpo extraordinario o el otro cuerpo se convierten en monstruos, en *freak*, ya no pueden ser un centro para lo comunal, lo compartido. Solo les queda ser

exhibidos en un escenario de la parada de los monstruos, un *sideshow freak*. El teatro médico no aporta más acercamiento a la comunidad, ya que la jerarquía del análisis médico se basa en la distancia y en la particularización. En ambos escenarios, el de los monstruos y en el médico, la diferencia es el factor central. Como nos dice Mary Russo (1994, cit. en Koppers, 2003, p. 45)¹⁷⁶ “*El espectáculo es una forma de mirar*”.

La imagen grotesca no tiene la misma cualidad performativa y viva que el carnaval comunitario. La palabra grotesca hunde sus raíces etimológicas en la palabra latina *grottos* que significa caverna, lugar escondido donde la mirada estética puede descansar del orden, la simetría y puede perderse en los pliegues de la ornamentación y el detalle del estilo Grottesco que rellena el espacio profusamente. Este estilo extravagante utiliza motivos ridículos, vulgares o absurdos, es un estilo que se opone a lo sublime.

El significado de lo grotesco se construye a partir de la norma que contradice, por lo tanto lo grotesco tiene sentido sólo si uno conoce la norma a la que representa, en el arte y en la vida. En este sentido tenemos un claro ejemplo en la serie de animación Los Simpson. Sólo si el espectador relaciona el contenido de la serie con su vida de cada día puede encontrar el lenguaje grotesco y transgresor, sino se convierte simplemente en una serie entretenida y mordaz para pasar el tiempo.

Lo grotesco, según Koppers (2003, p.45) nos presenta una imagen de oposición que reconoce su lugar secundario ante la imagen dominante, pero que tiene el poder de recordarnos que la norma dominante tiene sus fronteras y hay algo más allá de ella. El poder de lo grotesco puede traspasar las clasificaciones binarias de la otredad, ya que da mayor atención a lo no visible, a la presencia que no está claramente definida. La persona que atraviesa las categorías representacionales tiene más presencia cuando no es visible, sino percibida como un producto de la imaginación que se proyecta sobre su otro amenazante. Lo grotesco está en el margen de los frescos, de los manuscritos y sus detalles y ubicuidad amenazan la centralidad de la imagen principal, al insertar una oscilación, un momento entre el marco y el centro. Lo grotesco solo amenaza el centro, nunca asciende para ser el sujeto principal. Tan pronto como lo grotesco es claramente visible pierde su poder y se transforma en lo otro, el monstruo, el freak.

El monstruo (el freak), frente a lo grotesco, representa un espacio en el que se juegan las contradicciones de las normas culturales conflictivas, es un recordatorio corporal de lo que la sociedad ha expulsado.

Annie Sprinkle es una artista performativa que usa un exceso de desestabilización para moverse más allá de la diferencia, negando esos espacios amables llenos de

¹⁷⁶ Russo, Mary (1994). *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. New York and London: Routledge.

igualdad castradora. Sprinkle usa un espejo sobre el escenario e invita al público a acercarse y ver su cuerpo de mujer. Llevando el teatro médico al escenario performativo, hiperboliza el deseo de ver y el público ve realmente el cuerpo de la mujer, todo el aparato genital. La audiencia ve una maximización de lo que quiere ver, justo donde el cuerpo de la mujer es diferente al del hombre, y es en esta hipérbole donde aparece como una bofetada el sinsentido de la mirada de deseo sobre el cuerpo de la mujer. Una mirada que no quiere ver realmente las profundidades de la mujer, sino solo una capa de pintura que además quiere pintar a todas las mujeres por igual.

La táctica del freak: Mat Fraser

Hay prácticas artísticas que usan la fisicalidad del cuerpo como signo cultural para articular y negociar experiencias de identidad y diferencia.

Mat Fraser es un reconocido performer internacional que actúa en los circuitos de la discapacidad. Sus performances aúnan, en palabras de Koppers (2013, p. 21), el estilo *crip* (*lisiado*) con el sexo, el presentador de *music-hall* con las tácticas *freak* (*monstruo*). Es una de las estrellas y parte de la historia de la Cultura de la discapacidad.

Fraser es un artista para quien la fisicalidad de su cuerpo le distingue de la norma y cuyas acciones producen una reapropiación de la mirada en relación con la otredad física con el fin de cuestionar la política en relación con los discapacitados. En palabras de Mat Fraser:

Siempre he sido consciente del poder de la imagen en relación a mi cuerpo, ya fuera usada como aviso, para inducir pena, para tácticas de aterrorizar, por simpatía, para tratamiento de shock, como reacción a las imprecisiones, a los equívocos, a las presunciones y sobre todo a una falta de imaginación. Decidí darle una firma más autoritaria a los posibles usos de mi imagen utilizando evocaciones que previamente habían sido ridiculizadas por otros y reclamar el territorio para mí.

Al principio como víctima, después como explotador de este fenómeno, he ido progresivamente usando mi imagen en presentaciones que provocaban cada vez más confrontación, y ahora veo que “decir la verdad”, más que convertirse en una dolorosa comprensión está insuflándome con un escandaloso poder condenado al ostracismo. Mi tipo favorito. Soy un power

*ranger escandalosamente condenado al ostracismo y vengo a darles fuerte en las caras de fachada...*¹⁷⁷

Graeae es una de las compañías de teatro más visibles en Reino Unido, que produjo *Fittings...The last Freakshow*, en 1999. Mat Fraser trabajó en ella y aquí desarrolló su personaje Sealo, protagonista de uno de sus shows más famosos, *Sealboy: Freak*¹⁷⁸, basado en un personaje elaborado por Stanley Barent, performer de los *Freakshows* en USA desde 1930 hasta los años setenta.¹⁷⁹

Los espectáculos de monstruos, los *freakshow*, no mostraban a performers, sino personas que eran diferentes. El *freak* solo podía comunicar su diferencia, y el público solo podía recibir el asombro ante esa diferencia, y sentirse aliviado por no tener que cargar con ese horror.



Mat Fraser. *The Beauty and the Beast*. 2013.

El posicionamiento *freak* de Fraser traspasa esta estabilidad del *freak show*, a través de su comportamiento escandaloso, las letras de sus canciones y de su jerga. Todo ello desestabiliza su aspecto físico que deja de ser estático. Fraser trae al escenario público

¹⁷⁷ Mat Fraser es un actor, músico y performer inglés icono en la escena de Disabled Culture. Actúa en programas de radio y televisión. Más información se puede encontrar en su web:

<http://matfraser.co.uk/> (consultada el 25-07-2015).

¹⁷⁸ Podemos ver parte del Show *Sealo: the Seal boy*. En la introducción de Fraser observamos el estilo *crip*, combinado con el presentador de Music Hall <https://www.youtube.com/watch?v=iRaERR1qf4I>

¹⁷⁹ En este video, Fraser nos introduce en la vida de Stanley Barent. Fragmento de Born freak.

<https://www.youtube.com/watch?v=rtt0R-Arz7s> (consultada el 25-07-2015)

su vida privada. Él es un performer que actúa con la posibilidad de ser muchas cosas, como todos los performers, y no solamente una –la marca hipervisible de su aspecto físico-. De esta forma en vez de asumir las políticas educadas, liberales y racionales del movimiento de derechos civiles utiliza tácticas *freaks* o monstruosas, interrupción, desestabilización e irracionalidad como armas para golpear sobre los diferentes estereotipos que comúnmente se proyectan sobre su persona.

La presencia física de Matt Fraser, se combina con lo grotesco para desestabilizar la imagen de discapacidad como el otro físico o la víctima débil. En el espectáculo *La bella y la bestia*¹⁸⁰, Fraser, desnudo en el escenario, toma el papel de la bestia, y confronta al público con la imagen de un hombre discapacitado que busca su sexualidad. La bella es una mujer joven, no discapacitada que también está en el umbral de encontrar su sexualidad. Traspasan las fronteras del cuento infantil para llegar al núcleo de lo que significa ser una bestia, un monstruo en nuestra sociedad. El mundo sin discapacidad tiene que darse cuenta de este deseo de actuar, de ser en potencia, de no ser conocido a priori. En los espectáculos de Fraser, el cuerpo con discapacidad es una figura en los límites de lo *freak* (monstruo) y lo grotesco que nos abre la inestabilidad del sistema representacional, apuntando hacia un terreno sin mapa.

9.3.4. La energía de la transgresión

La tradición Bretchiana descansa en técnicas de alienación para distanciar al público de una relación reconocible o identificatoria con los performers, alejarlos de esos modos establecidos de ver y conocer desarrollados en la zona segura del teatro naturalista. Los performers de la discapacidad desafían no solo al teatro naturalista, sino que toman el reto de desnaturalizar la discapacidad.

En nuestra cultura la imagen del *otro* nos fascina porque reta y juega con los criterios de ser humano como guardián de la racionalidad. Koppers (2003, págs. 70-75) nos acerca desde la mitología griega el Minotauro, el hombre toro, que está en este lugar entre lo humano y lo animal, lugar caracterizado por la violencia y la supresión de la ternura. El espacio del Minotauro es el laberinto construido por Dédalo, un lugar oscuro y denso en el que la racionalidad de la Grecia clásica palidece. El Minotauro es la otra cara de la claridad del discurso griego, de la seguridad, de la linearidad, de objetivos claros. Este arquetipo socava la claridad de aquellos que se saben a sí mismos como solamente racionales y puros. El Minotauro representa una realidad más allá de lo cotidiano, de lo que es válido en los constructos del realismo. Koppers nos habla de la energía del forastero o del intruso como estrategia de los performers de la discapacidad para desestabilizar categorías. Los performers con diversidad usan las estrategias de corporeizar al intruso para desafiar las certezas, utilizan la energía de la

¹⁸⁰ La bella y la bestia. Mat Fraser y Julie Atlas Muz. IntegrART 2009.

<https://www.youtube.com/watch?v=PPng1qM5VX0> (consultada el 25-07-2015)

transgresión y el tabú para amenazar la telaraña de convenciones racionales. El Minotauro fusiona la carne humana y animal, la monstruosidad genética, a la vez que su expulsión metafórica del reino de la sociedad educada nos ofrece un nexo de energía, deseo y repulsión, miedo y catarsis. En este sentido podemos conectarlo con el arte perturbador al que ya nos referimos en este capítulo.

Antonin Artaud, en su Teatro de la Crueldad, nos presenta a un actor que se arranca su piel de actor; las emociones se crean a través del gasto de la energía y el esfuerzo, no a través de las conexiones metafísicas a ideales o verdades. Por medio de esta presencia total sobre la escena se crea un campo mágico entre espectadores y actores que afecta más allá de lo racional, que no permite una división de los cuerpos actorales. Según Koppers la función de este cuerpo, del cuerpo cruel que se ha arrancado piel de la estratificación binaria, no es identificar capas de significación dentro de las culturas operativas, algo que sería dominio de la semiótica, sino permitirnos descubrir el lenguaje más allá de las palabras.

Hay un linaje de teatro que encuentra la dramaturgia a través de la acción física y de su energía resultante. Fué explorado desde Grotowsky, hasta Eugenio Barba, Tadeusz Kantor y sus herederos actuales. A la vez observamos la deriva en la danza teatro contemporánea desde Pina Bausch, Vandekeybus, Alain Platel, Malpelo, Peeping Tom hasta llegar a la danza conceptual. Vemos de un lado un teatro que se desprende de la esclavitud de la palabra, y de otro una danza que se desprende de un código de movimientos hasta llegar casi a desligarse de él.

Las acciones físicas abren emociones primarias, hay una textualidad que se inscribe en la energía del cuerpo. No es una textualidad descriptiva, es una energía que mueve a quien lo produce y lo recibe. La acción física escribe una dramaturgia abierta, con múltiples lecturas y resonancias.

La energía del intruso. L'Oiseau mouche

El espectáculo *El laberinto* de la compañía francesa *L'Oiseau Mouche* recoge la herencia del mito del intruso y crea un fuerte ritual visual y cinestésico. En su particular versión del Minotauro, el toro es el centro escondido de una sociedad que se define a sí misma por su violencia fundacional. Este espectáculo toma la forma de un ritual, un juego de carnaval que usa los mecanismos de los arquetipos, percusión, canto, efectos visuales y la energía de cuerpos en movimiento y en quietud que permite compartir una energía teatral que va más allá de las palabras. Estas imágenes elementales y fuertes afectan a muchos de forma poderosa, convocando la corporeidad de la audiencia.

Este espectáculo, que juega con encarnaciones mitológicas, ha sido debatido por un sector del público que se pregunta sobre los estereotipos que asocian a las personas con diversidad intelectual a animales o idiotas.

Kuppers (2003, pp. 74-75) plantea que dentro de la comunidad de artistas con discapacidad, la discapacidad intelectual tiene otro estatus. Históricamente, la lucha por la igualdad de derechos dentro del discurso liberal sostiene una retórica de la independencia, que no tiene mucha cabida para los derechos y necesidades de las personas que no dominan el discurso del lenguaje político. La persona con diversidad intelectual normalmente no es capaz de articular sus necesidades o posicionamientos sociales en un lenguaje articulado y complejo como lo es el lenguaje político que lucha por la autodeterminación.

Pero en el medio académico, los Estudios Feministas y Estudios de la Discapacidad cuestionan esta noción de individuo independiente y racional como única figura de acción y determinación. El trabajo de los artistas cuestiona la noción del individuo en control de su destino. En *El Laberinto* de L'Oiseau Mouche, el espectador obtiene un sentido del movimiento de la vida. Es un teatro que celebra, festivo, afectivo y mítico, que muestra el movimiento de la vida y no tanto individuos naturalistas en su camino hacia la racionalidad. Por ello la asociación de los artistas en relación al animal y sus pulsiones, hay que entenderla como un rito colectivo, de transformación social. Lo que nos presenta *El Laberinto* es un rito carnavalizado, y no el monstruo.

Pero también es cierto que esta visión del teatro como éxtasis y empatía tiene el peligro de que sus retos sean fácilmente desviados. El espectador puede huir de las implicaciones del evento comunal transformándolo en un espectáculo. Muchas compañías en la actualidad transforman el teatro en un campo de fuerzas y energías, los artistas usan el eco de Artaud para crear presencias poderosas de las personas con discapacidad en la vida pública. Kuppers (2003, p.76) nos advierte que alinear el cuerpo con discapacidad con estados no racionales, afectivos y energéticos es un movimiento peligroso: demasiado fácilmente la magia de Artaud no se consigue y lo que aparece son los estereotipos que rodean a la discapacidad de lo animalístico, lo no racional, lo natural no atravesado por lo performativo. En el Capítulo 12, apartado 12.6 realizamos una reflexión sobre este tema.

Tras analizar los factores y tácticas que posibilitan a los artistas con diversidad romper las categorías fijas donde estaban inscritos y presentar su diferencia como recurso movilizador, a partir del siguiente capítulo, entraremos en la Sección IV de esta investigación, dedicada a la *Danza Integrada*. Trataremos su definición, orígenes, desarrollo, metodologías y veremos qué líneas siguen las compañías que trabajan en este ámbito.

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 9

Referencias citadas

- Ardenne, P. (2004). Figurar lo humano en el Siglo XX. En P.A. Cruz, y M.A. Hernández-Navarro (Eds.), *Cartografías del Cuerpo* (pp. 35-45). Murcia: CENDEAC.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barber, Ll. (1985). *John Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Barfield, T. (ed.). (2000). *Diccionario de Antropología*. Madrid: Siglo XXI.
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: On the discursive limits of Sex*. New York y Londres: Routledge.
- Cooper Albright, A. (1997). *Choreographing Difference*. New England: Wesleyan University Press.
- Danto, A.C. (2004). Arte y perturbación. En P.A. Cruz, y M.A. Hernández- Navarro (Eds.), *Cartografías del Cuerpo* (pp. 77-98). Murcia: CENDEAC.
- Ferrando, B. (2000). *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
- Garland Thomsom, R. (1997). *Extraordinary Bodies*. New York: Columbia University Press.
- Guasch, A.M. (2004). Los cuerpos del arte de la posmodernidad. En P.A. Cruz, y M.A. Hernández- Navarro (Eds.), *Cartografías del Cuerpo* (pp. 59-78). Murcia: CENDEAC.
- Kuppers, P. (2003). *Disability and Contemporary performance. Bodies on edge*. New York: Routledge.
- Leigh Foster, S. (2010). *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. New York: Routledge.
- Lepecki, A. (2009). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, Madrid: Universidad Alcalá de Henares.
- Mirzoeff, N. (1995). *Body Scape*. New York: Routledge.
- Sánchez, J. A. (1999). *Dramaturgias de la Imagen*. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha.

Videograbaciones y sitios web de artistas citados

- Fraser, Mat. www.matfraser.co.uk (consultada el 25-07-2015)

Born freak. Fragmento del documental.
<https://www.youtube.com/watch?v=rttOR-Arz7s>
(Consultada el 26-05-2015)
- Sealo the Seal boy en Teatro Circo de Braga, Portugal, 2007.
<https://www.youtube.com/watch?v=iRaERR1qf4I> (consultada el 25-07-2015)
- La bella y la bestia. Mat Fraser y Julie Atlas Muz. IntegrART 2009.
<https://www.youtube.com/watch?v=PPng1qM5VX0> (consultada el 25-07-2015)

Paxton, Steve. Fragmento del video Chute donde se recogen imágenes de 1972 en Weber Gallery. Contiene una voz en off que explica las bases físicas de lo que los bailarines están haciendo. Es un documento histórico extraordinario.
<https://youtu.be/9FeSDsmleHA> (consultada el 16-06-2015)

Fragmentos de Fall after Newton. Documento histórico sobre los orígenes de Contact Improvisación. Dueto entre Steve Patxon y Nancy Stark Smith.
<https://youtu.be/iGtJSxNUpI> https://youtu.be/k768K_OTePM (consultada el 15-06-2015)

Otros sitios web citados

AIDS Quilt (la colcha del SIDA). Arte comunitario. <http://www.aidsquilt.org/>

Horsley Jasun, (2015) La historia vista desde un espejo liminal.
<https://auticulture.wordpress.com>, (consultada el 15-07-2015)

Oxford Brookes University. Tracey Warr
<http://arts.brookes.ac.uk/staff/traceywarr.html>

SECCIÓN IV. DANZA INTEGRADA

CAPÍTULO 10. DANZA INTEGRADA. DANZA QUE DECONSTRUYE EL

CUERPO HOMOGÉNEO

Nos acercamos; pronto podremos tocarnos. Estuvimos separados demasiado tiempo. No olvidemos a los demás, que aún no tuvieron libertad para reunirse con nosotros: los locos, los que tienen piel de otro color, los que se arreglan o llevan el pelo de forma distinta a lo convencional; los que están en la cárcel, en la guerra, en la escuela, en empleos inútiles; reúna usted a los viejos y los jóvenes: se interesan unos en los otros.

(Cage, 1982, p. 25)

PARTE. I ORÍGENES Y DESARROLLO

10.1. ¿QUÉ ES Y DONDE ENMARCAMOS LA DANZA INTEGRADA?

La *Danza Integrada* es aquella danza donde los procesos de aprendizaje y de creación se realizan con la participación de personas con y sin diversidad funcional en grupos mixtos. En esta danza las diferencias no se ocultan, sino que aumentan el juego de la diversidad como materia de expresión. Nos integramos todos los cuerpos, las mentes y emociones, y esta diversidad es lo que hace genuina a la *Danza Integrada*. La *Danza Integrada* no constituye un estilo. El adjetivo *integrada* se refiere a que es una forma de entender la danza que posibilita que las personas con diversidad puedan aprender y crear en espacios inclusivos donde hay población sin diversidad.

Ya se ha definido en los preliminares de esta investigación, en todo el Capítulo 2, qué es la *Danza Integrada* y donde se localiza en el mapa de las artes que se mueven en el paradigma de la inclusión. Esta clasificación de las artes responde a una necesidad de visibilizar y dar acceso a los colectivos que forman parte de los procesos artísticos, a una necesidad de democratizar el arte para toda la sociedad, pero no sugiere un estilo común en las metodologías, ni en los procesos de creación, ni se refiere a la calidad de los mismos.

Hagamos un breve recordatorio del mapa que propusimos para situarnos.

ARTES INCLUSIVAS. Son las prácticas artísticas que ponen su foco en la participación de colectivos que tradicionalmente estaban excluidos de la práctica artística profesional. Con respecto a las artes escénicas, en este campo aparecen las Artes Escénicas Inclusivas.

Dentro de las **ARTES ESCÉNICAS INCLUSIVAS** nos encontramos dos grandes áreas atendiendo al objetivo fundamental de la práctica artística.

- **ARTES ESCÉNICAS COMUNITARIAS** cuyo objetivo es promover la inclusión social de diferentes colectivos en riesgo de exclusión a través de las herramientas de las artes. En relación a las artes escénicas tenemos Danza Comunitaria, Teatro comunitario y Teatro Social Crítico, entre otros.
- **ARTES ESCÉNICAS Y DIVERSIDAD FUNCIONAL** cuyo objetivo es dar formación a todos los participantes en las artes escénicas (danza, teatro) para que puedan ser creadores y/o intérpretes. Se pone especial énfasis en la participación de personas con diversidad funcional. El primer objetivo en el marco de las Artes escénicas y Diversidad Funcional es la enseñanza de las artes escénicas y la creación escénica, siendo la inclusión social un efecto.

Dentro de *Artes escénicas y Diversidad Funcional*, entre otras prácticas escénicas encontramos:

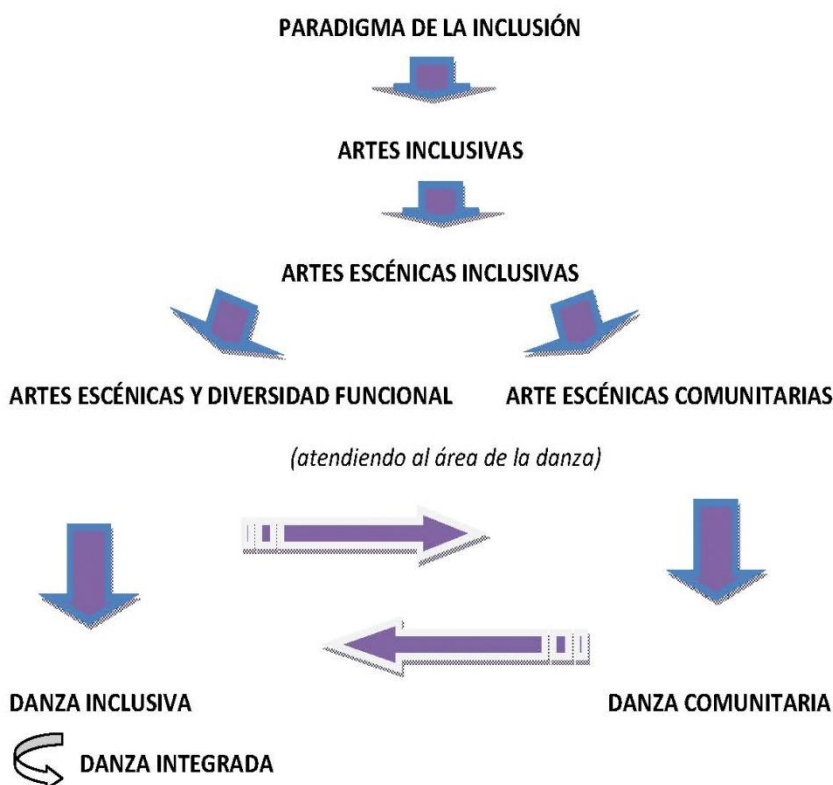
Danza Inclusiva que incluye todos aquellos procesos de enseñanza y creación de la danza donde participan personas con diversidad funcional, pudiendo ocurrir los procesos de danza inclusiva en grupos homogéneos donde sólo haya personas con diversidad funcional y grupos mixtos o heterogéneos donde participan personas con y sin diversidad funcional.

Danza Integrada se refiere a aquella danza inclusiva que desarrolla los procesos artísticos en espacios donde hay personas con y sin diversidad funcional. Por procesos artísticos se entienden los procesos de enseñanza-aprendizaje de la danza y los procesos de creación escénica. La *Danza Integrada* es una apuesta por una inclusión real en las artes y en la danza, por una no segregación y por considerar que el *cómo* afecta al *qué*. Los procesos metodológicos de la *Danza Integrada*, como veremos en este capítulo, hacen posible una revisión de lo qué es el cuerpo, el movimiento y la danza. Éstos, realmente nos pueden llevar a abrir nuevas perspectivas sobre la concepción de la danza, sobre los paradigmas estéticos, sobre las categorías donde nos movemos habitualmente y hacia dónde éstas pueden evolucionar cuando no hay un cuerpo universal al que imitar, porque lo que compone nuestro entorno de aprendizaje y creación en danza no es una homogeneidad, sino la diferencia.

Y como hemos señalado varias veces a lo largo de esta investigación: cuando la diferencia sea un valor en las artes, en la danza y en la sociedad, no habrá necesidad de hacer este tipo de clasificaciones. Pero mientras haya sectores invisibles porque no pueden acceder al aprendizaje y creación en las artes, será necesario nombrar para evidenciar quienes no han entrado, las puertas que se deben abrir, cómo se abren y hacia donde nos conducen.

Recordemos el mapa de situación presentado en el Capítulo 2, *apartado 2.12 El lugar de la danza integrada en las artes inclusivas*.

MAPA DE SITUACIÓN DE LA DANZA INTEGRADA EN EL PARADIGMA DE LA INCLUSIÓN



La *Danza Integrada* en el paradigma de la inclusión reúne tanto en los procesos de aprendizaje como en los creativos a personas con y sin diversidad funcional, trabajando en un mismo plano de igualdad e investigando en los lenguajes comunes que surgen al poner cuerpos con diversas capacidades en una situación de creación compartida.

Como vemos, la *Danza Integrada*, lejos de segregar, difumina las barreras que existen en los procesos de aprendizaje y creación entre los que no tienen discapacidad y aquellos que son nombrados en nuestra sociedad como discapaces. En *Danza Integrada* todos somos alumnos de danza -si estamos en clase- o bailarines/performers/creadores si estamos en situación de creación y actuación.

¿Tiene la danza integrada un beneficio de inclusión social, un beneficio terapéutico de mejora de la salud?

La inclusión social es consustancial a todos los participantes. La inclusión verdaderamente entendida viene al trabajar en grupos heterogéneos, mixtos, donde todos aprendamos algo de la diferencia de los demás, donde permitimos que la diferencia de los demás nos enseñe algo que nosotros no sabíamos, porque nunca

habíamos estado en ese lugar. De esta forma el otro deja de ser otro, no porque seamos iguales, sino porque al realizar un proceso conjunto ya es *nosotros*.

La *Danza Integrada* puso de manifiesto, ya en sus orígenes, que su objetivo difiere del de una terapia ya que el bailarín con diversidad funcional es un compañero de danza y no un paciente. Si aparece un beneficio terapéutico, éste sucede como una consecuencia y no como un fin en sí mismo, al tiempo que se producirá en todos los participantes, tanto en las personas con y sin diversidad funcional.

El bailarín Alan Ptashek, refiriéndose a su trabajo con el bailarín con diversidad funcional Bruce Curtis, pioneros ambos en la *Danza Integrada*, nos dice en Curtis y Ptashek (1988, p. 23)¹⁸¹:

En nuestra colaboración no hay una enfermedad específica que estemos juzgando o tratando de cambiar. Contact Improvisación es una práctica de movimiento auto-informante, en la que los participantes están continuamente reconociendo y adaptándose a las circunstancias cambiantes de su danza mutua. Bruce y yo somos conscientes de las experiencias kinestésicas y propioceptivas que forman nuestros patrones individuales de movimiento, así como de la cualidad de contacto entre nosotros. (...) Lo que me parece importante en mi participación y aprendizaje es que mantengo una relación activa y atenta hacia todas las áreas del cuerpo de Bruce en todo el tiempo de nuestra danza. (...) Nuestras mentes, corazones y creatividad nos unen de una forma profunda y poderosa que integra y trasciende las diferencias físicas de nuestros cuerpos.

Vemos que los factores terapéuticos y de mejora de la salud, están presentes para todos los componentes del grupo, con o sin diversidad funcional. Y el que haya un beneficio para la salud, mental, física y emocional no dependerá de a quién van dirigidas las metodologías, sino de las propias metodologías utilizadas, de cómo éstas perciben el cuerpo, el movimiento, la persona, el grupo, los tiempos de aprendizaje, los factores expresivos individuales. Los diferentes efectos vendrán dependiendo de si se utilizan metodologías que contemplan al cuerpo y la persona como un todo que expresa, aprende y crea en relación a sí y al medio, o si se usan metodologías castradoras que igualan técnica de danza a doma del cuerpo. Y los efectos serán iguales, liberadores y expresivos o castrantes, para todas las personas, ya sean denominadas con o sin diversidad.

En este apartado se expondrán aspectos concretos de la *Danza Integrada* referidos al origen, las metodologías desarrolladas y los creadores y artistas que trabajan en el

¹⁸¹ Todas las citas de Curtis y Ptashek (1988) que aparecen en esta investigación son traducción de la autora de la tesis, a partir del artículo original en inglés.

medio. Esto nos hará comprender que la *Danza Integrada/Inclusiva* es parte del ámbito profesional de las artes.

10.2. ORÍGENES DE LA DANZA INTEGRADA

Se entiende como *Danza Integrada* aquella danza ejecutada conjuntamente por bailarines con discapacidad y bailarines sin discapacidad.

Este término viene usándose desde 1986, año en que Bruce Curtis, activista de los derechos de las personas con discapacidad y persona con cuadriplejía, y Alan Ptashek, bailarín y profesor de *Contact Improvisación*, comienzan a trabajar juntos en el proyecto “The Exposed to Gravity Project” en Oakland, California, descubriendo las posibilidades de movimiento entre dos cuerpos con capacidades bien diferenciadas.

Curtis y Ptashek (1988, p. 18) definen su proyecto como una “*organización colaborativa especializada en las artes del movimiento y educación para las personas con discapacidad física*”.

La primera cuestión para Curtis era cómo participar en la danza cuando aparentemente su cuerpo no compartía un vocabulario común al de los bailarines sin discapacidad. El método tendría que venir de la experiencia personal de cómo su cuerpo se movía y no de copiar el movimiento de los no discapacitados. Descubrió que aunque sus extremidades no podían hacer grandes movimientos en el espacio, sí que poseía la capacidad de hacer micro-movimientos que partían de lo más interno de su cuerpo y se dio cuenta de que éstos venían de la misma experiencia primaria que compartía con las personas no discapaces. El propio Curtis en Curtis y Ptashek (1988, p. 18) nos habla de sus primeras experiencias al respecto: “*Al darme cuenta de ésto, empecé a levantar las manos, alargar el movimiento de los brazos y a confiar en la validez de mis movimientos. Encontré que mi cuerpo comenzaba a moverse en patrones que no existían en mi mente o en anteriores experiencias.*”

La filosofía que subyace a esta metodología es que cada cuerpo, discapacitado o no, es único y presenta nuevas oportunidades para explorar los posibles movimientos.

Paralelamente, según Benjamin (2002, pp. 33-34), Alito Alessi, un coreógrafo y bailarín que venía de la danza urbana, tras una fuerte lesión, empezó a replantearse otras formas de acercarse al cuerpo en movimiento. Junto a la bailarina Karen Nelson, crean la compañía Joint Forces en 1979¹⁸², producto del trabajo en colectivo que ambos habían iniciado con Nancy Stark Smith, Andrew Harwood y Riccardo Morrison en torno a *Contact Improvisación*. Buscaban nuevas formas de entender el cuerpo,

¹⁸² En un inicio la compañía Joint Forces no tendrá miembros con diversidad. Será posteriormente, a partir del trabajo que Alessi desarrolle a través del proyecto DanceAbility, que la compañía se abra a la *Danza Integrada*.

partiendo de la filosofía de la danza que comienza desde el cuerpo que cada uno tiene, investigando en sus posibilidades.

El germen de lo que más tarde será llamado *DanceAbility*, término con el que designó Alessi a todo su trabajo de danza en grupos mixtos, de personas con y sin diversidad funcional, nace a partir de un taller que Nelson y Alessi impartieron a través de Ability Internacional en Alemania donde trabajaron con personas con diversidad funcional. Alessi trabajó en centros educativos con personas con diversidad durante varios años, explorando las posibilidades de danza entre bailarines con y sin diversidad.

Los primeros cursos organizados para promover esta clase de exploración se llamaron *DanceAbility*. Fueron organizados en Oregón en 1987 por la compañía Joint Forces. Ese año Bruce Curtis y Alan Ptashek, junto a Kevin Finnan y Louise Richard del grupo Motion House de Reino Unido, serán invitados por Alessi y Nelson a participar en el taller *Dance with different needs* para compartir y desarrollar metodologías en torno a la *Danza Integrada*. Este taller fue parte del festival New Dance Festival, uno de los primeros que se marcó como objetivo la accesibilidad.

A partir de aquí empezarán a surgir diferentes focos de danza integrada, con diferentes orientaciones y estilos, primero en una fase exploratoria y más tarde constituyendo compañías de danza como veremos a continuación.

10.3. EL DESARROLLO DE LA DANZA INTEGRADA

10.3.1. Etapas en la consolidación de la Danza Integrada/Inclusiva

En el desarrollo de la danza integrada o inclusiva podemos ver varias etapas.

Una primera etapa donde algunas personas con y sin diversidad funcional empezaron a explorar cómo se podían mover sus cuerpos en conjunto. Ésto se desarrolló experimentando a través de la exploración física directa, intercambiando preguntas y respuestas, jugando, bailando y aprendiendo juntos sobre cómo adaptar las técnicas que ya existían en la danza a sus propias capacidades físicas. Una de las formas de danza que posibilitó la entrada de las personas con diversidad en la danza fue *Contact Improvisación* por su aceptación de la validez de cualquier movimiento y por adaptarse su técnica a la singularidad de cada persona.

En Reino Unido, ya vimos en el Capítulo 4, apartado 4.1, parte del germen de la *Danza Integrada* conecta con la danza comunitaria. Podemos situar los preámbulos de la *Danza Integrada*, basándonos en las referencias aportadas por Benjamin (2002, pp.36-38), en SHAPE establecida por la bailarina Gina Levette en 1976, una red de bailarines que trabajaban con personas con diversidad funcional desde una aproximación artística no terapéutica. El bailarín Wolfgang Stange también fue uno de los pioneros en trabajar con personas con diversidad visual en 1977, influido por la bailarina Hilde Holger. Pero probablemente, el motor de la *Danza Integrada* surgió en los talleres y jams de *Contact Improvisación* que Steve Paxton y Lisa Nelson, invitados por Mary Fulkerson, impartieron en Dartington Hall en los años setenta, que por su forma

revolucionaria de entender la danza hacía posible que participaran personas con diversidad. 1986 Paxton junto a Anne Kilcoyne fundaron en Reino Unido la compañía Touchdown Dance para bailarines con y sin diversidad visual. Entre los estudiantes de Dartington estaban Kevin Finnan y Louise Richards, que poco después se encontrarían con los pioneros de la danza integrada en EE. UU., en el primer encuentro internacional.

En EE. UU. podemos situar el origen de la *Danza Integrada*, como ya vimos, en el año 1986, cuando Bruce Curtis –persona con cuadriplejía- y Alan Ptashek –profesor de *Contact Improvisación*-comienzan a trabajar juntos, explorando las posibilidades de esta danza compuesta por bailarines con y sin discapacidad a partir de *Contact Improvisación*.

Paralelamente, como ya especificamos, Alito Alessi junto a Karen Nelson, bajo el nombre de *DanceAbility*, organizaron los primeros cursos en 1987 en Oregon para potenciar la exploración en danza entre personas con y sin diversidad. Alessi y Nelson invitaron a Curtis y Ptashek, junto a Kevin Finnan y Louise Richards de Reino Unido al Taller *Dance with different needs*, con ánimo de compartir metodologías.

Emery Blackwell se unió en 1989 a *DanceAbility Project* siendo también uno de los primeros performers con diversidad funcional que danzaba en un entorno integrado. Los profesores del primer curso de *DanceAbility* y los posteriores hasta la actualidad, siguieron los principios y metodologías de *Contact Improvisación* y los principios de la *Improvisación* en danza surgidos con el desarrollo de la danza Postmoderna. Desde el principio, esos cursos fueron enseñados por profesores con y sin diversidad funcional. Bruce Curtis y Emery Blackwell pertenecen a este grupo pionero de profesores de danza con diversidad funcional.

La segunda etapa, se fue construyendo progresivamente a partir de las interacciones que se daban en la primera fase. Las personas con y sin diversidad funcional que estuvieron altamente motivadas, algunos con experiencia previa en danza y otros elaborando aprendizajes comunes a través de una estrecha colaboración con bailarines y coreógrafos continuaron una intensa investigación de la que surgieron algunas de las compañías de *Danza Integrada/Inclusiva*.

A lo largo de los años estas compañías han definido sus diferentes estilos y maneras de concebir la danza, marcados generalmente por la formación previa de sus fundadores.

Compañías que aparecen en esta etapa, como ya hemos visto, son en EE. UU. **Joint Forces** que a partir de 1987, con la incorporación de Emery Blackwell, pasa a ser una compañía de *DanceAbility*, y **Paradox Dance**, formada por Bruce Curtis junto a Alan Ptashek en 1990. **Mobility Junction** fue fundada por Teri Carter en Nueva York en 1993 trabajando con una fuerte base en *Contact Improvisación* en grupos mixtos de personas con y sin diversidad física hasta el 2001.

En Reino Unido aparece **Touchdown Dance** fundado por Steve Paxton y Anne Kilcoyne in 1986 en Dartington College of Arts hasta que en 1994 Katy Dymoke tomó la dirección y trasladó la compañía a Manchester. También Kevin Finnan y Louise

Richards, fundaron la compañía integrada **Motion House** en 1988 que continúa actualmente¹⁸³. Todas estas compañías tenían una fuerte influencia de Contact improvisación ya que los bailarines que las fundaron provenían de esta forma de danza. Estas compañías presentaban sus trabajos de creación desde la improvisación sobre escena y con unos fundamentos somáticos en su forma de aproximarse al cuerpo y a la danza.

En la misma época aparecieron en Estados Unidos otras compañías con una orientación no sólo marcada por Contact Improvisación. **Ligth Motion** fue fundada en 1988 por Charlene Curtis, bailarina con diversidad física que provenía de la gimnasia rítmica, y la bailarina Joanne Petroff. Desarrollaron una danza marcada por todas las posibilidades de movimiento que se podían conseguir con una silla de ruedas, siendo ésta elemento de coreografía.

Axis Dance Company¹⁸⁴ fundada en 1987 por Judith Smith y Thais Mazur. Con orientación en danza moderna, contemporánea y algo de *Contact Improvisación* en un principio, hasta que Judith Smith tomó la dirección artística en el año 2001 y empiezan a realizar obra con diferentes coreógrafos.

En Reino Unido aparece **Candoco**¹⁸⁵ fundada por Celeste Dandeker junto a Adam Benjamin en 1991. En este grupo inicial estaba Lea Parker que había estudiado en *Touchdown Dance* con Steve Patxon y Anne Kilcoyne. Pertenecen al grupo de las primeras compañías en *Danza Integrada* que desarrollaron su trabajo basado en técnicas de danza contemporánea y danza moderna con improvisación.

Estas últimas tres compañías, en parte de su obra escénica, han derivado hacia el trabajo coreográfico con un lenguaje formal fuertemente asentado en la danza contemporánea como analizaremos en el Capítulo 12.

Encontramos en EE. UU. la compañía **Dancing Wheels**¹⁸⁶ fundada por Mary Verdi-Fletcher y David Browster en 1980, que tendrá un estilo más cercano a la danza neoclásica especialmente cuando se fusiona en 1990 con el *Cleveland Ballet* junto al coreógrafo Todd Goodman. La compañía **Infinity Dance Company**¹⁸⁷ fundada en Nueva York en 1995 por Kitty Lunn con un estilo basado en la danza clásica y danza moderna también pertenece a esta etapa.

Amici Dance Theatre Company¹⁸⁸ aparece en 1980 fundado por el bailarín Wolfgang Stange en Reino Unido. Wolfgang fue alentado por Gina Levette fundadora de SHAPE en 1976, una de las primeras plataformas donde se impulsaba a las personas

¹⁸³ Motion House. http://www.motionhouse.co.uk/about-motionhouse/our_directors.shtm

(Consultada el 2-09-2015)

¹⁸⁴ Axis DanceCompany. <http://www.axisdance.org/> (consultada el 12-07-2015)

¹⁸⁵ Candoco. <http://www.candoco.co.uk> (consultada el 15-09-2015)

¹⁸⁶ Dancing Wheels Dance Company. <http://www.dancingwheels.org> (consultada el 14-08-2015)

¹⁸⁷ Infinity Dance Theater. <http://www.infinitydance.com/> (consultada el 6-08-2015)

¹⁸⁸ Amici Dance Theatre Company. <http://www.amicidadance.org> (consultada el 20-05-2015)

con diversidad a aprender danza fuera del ámbito terapéutico. *Amici Dance* impulsó desde el principio el trabajo integrado por personas con y sin diversidad funcional.

En 1986 aparece **Common Ground** en Reino Unido, como compañía pionera en un estilo de danza performance que integra el lenguaje de signos dentro de la coreografía creando una nueva forma de arte. El trabajo enfoca sus raíces en la cultura de las personas sordas, es original y orgánico, accesible a cualquier persona con o sin conocimientos del lenguaje de signos. La directora artística es Denise Armstrong.

Incluimos en esta sección a una persona que ha sido fundamental en la aparición, desarrollo y difusión de la danza integrada en varias comunidades internacionales. Su nombre ya ha aparecido a partir del Capítulo 2, y en éste asociado a la fundación de *Candoco*, pero todo su trabajo posterior se ha encaminado hacia la divulgación y accesibilidad de las personas con diversidad a la formación en danza.

Adam Benjamin¹⁸⁹, con formación en danza moderna (técnica Humphrey), contemporánea (Técnica Release) y una amplia formación en artes marciales, inicia junto a Celeste Dandeker *Candoco Company*, una de las primeras compañías profesionales de *Danza Integrada*, de la que fue director artístico, bailarín y coreógrafo desde 1991 hasta 1998, estableciendo desde 1996 hasta 1998 el programa educativo. Publicó en el año 2002 *Making an Entrance*, uno de los primeros libros donde se aborda de forma profunda y sistemática la evolución y práctica de la *Danza Integrada/Inclusiva*.

Benjamin ha realizado un extensivo trabajo de difusión de la *Danza Integrada* en diferentes países y continentes, dejando un legado de compañías y personas que trabajan en esta línea. Así en Sudáfrica fue director artístico de *Tshwaragano Dance Company*, de la que luego emergería *Remix Dance Company*. En Etiopía trabajó con *Adugna Community Dance Theatre*, influyendo en la actual *Destino Dance Company*¹⁹⁰. En Japón ha trabajado intensamente con performers como Kim Itoh y Chieko Matsumura. Su labor docente en Europa es amplia, impartiendo talleres en diferentes países. Benjamin ha impartido talleres en Barcelona invitado por el coreógrafo Jordi Cortés, dando un impulso renovado a la visión de la *Danza Integrada* en nuestro país.

Una de las cualidades más interesantes de Adam Benjamín es su talento para la *Improvisación*, en el escenario como performer y para saber enseñar sus principios bien articulados. Sus talleres de *Danza Integrada* están basados en un conocimiento profundo de las herramientas de improvisación, lo que da un doble valor a su enseñanza que se mueve en el eje de la inclusión y de la composición instantánea. He trabajado con él y considero que es un gran maestro.

En el área de la improvisación ha trabajado con Kirstie Simson, Kenzo Kusuda, Russell Maliphant, Jordi Cortés, Chieko Matsumura, Rick Nodine, Susanne Martin, Kim Itoh, Yann l'Heureux y Eric Languet. Es miembro fundador de la compañía *5 Men Dancing*. Ha coreografiado para compañías como *Vertigo Dance Company* en Israel, *Scottish Dance Theatre*, *Stop Gap Dance Company*, *Remix and Tshwaragano Dance* en

¹⁸⁹ Adam Benjamin <http://www.adambenjamin.co.uk> (consultada el 6-07-2015)

¹⁹⁰ *Destino Dance Company* estuvo programada en el Festival 10 Sentidos, en Valencia en el año 2014.

Sudafrica, Croi Glan Integrated Dance Company en Irlanda y Exim Dance Company en Plymouth.

Actualmente es profesor en la Universidad de Plymouth en el grado en Danza y Teatro que, bajo el foco de la educación inclusiva, alienta a personas con diversidad funcional a ser estudiantes. Kevin French es uno de los estudiantes con diversidad funcional que se ha graduado en estos estudios, parte activa de la comunidad de artistas.

La tercera etapa en la evolución de la *Danza Integrada/Inclusiva* empieza a ser evidente a mediados de los noventa. La madurez de los bailarines con diversidad funcional es manifiesta y el foco de la audiencia se dirige sobre las cualidades únicas de éstos bailarines a través de la presentación de sus *solos*. Es el caso de las coreografías presentadas por Charlene Curtiss de *Ligth Motion* y de Judy Smith de *Axis Dance Company*. A partir de aquí empieza con fuerza el movimiento de artistas con diversidad, artistas que producen sus propios trabajos, coreografían en diferentes compañías o forman las suyas propias.

En la actualidad tenemos algunas de las compañías de la etapa anterior que han afianzado un fuerte estilo y visión de la *Danza Integrada/Inclusiva* y han creado escuela de la que han salido nuevos coreógrafos y compañías. *Axis Dance Company*, y *DanceAbility* son la referencia principal en EEUU, mientras que *Candoco* lo es en Reino Unido. Estas tres compañías tienen repercusión internacional y han inspirado a otros artistas más allá de las fronteras de EEUU y de Reino Unido.

Algunas de las nuevas compañías son:

Stopgap¹⁹¹ aparece en Reino Unido en 1995 bajo la dirección de Vicki Balaam, bailarina con estudios de danza universitarios. Sus principales mentores para entrar en contacto con la danza integrada fueron el bailarín Kuldip Singh-Barmi y el bailarín con diversidad Dave Toole, ambos componentes de *Candoco* en la primera etapa de la compañía. Este grupo que inicia como danza comunitaria evoluciona a compañía profesional con la incorporación paulatina entre 1997 y 2006 de los bailarines Chris Pavia, Laura Jones, Dan Watson y Lucy Bennett, la cual en el 2012 asume la dirección artística de la compañía. *Stopgap* ha sido una de las primeras compañías en Reino Unido en integrar bailarines con diversidad intelectual junto a bailarines con diversidad física y bailarines sin diversidad funcional. Nótese que otras compañías pioneras como *Candoco* no habían trabajado profesionalmente con bailarines con diversidad intelectual.

ActOne ArtsBase¹⁹² fundada en el año 2000 por Suzie Birchwood en Reino Unido. Esta coreógrafa y bailarina con diversidad con formación previa en danza clásica y contemporánea tiene influencias de *Amici Dance Theatre Company* con los que ha trabajado varios años y del coreógrafo Marc Brew. Su perfil se verá en el apartado 10.4.1 *Artistas con diversidad que expanden su visión*.

¹⁹¹ Stopgap Dance Company <http://stopgapdance.com> (Consultada el 24-08-2015)

¹⁹² ActOne ArtsBase www.artsbase.org.uk (consultada el 13-07-2015)

Marc Brew Company¹⁹³, fundada en el 2001 por Marc Brew bailarín formado en danza clásica y contemporánea. Tiene influencia de *Infinity Dance Theater* y *Candoco*, compañías en las que ha sido bailarín. Su perfil se verá en el apartado 10.4.1 *Artistas con diversidad que expanden su visión*.

Croi Glan¹⁹⁴, fundada en Irlanda, en el 2006 por Rhona Coughlan and Tara Brandel, siendo ésta última la actual directora. Tara es bailarina y coreógrafa con estudios en Laban Centre y con Steve Paxton, Nigel Charnick y Lloyd Newsom director de la compañía DV8. Estudió Danza Integrada con *Axis Dance Company* y Alito Alessi. Ha coreografiado piezas para numerosas compañías en Reino Unido, Irlanda y EE. UU. *Croi Glan Integrated Dance Company* es una compañía profesional de danza contemporánea que en su obra incluye a bailarines con y sin diversidad funcional.

Found Reality Dance Theatre¹⁹⁵ fundada en Gales por Sam Boardman-Jacobs, director y coreógrafo con diversidad física. Trabaja la danza y teatro en grupos mixtos de personas con y sin diversidad funcional poniendo énfasis en trabajar desde el cuerpo que cada persona tiene. Su perfil se verá en el apartado 10.4.1 *Artistas con diversidad que expanden su visión*.

Preface Morn¹⁹⁶ fundada en 2007 y dirigida por Niall Cullen, artista y performer con diversidad visual con formación universitaria en Performing Arts. Ha recibido influencia del grupo *Commom Ground* y de *Candoco*. Su perfil se verá en el apartado 10.4.1 *Artistas con diversidad que expanden su visión*.

Exim Dance Company¹⁹⁷ es una compañía emergente fundada en el 2011 en Plymouth y dirigida por Claire Summers. La compañía está formada por un grupo de coreógrafos, músicos y performers enfocados en crear obra artística, imaginativa e inclusiva. Su trabajo está basado en técnicas de danza contemporánea combinado con teatro físico. Adam Benjamín es uno de los coreógrafos que ha trabajado con ellos.

Restless Dance Company¹⁹⁸ es una compañía australiana fundada en 1991 por Sally Chance and Tania Rose. La actual directora desde 2014 es Michelle Ryan. Ryan ha trabajado como bailarina para la compañía *Meryl Tankard* durante siete años, y con el coreógrafo Alain Plattel. *Restless* es una compañía de *Danza Integrada* que trabaja con jóvenes bailarines con y sin diversidad funcional. Los bailarines con diversidad en su mayoría son persona con diversidad intelectual. El trabajo se crea en conjunto y los principios que guían su trabajo son innovación, participación, colaboración y calidad.

¹⁹³ Marc Brew Dance Company www.marcbrew.com (consultada el 20-05-2015)

¹⁹⁴ Croi Glan Integrated Dance Company <http://www.croiglan.com> (Consultada el 16-06-2015)

¹⁹⁵ Found Reality Dance Theatre www.foundrealitytheatre.co.uk (Consultada el 19-08-2015)

¹⁹⁶ Preface Morn Company www.prefacemorn.co.uk (Consultada el 27-05-2015)

¹⁹⁷ The Place <http://www.theplace.org.uk/exim-dance-company> (Consultada el 17-06-2015)

¹⁹⁸ Restless Dance Company <http://restlessdance.org> (Consultada el 19-6-2015)

Tokounou dance company¹⁹⁹ fundada en Nueva York en 1989 por **Sidiki Conde**, bailarín y músico de Guinea, con diversidad física. Ésta es una compañía de danza y música africana que trabaja actuando y enseñando a niños y adultos en grupos mixtos de diversas capacidades, especialmente en escuelas, hospitales, universidades y áreas con población en riesgo de exclusión social como el Bronx. Su perfil se verá en el apartado 10.4.1 *Artistas con diversidad que expanden su visión*.

Full Radius Dance²⁰⁰ se forma en 1998 en Atlanta a partir de la fusión de las compañías *Dance Force* y *E=emotion*. Sus fundadores fueron Ardath Prendergast y Douglas Scott actual director artístico. Esta compañía se describe como compañía de danza contemporánea que trabaja dentro del área de arte integrado, realizando obras coreográficamente complejas, celebrando técnica, fisicalidad y nuevas posibilidades de movimiento.

Sarasota Contemporary Dance²⁰¹ (antigua *Fuzion Dance*) nace en Florida en el 2002 con Rachael Inman y Leymis Bolaños Wilmotty, actual directora artística formada en danza contemporánea y Performing Arts en la Universidad de Florida. Esta compañía ofrece una gran variedad de modalidades de *Danza Integrada* y movimiento para personas con diferentes capacidades.

Touchcompass Dance²⁰² se funda en 1992 en Nueva Zelanda por la bailarina y coreógrafa Catherine Chappell. En 1995 el foco de la compañía se orienta a trabajar en danza que mezcla capacidades diversas (mixed ability dance), presentando en 1997 la primera temporada teatral de *Danza Integrada* en Nueva Zelanda. La directora de la compañía estudió *DanceAbility* con Alitto Alessi.

Remix Dance Company²⁰³ en Sudáfrica, es fundada en el 2001 por Nicola Visser y Malcolm Black, actual director. Esta compañía nació del proyecto de *Danza Integrada Tshwaragano in Touch*, dirigido por el coreógrafo y profesor Adam Benjamin en el año 2000. La compañía actual reúne a bailarines y performers con y sin diversidad funcional para crear conjuntamente. Su perfil se verá en el apartado 10.4.1 *Artistas con diversidad que expanden su visión*.

Taihen²⁰⁴ se funda en Japón en 1983 por **Manri Kim**, actual director de este grupo compuesto exclusivamente por personas con diversidad física que trabajan sobre un nuevo género que no es Butoh ni danza pero que inspira a personas con y sin

¹⁹⁹ Tokounou Dance Company <http://tokounou.home.mindspring.com> (Consultada el 15-07-2015)

²⁰⁰ Full Radius Dance Company <https://www.fullradiusdance.org/> (Consultada el 25-05-2015)

²⁰¹ Sarasota Contemporary Dance <http://www.sarasotacontemporarydance.org> (Consultada el 09-08-2015)

²⁰² Touch Compass Dance Company www.touchcompass.org.nz (Consultada el 24-08-2015)

²⁰³ Remix Dance Company www.remixdancecompany.co (Consultada el 20-08-2015)

²⁰⁴ Taihen, Compañía. <http://www.asahi-net.or.jp/~tj2m-snjy/eng/profile-e.htm> (Consultada el 08-07-2015)

diversidad. Su perfil se verá en el apartado 10.4.1 *Artistas con diversidad que expanden su visión*.

Otras compañías que destacamos, entre las muchas que trabajan en todo el mundo integrando personas con y sin diversidad funcional, son *Nostringsattached* y *Whole Body Dance Movement* en Australia, y la compañía *Din A 13* en Alemania.

También hay **coreógrafos de compañías de danza que son invitados por compañías de Danza Integrada/Inclusiva** para dirigir producciones. Algunos ejemplos son Joe Goode, director y coreógrafo de su propia compañía en San Francisco y Bill T. Jones, coreógrafo y director de Nueva York, que han realizado trabajos para la compañía de *Danza Integrada* Axis Dance Company de Berkeley, California. Thomas Noone²⁰⁵ con compañía en Barcelona, que ha realizado la obra *Within* para *Stopgap* de Reino Unido. Los coreógrafo Javier de Frutos y Hetain Platel, entre otros muchos, han coreografiado obras para *Candoco*. O Adam Benjamín que ha coreografiado para compañías como *Vertigo Dance*, *Scottish Dance Theatre*, *Stop Gap*, *Remix*, *Tshwaragno Dance*, *Croi Glan* y *Exim Dance Company*.

Actualmente hay **coreógrafos o compañías que deciden hacer alguna obra con personas con diversidad funcional**, aunque en general su producción no sea inclusiva/integrada, como Virgilio Sieni²⁰⁶, en la obra *Pinocchio, ligeramente distinto*; Soren Evinson²⁰⁷ en *Homenaje al idiota*; Jérôme Bel²⁰⁸ con la compañía *Hora Theater*; Alessandro Sciarroni²⁰⁹ en *You girl*; Thomas Noone con *Just a dancer* y la *Compañía Babilonia Teatri*²¹⁰ en *Pinocchio*. El *Scottish Dance Theater*²¹¹, a través del programa Dance Agent for Change, ha realizado obras con los coreógrafos con diversidad Marc Brew, Caroline Bowditch y Claire Cunningham; la compañía DV8²¹² realizó la obra y el film *Can we afford this/The cost of living* y Teatro Reno²¹³ (México) la obra *Moving 360º*.

²⁰⁵ Thomas Noone, Just a Dancer http://www.thomasnoonedance.com/new/?dt_portfolio=just-a-dancer (consultada el 29-08-2015)

²⁰⁶ Virgilio Sieni. http://www.virgliosieni.it/portfolio/pinocchio_leggermente-diverso/ (consultada el 3-9-2015)

²⁰⁷ Entrevista a Soren Evinson. Festival 10 sentidos. <https://youtu.be/X7Hend94Y68> (Consultada el 23-05-2015)

²⁰⁸ Jérôme Bel. www.jeromebel.org (consultada el 28-05-2015)

²⁰⁹ Alessandro Sciarroni http://www.alessandrosciarroni.it/your_girl.html (Consultada el 2-06-2015)

²¹⁰ Babilonia Teatri <http://www.babiloniateatri.it/project/pinocchio/> (Consultada el 5-05-2015)

²¹¹ Scottish Dance Theater. Programa Dance Agent for Change <http://www.scottishdancetheatre.com/index.php?pid=126> (Consultada el 6-07-2015)

²¹² DV8, Compañía de danza teatro www.dv8.co.uk (consultada el 3-07-2015)

²¹³ Teatro Reno <http://teatroreno.com.mx/funcion/moving/> (Consultada el 19-09-2015)

En las compañías de *Danza Integrada/ Inclusiva*, generalmente los bailarines con diversidad funcional suelen ser personas con diversidad física.

Pero también hay otras compañías de *Danza Integrada* donde los bailarines con diversidad tienen diversidad sensorial como Touchdown Dance²¹⁴ del Reino Unido, donde hay bailarines con diversidad visual; la compañía italiana Pippo Delbono²¹⁵, donde los bailarines tienen diferentes diversidades (mental, intelectual y física) y Restless²¹⁶ Dance Company con bailarines con diversidad intelectual. Igualmente la Compañía Stop Gap²¹⁷ de Reino Unido está formada por bailarines con diversidad física, intelectual y bailarines sin diversidad funcional.

Hay muchas compañías de danza inclusiva que sólo trabajan con personas con diversidad intelectual, realizando trabajos excelentes como Anjali²¹⁸ Dance Company, pero al no integrar personas con y sin diversidad en las bases diarias de su trabajo en danza, y por tanto no ser *Danza Integrada* no las incluimos en esta investigación.

10.3.2. Breve recorrido por el panorama español de la Danza Integrada/Inclusiva

En el Capítulo 2 *Danza Integrada y Danza Inclusiva dentro de las Artes Escénicas en el Paradigma de la Inclusión*, en el apartado 2.1 *Antecedentes en el panorama español*, hemos hecho un recorrido por las experiencias pioneras en danza inclusiva que se han realizado hasta el año 2005 en todo el Estado español. Como ya están citadas no vamos a volver sobre ellas, pero si nos gustaría detenernos en una de las figuras que consideramos clave en la emergencia de las artes escénicas integradas en este país y que veremos con más detalle en el *Capítulo 11 Accesibilidad a la Danza Integrada en modelos de educación inclusiva*.

Feliciano Castillo es una de las primeras figuras que en los años setenta dieron cabida a las personas con diversidad en las artes escénicas a través del Centro Crei-Sants y con la compañía BCN (doble), pasando de un modelo terapéutico educativo a un modelo artístico aplicado. Su labor y visión de la danza y el teatro ya apuntaban al origen de las artes escénicas integradas en la que trabajaban conjuntamente personas con y sin diversidad funcional.

Castillo (2014, p. 59), en un capítulo autobiográfico nos habla de su descubrimiento de cómo la apariencia de una persona determina la relación que otros pueden tener hacia ella y cómo el hecho de la convivencia social diaria puede dinamitar la exclusión.

²¹⁴ Touchdown Dance <http://www.touchdowndance.co.uk/> (consultada el 1-08-2015)

²¹⁵ Pippo Delbono Compañía www.pippodelbono.it/ (consultada el 25-9-2015)

²¹⁶ Restless Dance Company www.restlessdance.org (consultada el 13-06-2015)

²¹⁷ Stopgap Dance Company <http://stopgapdance.com> (consultada el 24-08-2015)

²¹⁸ Anjali Dance Company <http://www.anjali.co.uk/> (Consultada el 7-7-2015)

Éste es uno de los puntos básicos que daría lugar a que la compañía BCN (doble) fuera un avance de compañía integrada compuesta por personas con y sin diversidad, a la vez que sienta los precedentes de un modelo inclusivo de las artes escénicas integradas en nuestro país.

Acababa de descubrir otro de los aspectos fundamentales para favorecer la no exclusión o bien la integración cuando la exclusión se había producido. Comprendí que las relaciones estéticas es uno de los grandes problemas para abordar la comunicación y estima entre todos los seres humanos, pero muy especialmente es determinante cuando se trata además, de personas con discapacidad y mucho, mucho más cuando se trata de hándicaps visibles o que conllevan signos que distinguen nuestra imagen corporal, signos de diferencia que se interpretan como algo peyorativo, preocupantes, atemorizante, algo, ¿contagioso? Me di cuenta de que sólo el vivir juntos, compartir, vernos en la cotidianidad, salir a la calle por placer y por derecho, podrían sustituir la piedad como defensa, por el afecto el cariño y/o el amor.

Regresando a la *Danza Integrada* en la actualidad en el Estado español, nombramos aquí algunas compañías y proyectos que trabajan en la *Danza Integrada/Inclusiva*, es decir en grupos donde hay personas con y sin diversidad funcional en todos los procesos (formación y creación).

- Ruedapiés Danza²¹⁹ en Murcia, dirigida por Marisa Brugarolas.
- La productora Alta Realitat²²⁰, Asociación Liant la Troca²²¹ y Asociación Kikahart²²² dirigida por Jordi Cortés en Barcelona.
- Proyecto Tan Lluny²²³, dirigido por Artur Villalba en Barcelona.
- La mujer del carnicero²²⁴ en Gerona, con Neus Canalías y May Muna Fadel Jatri.
- Colectivo Lisarco Danza²²⁵ en Madrid compuesto por Javier Alameda, Guiomar Campos, Marta Dalmau, Marcos Lázaro, Aiala Urcelay entre otros.

²¹⁹ Ruedapiés Danza, www.ruedapiés.es (consultada el 10-9-2015)

²²⁰ Productora Alta Realitat <http://www.altarealitat.com> (Consultada el 25-09-2015)

²²¹ Liant la Troca, Asociación www.liantlatroca.com (Consultada el 10-08-2015)

²²² Asociación Kikahart <http://kiakahart.com> (Consultada el 10-08-2015)

²²³ Proyecto Tan Lluny <http://tanllunytanlejos.wix.com/tanllunydanza> (Consultada el 24-07-2015)

²²⁴ La mujer del Carnicero, Compañía de danza inclusiva. <http://neuscanalias.com/es/la-mujer-del-carnicero-es/>, <https://www.facebook.com/La-Mujer-Del-Carnicero-Dance-Company-1601253003445983/> (Consultada el 4-09-2015)

- Compañía El Tinglao²²⁶ en Madrid dirigida por Ángel Negro.
- Flick Flock²²⁷ en Cádiz dirigido por Susana Alcón y Rafael Navarro.
- La compañía José Galán²²⁸, en Sevilla, dirigida por José Galán.
- Y algunas experiencias de asociaciones recientes como Pares Suelos²²⁹ en Zaragoza y Kolorearekin²³⁰ en el País Vasco.

Como compañías y escuelas de *Danza Inclusiva* que no siempre trabajan en grupos mixtos de personas con y sin diversidad funcional destacamos:

- Danza Mobile²³¹ de Sevilla dirigida por Esmeralda Valderrama y Fernando Coronado.
- Moments Art²³² de Valencia dirigida por Juanjo Rico.
- Firtsch Company-Psicoballet Maite León²³³ dirigida por Gabriela Martín León.
- Asociación Dan Zass²³⁴ dirigida por Cristina Arauzo en Madrid.

Éstas son algunas de las entidades y formaciones que en la creación de espectáculos realizan *Danza Inclusiva*, integrando a personas con y sin diversidad en algunos de ellos, mientras que en las bases educativas de sus asociaciones, o fundaciones hasta ahora recogían el modelo donde trabajaban sólo con personas con diversidad como alumnos. Algunas de ellas como Danza Móvil desde hace unos años también tienen

²²⁵ Lisarco Danza <https://www.facebook.com/lisarco.danza> (Consultada el 7-09-2015)

²²⁶ El Tinglao, compañía de teatro y danza: www.eltinglao.org (Consultada el 23-06-2015)

²²⁷ Flick Flock, compañía y escuela de danza. <https://www.facebook.com/Flick-Flock-Danza-176872708990288/> (Consultada el 18-06-2015)

²²⁸ Compañía Jose Galán <https://ciajosegalan.wordpress.com/> (Consultada el 10-08-2015)

²²⁹ Pares Suelos Asociación <https://www.facebook.com/proyectoparessuelos> (Consultada el 12-09-2015)

²³⁰ Kolorearekin Asociación <http://kolorearekin.blogspot.com.es/> (Consultada el 30-08-2015)

²³¹ Danza Mobile, Compañía y Asociación <http://danzamobile.es/>

²³² Moments Art Compañía y Escuela. Dirigida por Juanjo Rico <http://www.moments-art.com> (Consultada el 23-09-2015)

²³³ Fundación Psico Ballet Maite León. Firtsch Company <http://www.psicoballetmaiteleon.org/> (consultada el 10-8-2015)

²³⁴ Dan Zass, Asociación <http://www.danzass.com/> (Consultada el 12-08-2015)

alumnado sin diversidad funcional, sobre todo niños y niñas, con lo que podemos decir que son compañías de *Danza Inclusiva* que están empezando a crear entornos integrados de formación mixta.

Como vimos en el Capítulo 2 en el apartado 2.1, la labor de la *Fundación Psicoballet de Maite León* fue decisiva en los años noventa para que la danza de personas con diversidad, especialmente diversidad intelectual, se difundiera por España. La *Asociación Danza Móvil* en Sevilla nace también a partir de que una de las profesoras de la Fundación, Esmeralda Valderrama, funda en Sevilla junto a Fernando Coronado esta escuela, que después será compañía de danza, al tiempo que organizan varios festivales internacionales anuales en torno a las artes escénicas y las artes visuales.

Juanjo Rico, director de la escuela y compañía *Moments Art* de Valencia, también realizó la formación en la *Fundación Psicoballet de Maite León*.

Danza Móvil en Sevilla y *Moments Art* en Valencia, son escuelas y compañías centradas en el área de la danza aplicada a población con diversidad, especialmente diversidad intelectual. Estas compañías presentan una aproximación a las representaciones del cuerpo, desde un vocabulario ampliado de la danza y el gesto escénico, mostrando unas creaciones donde la diversidad y la construcción a partir de la diferencia juegan un papel importante en la creación de las coreografías.

Esmeralda Valderrama, cofundadora de *Danza Móvil*, nos habla de su experiencia de trabajo con personas con diversidad intelectual (entrevista personal Septiembre 2015):

Yo siempre pensé que otros cuerpos con otra energía y diferentes movibilidades, podían enriquecer mucho la forma de comunicar.

Y sigo pensando lo mismo. Hay otra libertad a la hora de proponer y mucha honestidad (...) Iniciamos con una escuela de danza pero empezamos a ver que había personas con mucho talento y nos planteamos crear un centro de artes escénicas, que luego también se extendió a artes plásticas, donde pudieran formarse de manera continua y abrir también las puertas al mundo profesional. Ese es el sentido en el que trabajamos dentro del centro de arte. (...) Aquí en la escuela también hay, sobre todo en el grupo de los más pequeños, personas sin discapacidad.

Para mí lo más importante, sobre todo en el grupo con el que trabajamos durante todos los días (en el centro de arte), es potenciar el desarrollo personal. Creo que todo va a la par.

Habrán personas que puedan hacer de esto su profesión y otras que no. Pero lo que todas tienen en común es que a través del arte crecen como personas. Con muchos de ellos llevamos veinte años y es muy gratificante ver como van creciendo y entender que han dado un sentido a su vida a través del arte.

El coreógrafo Jordi Cortés realiza su producción de *Danza Integrada* dentro de la productora *Alta Realitat* y las asociaciones *Liant la Troca* y *Kikahart*. En sus grupos de creación y docencia, desde el inicio hay personas con y sin diversidad funcional, especialmente diversidad física. En entrevista personal, (Septiembre 2015) nos habla sobre su experiencia:

Es fascinante el ambiente de trabajo que se crea, el alto nivel de escucha, de experiencia y observación, porque para mí, que venía del mundo profesional de la danza, después de muchos años me sentía sorprendido, me provocaba una curiosidad inusitada, un reto constante, el encontrar un dialogo común con una persona que tiene una percepción y un cuerpo muy distinto al mio, que tiene una sensibilidad diferente; sobre todo sentir la manera en que se despierta un cuerpo que no esta habituado a expresarse a través de la danza, de una forma inesperada, organica, diferente, con mucha intensidad y fuerza, con sus miedos y anhelos. Un cuerpo con el que estas dialogando, con el que vas creando un vocabulario, una partitura en común, aunque todos tengamos cuerpos diferentes, en toda su diversidad.

Para mi es fascinante cada vez que doy clase, taller, laboratorio, tener alguna persona hacia la que puedo pensar: no se como vamos a trabajar juntos, ¿Cómo diablos podre bailar contigo? Y encontrar finalmente ese lenguaje común.

Ruedapiés Danza, es otro de los proyectos y compañía de *Danza Integrada*, al que dedicaremos el Capítulo 13, donde se analiza la obra de creación de su directora Marisa Brugarolas. Podemos decir que las creaciones de estos coreógrafos, Jordi Cortés y Marisa Brugarolas se mueven en el paradigma de las identidades móviles y cuerpo en flujo, paradigma que analizaremos en el Capítulo 12.

Imágenes de Stopgap, Compañía de Danza Integrada/Inclusiva de Reino Unido





Compañía de Danza Stopgap de Reino Unido

10.4. ¿QUIÉN ENSEÑA A QUIÉN?

Para la *Danza Integrada* son muy importantes los descubrimientos que las personas con diversidad funcional hacen sobre el movimiento a partir de la experiencia singular de sus cuerpos. Es por ello que en las experiencias de aprendizaje de este tipo de danza son muy importantes todas las aportaciones que las personas con diversidad realizan y su formación en danza para que puedan ser profesores. Bruce Curtis, integrante de Paradox Dance, fue uno de los primeros profesores de Danza Integrada que en 1990 enseñó en la Universidad de Berkeley en California, junto a Alan Ptashek, con quien ya trabajaba desde 1986. El curso que impartieron, bajo el nombre “The Moving Body” fue, según Benjamin (2002, p. 33): *“el primer intento de ofrecer un modelo accesible para la inclusión de los estudiantes con discapacidad en un departamento de danza norteamericano”*.

De esta forma observamos que los bailarines con diversidad funcional tienen como mentores a personas que comparten la experiencia de corporeidad a la vez que los bailarines sin diversidad ven nuevos modelos de profesores que enseñan la danza desde otra perspectiva, lo cual refuerza el aprendizaje inclusivo en una situación de corporealidades diversas, donde inclusión significa integración de personas con y sin diversidad enseñando y aprendiendo juntas. Los bailarines sin diversidad aprenden que los bailarines con diversidad funcional han descubierto soluciones únicas para crear movimiento en sus cuerpos. Estas soluciones únicas son experimentadas y transferidas a todos bailarines a través de la interacción física directa. Como resultado tenemos que muchos de los preconceptos de los bailarines acerca de excelencia y virtuosismo en el cuerpo y el movimiento son radicalmente transformados al tener como profesores a personas ¡cuadrupléticas! Las estéticas y formas de concebir el arte cambian diametralmente.

Por todo ello consideramos importante que en las situaciones de aprendizaje, siempre que sea posible, se encuentren como referentes personas con y sin diversidad funcional. Esto no es sólo una cuestión de personalidades en el liderazgo, sino una reflexión sobre la realidad de las diferentes experiencias y su consecuente proposición de resoluciones a la hora de la creación conjunta. Cuando entre los profesores y creadores hay personas con diversidad se da un gran paso en los alumnos ya que toman confianza en sí mismos y aprenden más rápidamente.

El hecho de que los que transmiten la información sean personas con alguna diversidad es clave para la investigación de esta nueva forma de entender la Danza. Es una vía para que el “otro” deje de serlo al poder elaborar y crear su discurso desde su “yo”.

En la actualidad, gracias a la evolución en el desarrollo de la danza integrada vista en el apartado anterior, ha habido una eclosión de bailarines y coreógrafos con diversidad funcional que construyen sus propias propuestas y lideran compañías, a la vez que algunas compañías introducen como profesores a personas con diversidad.

10.4.1. Artistas con diversidad que expanden su visión

Exponemos a continuación, además de Bruce Curtis, al que nos referimos anteriormente, una serie de artistas con diversidad funcional, de nacimiento o sobrevenida, que trabajan profesionalmente en la danza y artes escénicas, dirigiendo sus propias compañías, realizando creaciones y enseñando. Artistas con capacidad de acción que han cambiado desde hace treinta años el concepto de quién puede enseñar, dirigir y coreografiar.

Podemos destacar que dos de las compañías pioneras en trabajar la danza en grupos integrados por bailarines con y sin diversidad funcional, que en la actualidad están produciendo creación de alta calidad dentro de los parámetros formales de la danza contemporánea -*Axis Dance Company* en EE. UU. y *Candoco* en Reino Unido-, han tenido como miembros fundadores y en la dirección a personas con diversidad física. En concreto son dos mujeres que han sido bailarinas de cada una de las compañías, que han trabajado estrechamente con otros coreógrafos sin diversidad con quienes fundaron las compañías y que en ambos casos han continuado hasta ahora al frente de éstas, siendo un claro referente en el mundo de la danza donde vemos que los modelos de liderazgo y competencia pueden ser sostenidos perfectamente por personas con diversidad funcional.

Judith Smith es la directora de *Axis Dance Company*²³⁵ desde el año 2001, y miembro fundador desde 1987 junto a la coreógrafa Thais Mazur. Esta compañía, basada en Berkeley, California, es una de las pioneras y más prestigiosas de EE. UU. en *Danza Integrada*. Smith es bailarina con diversidad física y ha colaborado en la difusión de la *Danza Integrada*, invitando a diferentes coreógrafos para ampliar el rango creativo y la calidad de la obra producida por *Axis*. Esta compañía, trabaja en el área profesional de la danza, construyendo espectáculos que se pueden ver en teatros y festivales de danza. También posee un programa educativo cuyo objetivo además de formar bailarines en grupos mixtos o integrados es la divulgar y visibilizar espacios abiertos para la práctica de la danza contemporánea.

Celeste Dandeker fundó junto a Adam Benjamin la compañía *Candoco*²³⁶ en 1991. Dandeker con formación de danza en el London Contemporary Dance Theatre, ha

²³⁵ Axis Dance Company <http://www.axisdance.org/> (consultada el 12-07-2015)

²³⁶ Candoco <http://www.candoco.co.uk> (consultada el 15-09-2015)

bailado con *Candoco* hasta 1999, año en que se dedicó completamente a la dirección artística hasta el 2007. Desde el inicio su prioridad fue crear una compañía que fuera programada y juzgada como una compañía de danza y no como un proyecto terapéutico. Desarrolló la estrategia de encargar la dirección de las obras de *Candoco* a reconocidos coreógrafos de la danza contemporánea, a la vez que creó un sólido proyecto educativo. Su visión y lo que *Candoco* ha llegado a ser en el mundo de la danza ha influido en la gran cantidad de artistas y compañías inclusivas e integradas que ahora hay en Reino Unido.

Otras dos compañías pioneras en EE. UU. en integrar bailarines con y sin diversidad funcional también están fundadas por artistas, mujeres con diversidad funcional.

Mary Verdi-Fletcher funda *Dancing Wheels*²³⁷ en 1980. En 1990 se fusiona con el Cleveland Ballet originando la compañía Cleveland Ballet Dancing Wheels que actualmente recibe el nombre de *Dancing Wheels Company & School Art In Motion*. Fletcher ha sido bailarina con diversidad en la compañía y es la directora artística. El trabajo de esta compañía pionera en integrar a bailarines con y sin diversidad funcional también ha sido parte del movimiento de danza inclusiva de Estados Unidos, evolucionando a lo largo de estos años en su estilo y forma de concebir la danza.

Kitty Lunn es la fundadora y directora de *Infinity Dance Company*²³⁸ desde 1995 en Nueva York. Formada en danza clásica, coreografía y baila en su propia compañía. Imparte clases de danza enseñando una técnica de danza que ha desarrollado en silla de ruedas basada en danza clásica y danza moderna.

Sam Boardman –Jacobs es director y coreógrafo con diversidad física de la compañía *Found Reality Dance Theatre*²³⁹ en Gales. Está graduado por el Laban Centre for Movement and Dance. Trabaja con grupos integrados de performers con y sin diversidad. En *Found Reality* ha desarrollado sistemas que entrenan a los participantes para alcanzar niveles profesionales en performance. Para este director la coreografía se crea para y con los cuerpos que existen y no para algún tipo idealizado de cuerpo perfecto. Uno de sus objetivos es integrar performers con y sin diversidad junto con el público.

En Reino Unido hay una generación emergente de artistas que ya han sido influidos por los proyectos o compañías pioneras que surgieron en la segunda etapa de evolución de la danza integrada/inclusiva como *Axis*, *Candoco*, *DanceAbility*, *Amici Dance Theater*, *Dancing Wheels* o *Infinity*. Veamos algunos de ellos.

David Toole²⁴⁰ se inicia en la danza a través de la compañía *Candoco* con la que trabajó desde sus inicios en 1992 hasta 1999, realizando un interesante aprendizaje y

²³⁷ Dancing Wheels <http://www.dancingwheels.org/video10.asp> (consultada el 14-08-2015)

²³⁸ Infinity Dance Company <http://www.infinitydance.com/> (consultada el 6-08-2015)

²³⁹ Found Reality Dance Theatre www.foundrealitytheatre.co.uk (Consultada el 19-08-2015)

²⁴⁰ David Toole <http://www.davidtoole.co.uk/> (consultada el 24-07-2015)

trabajo junto a Adam Benjamín, Lea Parkinson, Celeste Dandeker y Kuldip Singh-Barmi entre otros. A la vez estudió un año en el Laban Centre for Movement and Dance, donde se graduó en Community Dance. Después ha trabajado con otras compañías como *Graeae Theatre Company*, con la compañía de danza *DV8 Physical Theatre* en la pieza *Can We Afford This* y la versión fílmica por la que se ha hecho más popular *Cost of Living*. También ha trabajado con la *Royal Shakespeare Company*, *National Theatre of Wales* y *Cape Town Remix Dance Company*. En la actualidad trabaja con *Stopgap Dance* en las obras *Artificial Things* y *Bill and Bobby*. David Toole fue uno de los mentores que impulsó a Vicki Balaam a fundar *Stopgap Dance* en 1995, siendo ésta una de las compañías más reconocidas en el panorama actual de la *Danza Integrada/Inclusiva* de Reino Unido.

Marc Brew²⁴¹ es director de su propia compañía, *Marc Brew Dance Company*, desde el 2001 en Reino Unido. Es bailarín, coreógrafo y profesor de danza. Con formación en danza clásica y contemporánea, tras empezar a usar la silla de ruedas ha trabajado con varias compañías inclusivas como *Infinity Dance Theater* o *Candoco*. Realiza coreografías para otras compañías como *Axis Dance Company* o *Scottish Dance Theater*.

Claire Cunningham²⁴² es una performer multidisciplinar y coreógrafa que reside en Glasgow. Ha tenido varios mentores de danza entre ellos a Bill Shanon que al igual que ella utiliza las muletas tanto en sus creaciones como en su vida diaria. Ha desarrollado su propio vocabulario de movimiento basado en el estudio y distorsión del uso de las muletas. Su trabajo rompe las imágenes habituales que la danza contemporánea da sobre el cuerpo, usando un lenguaje conceptual con una investigación propia sobre el movimiento. Dirige y coreografía sus propios solos y también dirige para otras compañías como la pieza *12* que coreografió para *Candoco*.

Caroline Bowditch²⁴³ es una artista performativa y coreógrafa australiana que vive en Glasgow. Dirige obras de danza-teatro y performance, enseña, imparte conferencias y es una de las artistas con diversidad en el panorama actual. Tiene estudios universitarios en Performing Arts y ha trabajado en el *Scottish Dance Theater*. Actualmente dirige varios proyectos artísticos y de asesoramiento en relación a la diversidad y las artes escénicas.

Nadia Adame es coreógrafa, bailarina, y actriz. Formada con *Axis Dance Company* y con *Candoco*, ha trabajado con coreógrafos como Bill T. Jones, Stephen Petronio, Arthur Pita, Rafael Bonachela, Nancy Spanier, Sonya Delwaide, Chevi Muraday y Mikhail Baryshnikov. Ha desarrollado su propio trabajo coreográfico principalmente entre España, Reino Unido, y Estados Unidos.

Niall Cullen es el director desde 2007 de *PrefaceMorn*²⁴⁴, una compañía de danza teatro en Reino Unido, integrada con performers con y sin discapacidad. Cullen tiene

²⁴¹ Marc Brew www.marcbrew.com (consultada el 20-05-2015)

²⁴² Claire Cunningham <http://www.clairecunningham.co.uk> (consultada el 21-06-2015)

²⁴³ Caroline Bowditch <http://www.carolinebowditch.com/> (consultada el 02-06-2015)

²⁴⁴ Niall Cullen www.prefacemorn.co.uk (Consultada el 27-05-2015)

formación universitaria en Teatro Contemporáneo y Performance experimental. También ha recibido formación de danza en Candoco. Es profesor de teatro y performance y además tiene diversidad visual. Para él la accesibilidad al arte es fundamental. La danza teatro todavía se sostiene principalmente sobre la forma y la imagen, con lo que asistir a obras de danza está fuera del alcance de las personas con diversidad visual. Esta compañía, identificando esta necesidad, propone un trabajo donde utiliza de forma integral audio-descripción para abrir la danza a nuevas audiencias.

Suzie Birchwood²⁴⁵ es bailarina, profesora, coreógrafa y persona con diversidad física. En el año 2000 fundó en Reino Unido *ActOne ArtsBase*, una compañía y Asociación que ofrece *Danza Inclusiva* y clases de danza para personas con y sin diversidad. Tienen un amplio programa educativo a la vez que crean sus propias producciones. Birchwood tiene formación en danza clásica y contemporánea. Ha trabajado en la compañía *Amici* y también con el coreógrafo Marc Brew. Dirige la compañía *Arc Dance*.

Entre los bailarines y performers norteamericanos con diversidad funcional que han sido referentes para generaciones posteriores destacamos.

Emery Blackwell²⁴⁶, es desde 1989 uno de los bailarines con diversidad pioneros en *DanceAbility*, la forma que desarrolló Alito Alessi a partir de Contact Improvisación. Ha enseñado *DanceAbility* en varios países, ha sido parte de *DanceAbility International* y ha coreografiado y compuesto música para diversos espectáculos hasta el año 2014.

Charlenne Curtis²⁴⁷ Es cofundadora junto con Joanne Petroff en 1988 de *Light Motion*, una de las primeras compañías de danza que puso el énfasis en todas las posibilidades de movimiento que se podían conseguir con una silla de ruedas. Charlenne desarrolló la técnica *Front End Control*, donde el dúo usa la silla de ruedas como expresión de movimiento y no sólo como vehículo para la movilidad, integrando la silla en el movimiento coreográfico. Ha coreografiado, enseñado e impartido conferencias a lo largo de todo EE. UU.

Bill Shannon²⁴⁸, formado en la Escuela de Artes de Chicago, es un artista que desde 1995 crea instalaciones, performance, vídeo-arte y coreografía. Es considerado un performer maestro de las muletas, *the Crutchmaster*, que combina la estética del hip-hop, breakdance y skateboard. Desarrolla un controvertido trabajo de arte en la calle

²⁴⁵ Suzie Birchwood www.artsbase.org.uk, <https://youtu.be/OM5UYaww2K4> (consultada el 13-07-2015)

²⁴⁶ Emery Blackwell <http://www.danceability.com/bioEmery.php> (consultado el 7-06-2015)

²⁴⁷ Charlenne Curtis <http://damonbrooks.com/light-motion/> (Consultada el 17-09-2015)

²⁴⁸ Bill Shannon <http://www.whatiswhat.com/page/bio>, <http://www.crutchdoc.com> (consultada el 26-06-2015)

donde expone el mundo escondido de los prejuicios diarios hacia las personas con diversidad. Su obra nos reta a abandonar las presunciones que tenemos sobre la discapacidad. Su trabajo ha sido decisivo para artistas más jóvenes como Claire Cunningham.

Petra Koppers²⁴⁹ es una artista, performer, académica, escritora y persona con diversidad funcional. Dirige el proyecto *The Olimpias* desde 1996, un extenso trabajo de colaboración con diferentes artistas y disciplinas. El colectivo explora las relaciones entre arte y vida, prácticas participativas transgénero, arte para el cambio social y la visibilidad de la cultura de la discapacidad. Su trabajo y sus libros son altamente inspiradores para muchos artistas, teniendo su pensamiento una claridad y certeza poco usuales.

Neil Marcus²⁵⁰, artista residente en Berkeley, escribe obras de teatro, poesía, es performer y ha coreografiado videodanza con Richard Chen See, para la compañía *Paul Taylor Dance*. Ha trabajado con Petra Koppers en el proyecto *The Olimpias* desde 1998. Uno de sus trabajos más interesantes es *Cripple Poetics*²⁵¹. Es una figura fundamental en el movimiento de artistas con discapacidad de EE. UU.

Fuera del área de Reino Unido y EE. UU., también tenemos artistas con diversidad como líderes de la *Danza Integrada/Inclusiva*, algunos influidos por las compañías pioneras occidentales y otros que han seguido otros estilos o han creado los suyos propios.

Malcom Philip Black²⁵² director de la compañía de danza integrada *Remix Dance Company* en Sudáfrica es también bailarín con diversidad física. Para este artista y líder en su área, la danza integrada debe ser reconocida como forma de arte. La discapacidad en sí misma no debería ser un factor predominante, sino un desafío para la danza y sus conceptualizaciones. Malcom tiene una fuerte influencia de Adam Benjamín, uno de los fundadores de *Candoco*, con quien realizó varios proyectos en Sudáfrica. La compañía, que nutre su entrenamiento de la *técnica release* y de *Contact Improvisación*, enfoca sus actividades en educación para niños, adultos, en la formación de profesores de *Danza Integrada* y en la creación de performances “inteligentes y con intriga”. Entre sus proyectos educativos destaca el *Programa de residencia en escuelas*, donde la compañía se traslada a un espacio cerca de una escuela y durante siete días trabajan danza integrada con un grupo de alumnos con y sin diversidad, mostrando al final de la semana un espectáculo realizado con los estudiantes.

²⁴⁹ Petra Koppers <http://www-personal.umich.edu/~petra/> (Consultada el 09-09-2015)

²⁵⁰ Neil Marcus en proyecto Tiresias con *The Olimpias* <https://youtu.be/1So2bx-OK4g> y <https://youtu.be/ej5RBMLmfQ4> (Consultada el 09-09-2015)

²⁵¹ Neil Marcus *Cripple Poetics* <https://youtu.be/laDaTcw7qsk> (Consultada el 09-09-2015)

²⁵² Malcom Philip Black www.remixdancecompany.co (Consultada el 20-08-2015)

Tamar Borer²⁵³ es una bailarina, performer y artista israelí que desde 1988 desarrolla su trabajo coreográfico. Posee formación en danza clásica y contemporánea, con una diversidad física ha derivado su carrera hacia una investigación y creación en la danza Butoh. Dirige sus propias obras en forma de solos o con otros bailarines.

Manri Kim²⁵⁴ es el director de *TAIHEN* un grupo de teatro físico fundado en 1983 en Japón y compuesto por personas con diversidad física. Manri Kim dirige, actúa y enseña regularmente clases y talleres de lo que define como *Talleres de expresión física*, un nuevo género que no es Butoh ni danza pero que inspira a personas con y sin diversidad. Manri Kim es también una persona con diversidad física. *TAIHEN* es el primer grupo de performance donde todos sus componentes son personas con diversidad física. Manri Kim encontró que el cuerpo con diversidad tiene una expresión que nadie más puede crear.

Sidiki Conde²⁵⁵ es un bailarín y músico de Guinea, con diversidad física, que ha fundado varias compañías de danza y música tradicional africana. Este es un claro ejemplo de que la danza integrada no es un estilo, sino la simple y compleja idea de una situación de danza donde personas con y sin diversidad aprenden y crean arte. La mayoría de los ejemplos que se han visto en esta investigación provienen de la danza contemporánea, porque es el área de la danza donde están surgiendo en la actualidad situaciones de inclusión en grupos mixtos, y porque hemos centrado la investigación en el campo de la danza contemporánea. Pero en diversas partes del planeta se producen situaciones donde la Danza Integrada, Inclusiva en grupos mixtos o Mixabled Dance ocurre con diferentes estilos. Para Sidiki Conde un objetivo prioritario fue cambiar las percepciones que sobre las personas con diversidad funcional tenían en su país, Guinea, y en África. Y esta visión es la que le ha empujado a seguir divulgando sus creaciones en Estados Unidos, ofreciendo con sus performances y sus clases nuevos modelos de enseñanza y de quien puede enseñar.

Message de Espior, fue la primera compañía que fundó en 1986 en Conakry (Guinea), con la que viajó por Africa Occidental. En 1989 funda en Nueva York Tokounou Dance Company, una compañía de danza y música africana que trabaja actuando y enseñando a niños y adultos en grupos mixtos de diversas capacidades, especialmente en escuelas, hospitales, universidades y áreas con población en riesgo de exclusión social como el Bronx. Ha desarrollado en Connecticut "*Bridging the Gap*", un programa de enseñanza y difusión de la danza integrada (mixed ability).

²⁵³ Tamar Borer <http://www.tamarborer.com/pages/cv.php> (consultada el 13-07-2015)

²⁵⁴ Manri Kim <http://www.asahi-net.or.jp/~tj2m-snij/eng/profile-e.htm> (Consultada el 08-07-2015)

²⁵⁵ Sidiki Conde <http://tokounou.home.mindspring.com> (Consultada el 15-07-2015)

En España podemos destacar:

M^a Angeles Narvaez²⁵⁶, más conocida por su nombre artístico *La niña de los cupones*. Es una *bailaora* de flamenco y *cantaora* en lenguaje de signos con diversidad auditiva. Estudió la carrera de flamenco siendo la primera persona sorda titulada en danza española en todo el mundo. Ha realizado diversos espectáculos, presentados en festivales de danza y de flamenco, tienen su propia compañía e imparte clases.

Tomy Ojeda²⁵⁷. Una de las performers y bailarinas fundadoras de la Compañía de Danza Teatro El tinglao. Formada en Danza por Maite León y María Fux y en teatro por David Ojeda, es una de las actrices y bailarinas pioneras con diversidad física en España. Ha escrito textos para piezas como *Sirena en Tierra para Danzamobile* y ha actuado en diversas compañías como Arrieritos Danza, El Tinglao y Danzamobile.

Los artistas que aparecen en este apartado comparten una cosa: son todos personas con diversidad que crean y/o enseñan profesionalmente en el mundo de la danza y la performance, siendo una referencia para muchas personas con diversidad que ven en ellos la posibilidad de romper barreras sociales y culturales y poder acceder al arte. Pero estos artistas son algo más que insignias visibilizadoras de la discapacidad: son artistas que crean desde el arte. Sus estilos son muy diferentes, a veces opuestos. Tener una diversidad no significa pensar de la misma forma sobre el arte. Pero todos han podido acceder al mundo del arte porque han podido aprender las herramientas con las que trabajan, porque han tenido acceso a una formación digna en arte, no a una terapia. Como ya expresamos en el *Capítulo 6*, arte y terapia son dos cosas diferentes, muy respetables y necesarias ambas, que a veces intersectan, pero no necesariamente por defecto sobre la diversidad funcional. Y en esto todos estos artistas están de acuerdo. Quieren que se les vea como lo que son: artistas, creadores, profesores.

En el Estado español podemos ver un sector emergente de artistas con diversidad funcional que ya tienen una trayectoria de años como intérpretes en una o varias compañías o proyectos de danza integrada/ inclusiva. Son personas que todavía no han dado el paso de impartir clases o realizar su propias obras –aunque algunos ya están empezando- quizás porque su trabajo todavía tiene que madurar y/o porque las condiciones de trabajo en España para los proyectos y compañías que desarrollan Danza Integrada/Inclusiva son durísimas y no permiten tener la continuidad y solidez necesarias para promover proyectos educativos duraderos a largo plazo con personal cualificado y dentro de unas mínimas condiciones laborales, como ocurre en Reino Unido. Teniendo en cuenta todas esas circunstancias, estos bailarines con diversidad, con su esfuerzo y el de los artistas que han hecho posible los proyectos donde han trabajado, posiblemente serán los futuros artistas con diversidad que en unos años veamos surgir en este país –si el escaso apoyo a la cultura y el arte se lo permite-,

²⁵⁶ M^a Angeles Narvaez <http://www.laninadeloscupones.com> (consultada el 04-09-2015)

²⁵⁷ Tomi Ojeda. Compañía El Tinglao. www.ellinglao.org (Consultada el 23-06-2015)

como una nueva generación de creadores y profesores, cada uno con su visión de lo que la danza es.

Mencionamos aquí sólo algunos de ellos, especialmente personas con las que he colaborado, bien porque han sido alumnos de talleres o parte de las producciones escénicas. Todos ellos han trabajado ya con varios coreógrafos. Hay muchos más.

Isabel Ros, Marisa Vázquez, Jaume Garibau, Rita Noutel, Esther Dragonetti, Xavi Dua, Giacomo Curti, M^a Jose Moya, May Muna, Dolores López, María Oliver, Lorea Igartua, Isabel Palomeque y Patricia Carmona.

Todos los artistas que hemos visto aquí son personas con diversidad física. La elección no es casualidad. Queríamos ofrecer una muestra de aquellos artistas internacionales que también enseñan o coreografían. Hay muchos y muy buenos bailarines con diversidad intelectual, pero es más difícil que su trabajo como docentes o creadores sea autónomo, aunque no imposible.

Por ello queremos cerrar este apartado con una entrevista realizada a Guiomar Campos²⁵⁸, bailarina y coreógrafa de la compañía española *Lisarco Danza*, en la que nos habla de la experiencia de co-enseñanza con compañeros bailarines con diversidad intelectual de la compañía Lisarco.

Desde hace varios años empezamos a formar grupos de trabajo pedagógicos mixtos. Creíamos que si queríamos romper verdaderamente la visión de la persona con diversidad como beneficiario, teníamos que hacer todos también el trabajo de transmisión. Por otro lado, era una posibilidad de dar más responsabilidad a nuestros compañeros y una oportunidad para crecer profesionalmente.

Empezaron apoyando nuestras clases poniéndolos como ejemplo; después empezaron a dar apoyo a los participantes y poco a poco fueron adquiriendo herramientas para poder ayudar a preparar una clase, a planificar, a guiar sus propios ejercicios y a dirigir grupos.

Hemos trabajado mucho, y hemos sido bastante exigentes en cuanto a la responsabilidad que tienen cuando se enfrentan a un grupo. Hemos intentado transmitirles cosas no tan fáciles de controlar e integrar como la conciencia del tiempo, la progresión de los ejercicios y la clase, la posición de "autoridad" que hay que adquirir, el observar a los alumnos para apoyarlos en todo momento... Todavía necesitan apoyo en ciertas cosas, pero estamos verdaderamente contentos del lugar que han ocupado y del enorme trabajo que han hecho para posicionarse como profesores.

²⁵⁸ Entrevista realizada a Guiomar Campos, miembro de la compañía Lisarco Danza. (6-9-2015)

Nos dimos cuenta de que lo que nuestros compañeros con diversidad transmitían y su forma de comunicación, era diferente y completaba muy bien las clases a muchos niveles.

Cuando trabajamos con grupos formados por personas con diversidad funcional, Marta y Javi se convierten en referentes, motivando a los participantes a visualizarse en roles de poder. Por otro lado empatizan muy bien con los participantes apoyándolos a través del contacto y la danza conjunta.

En grupos mixtos, es muy positivo tener los dos referentes en el rol de profesor y no solo como participantes/alumnos.

Cuando trabajamos con personas sin discapacidad, especialmente profesionales de la educación, la danza y la música, tener como guía y líder a una persona con diversidad funcional, ayuda a romper muchos esquemas y a comprender hasta que punto podemos trabajar mano a mano siendo diversos.



Axis Dance Company. En primer plano sobre silla aparece Judy Smith, profesora de danza Integrada, directora y miembro de la compañía Axis.

10.5. DIFUSIÓN Y VISIBILIDAD DE LA DANZA INTEGRADA/INCLUSIVA

10.5.1. Cómo difundir y visibilizar

Es de destacar el carácter de difusión y alcance comunitario que algunos de los proyectos de *Danza Integrada* están teniendo en la sociedad a través de iniciativas que van más allá de la puesta en escena de sus producciones. Estos proyectos se basan en acciones que van desde conferencias divulgativas hasta la puesta en marcha de proyectos comunitarios y Festivales donde se hace partícipe a la comunidad de las experiencias de *Danza Integrada*. Es aquí donde ésta se pone en contacto con la comunidad y se enmarca como evento de participación activa en el que las personas comparten experiencias. Aquí vemos cómo la *Danza Integrada* forma parte de proyectos cercanos al arte comunitario; allí donde surge una compañía o una producción profesional de *Danza Integrada* suele haber un proyecto comunitario que da base a la experiencia profesional.

De alguna forma es lógico, ya que la danza ha tenido siempre un acceso difícil a las poblaciones con diversidad, por lo que estas acciones visibilizadoras son necesarias en la comunidad. Son nuevos espacios que se abren para que personas con experiencias y expectativas muy variadas entren a conocer la *Danza Integrada/Inclusiva*. Dependiendo de la solidez de la compañía o asociación, estos proyectos comunitarios pueden derivar a una formación educativa más profesionalizadora. De las propuestas y líneas educativas nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

Todas las compañías citadas hasta ahora tienen asociado un proyecto de formación comunitario, normalmente relacionado con escuelas, centros de danza, centros de arte, museos, universidades, y espacios culturales. Así mismo muchas organizan encuentros, festivales y jornadas donde invitan a otras compañías y proyectos convirtiéndose estos espacios en lugares de visibilización y de reflexión entre los profesionales que se dedican al sector.

En este sentido hay en la actualidad, una tendencia generalizada a que las obras de *Danza Integrada* se puedan ver en programaciones normalizadas de teatros y festivales, para promover un arte escénico realmente inclusivo donde el público está expuesto a las nuevas manifestaciones artísticas.

Son pasos que se van dando paulatinamente según los programadores van avanzando en abrir los conceptos de programación, las compañías van realizando trabajos de calidad y el público empieza a ver con más frecuencia producciones donde las personas con diversidad están presentes. Los tres sectores -artistas, programadores y público- son imprescindibles y su avance va paralelo.

Personalmente y como creadora, creo las diferentes opciones de exhibición que conviven en la actualidad son válidas y necesarias. De una parte siempre he apostado por presentar las creaciones de *Danza Integrada* que he dirigido en circuitos de arte

contemporáneo, porque ese era el lenguaje con el que estaban construidas, y eran procesos de creación destinados a ser compartidos con todo tipo de público.

De otra parte he organizado varios encuentros específicos de danza en la diversidad, inclusión e integración, porque me parece necesario que las personas que estamos involucradas en este cambio de paradigma contrastemos opiniones y experiencias. Independientemente de que podamos tener visiones estéticas diferentes o diversos puntos de vista sobre lo que significa el concepto de inclusión, creo que todos vamos en el mismo barco, el barco de los artistas que apuestan por un arte donde todos pueden participar, y un barco que se puede permitir tener diferencias, divergencias, idas y venidas. Eso es lo hermoso de la vida que no está muerta ni congelada.

También en los últimos años hemos asistido en España a una eclosión de Jornadas, Congresos, Festivales y Muestras que desde las instituciones públicas o privadas se han interesado por el fenómeno de la inclusión en las artes.

Curiosamente esto ha sucedido en un momento inversamente proporcional para las compañías y proyectos dedicados a la inclusión en las artes escénicas, donde la situación ha sido francamente difícil y muchos proyectos han tenido que replegar sus alas o simplemente desaparecer ante la falta de apoyos.

Esto nos muestra de nuevo el descalabro con el que se acometen las políticas culturales en nuestro país, apoyando siempre más a la gestión y a los equipamientos y menos o nada a los artistas que tienen que dar vida a esas infraestructuras culturales de las que comen los gestores y políticos de la cultura.

Valga la comparación entre los artistas y gestores políticos con la de los campesinos y los comerciantes. Al final el “muerto de hambre es el artista”²⁵⁹, al igual que el campesino. Parece que suena a discurso *de modé*, pero quien lea esto y esté en un lugar o en otro sabrá perfectamente a lo que nos referimos.

Últimamente muchas programaciones de espacios culturales públicos se hacen con coste casi cero. Y decimos casi, porque el equipo que trabaja en estos equipamientos sí tiene nómina y los que asumen el coste cero son los artistas a los que se les pide que colaboren presentando su obra gratis; o bien se nos vende el modelo tan conveniente de la autogestión en el que el equipamiento pone el espacio y el artista gestiona su público, sus honorarios... además de haber autogestionado durante meses el propio trabajo artístico que presenta. Creemos que si jugamos a la autogestión deberíamos jugar todos, es decir no sólo el artista sino los programadores de esos centros, los conserjes, el equipo de limpieza, los técnicos... y desde luego los primeros responsables que son los propios políticos que alientan esas políticas neoliberales. Como sociedad democrática deberíamos reflexionar más sobre estas cuestiones, porque lo que está claro es que esos equipamientos no son propiedad de los políticos de turno sino

²⁵⁹ Expresión literal escuchada a un gestor cultural de un espacio público en unos encuentros sobre gestión cultural, donde la autora de esta tesis era la única artista, camuflada bajo la identidad de gestora cultural debido a las labores realizadas en ésta área, más por necesidad de movilizar propuesta artísticas innovadoras que por vocación.

propiedad de todos los ciudadanos que con sus impuestos han pagado su construcción y pagan su mantenimiento.

Y a pesar de todo, veamos como algo positivo que aún dentro de las políticas culturales desatinadas en las que nos encontramos inmersos, haya propuestas donde la inclusión en las artes tenga espacios de visibilización.

10.5.2. Propuestas visibilizadoras en el territorio español

Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas²⁶⁰

Las Jornadas comienzan en el año 2009 con la I Edición, promovidas por el Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM) e impulsadas por Paz Santa Cecilia, actual coordinadora del Festival IDEM. A partir del 2012, en la IV Edición bajo la coordinación de Eva García, las Jornadas empiezan a consolidarse con una vocación de construir marcos de referencia sólidos y de dialogo entre los diferentes agentes que construyen este mapa cambiante de las artes en la inclusión.

Cada año las Jornadas se dedican a un tema específico que vincula a las artes escénicas con la inclusión. Las últimas Jornadas del 2015 tuvieron como centro *El creador como impulsor de cambio*. Diferentes colectivos y profesionales de la cultura, las artes y la educación debatieron sobre la práctica de las artes escénicas y la interpretación musical no sólo como portadoras de riqueza personal a quienes las ejecutan o disfrutan de ellas como espectadores, sino como herramientas para entender la vida y provocar cambios en los individuos o en amplios colectivos sociales.

Las Jornadas, desde hace varias ediciones están asociadas con la Red de teatros nacionales y cada año se celebran en torno a un teatro y una ciudad diferente. La programación de las Jornadas suele estar compuesta por conferencias con coloquio, talleres abiertos al público y espectáculos o muestras de obra artística.

Es de destacar como parte de la organización de las Jornadas la elaboración de una memoria final de cada Jornada, a la que se puede acceder en la red, donde vienen recogidas todas las conferencias, y actividades, convirtiéndose en un material de referencia e investigación muy interesante para ver la evolución del estado de la inclusión en las artes en el transcurso del tiempo.

Este año 2015, el equipo coordinador de las Jornadas ha elaborado el cuarto número de *Abierto al Público*, una publicación de la Red española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública. Este número está íntegramente dedicado a las Artes Escénicas e Inclusión Social aportando una visión global muy

²⁶⁰

Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas

<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/artesescenicas/artes-escenicas-e-inclusion-social.html> (Consultada el 7-09-2015)

interesante sobre el sector que puede ayudar a programadores a entender mejor las producciones en esta área e incluirlas en las programaciones.

IDEM, Festival de Artes Escénicas e Inclusión Social

Se realiza en La Casa Encendida y es descendiente directo del *Ciclo de Artes Escénicas y Discapacidad* que La Casa Encendida llevaba organizando desde el 2003.

En 2013, con el proyecto ya muy consolidado, se externalizó la dirección pasándola a manos de Paz Santa Cecilia²⁶¹, gestora cultural con amplia experiencia en el sector de las artes escénicas contemporáneas. Santa Cecilia ha estado desde los años ochenta vinculada a la gestión del *Festival Internacional de Teatro de Calle* en Madrid, dirigido por Carlos Marquerie y el *Festival Internacional de Teatro de Granada*, dirigido por Manuel Llanes. Ha sido directora artística del Festival V.E.O. de Valencia (2003-2006) y Escena Contemporánea en Madrid (2008-2009). Del 2009 a 2012 fue directora del Departamento de coordinación del INAEM (Ministerio de Cultura) impulsando las I Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas. Actualmente trabaja en la Bienal de Venecia en la Sección de Teatro.

IDEM es un Festival Internacional que amplía su ámbito, de la diversidad funcional a la inclusión social y por lo tanto amplía su contenido diversificando la mirada sobre la exclusión social desde varias disciplinas: cine, danza, música, performance.

El objetivo del IDEM es acercarse a la *diversidad* a través de la *creación artística*, entendiendo estos dos conceptos en un sentido amplio. Sin embargo, a la hora de seleccionar los proyectos el criterio es estrictamente artístico. Para alcanzar ese objetivo el trabajo debe encaminarse a la oferta de experiencias, de manera que el hecho artístico no quede reducido solo a la puesta en escena.

El IDEM no es un evento aislado sino que forma parte del programa anual de La Casa Encendida, un espacio con actividad cultural y público todo el año. Esta labor ininterrumpida y conjunta hace que ese flujo constante no se detenga una vez acabado el festival.

Escenamobile. Festival de Artes Escénicas y Diversidad²⁶²

Está organizado por la Compañía Danza Mobile, en Sevilla. Con la colaboración del INAEM, el Teatro Lope de Vega, la Diputación de Sevilla, la Junta de Andalucía y la Fundación Once. En este Festival se combina una programación de calidad en artes escénicas y diversidad, se imparten talleres por artistas que trabajan en la diversidad y también hay conferencias.

²⁶¹ Contenido extraído de la entrevista realizada a Paz Santa Cecilia en Septiembre del 2015 <http://www.profestival.net/blog/esp-paz-santa-cecilia-idem-festival-de-artes-escenicas-e-inclusion-social/> (Consultada el 25-09-2015)

²⁶² Escenamobile. Festival de Artes Escénicas y Diversidad <http://danzamobile.es/festival-escena-mobile> (Consultada el 2-06-2015)

La compañía Danza Mobile también organiza Festival de cine paralelo, el **Certamen Internacional CINEMOBILE de Cine y Discapacidad**²⁶³, al que concurren cortometrajes de ficción y documentales cuya temática gira en torno a la diversidad funcional.

Festival Una mirada diferente (CND). Artes Escénicas y Discapacidad²⁶⁴

Con el festival internacional Una mirada diferente, el Centro Dramático Nacional abre cada año, desde 2013, sus puertas a creadores con diversidad funcional. La muestra plantea no solo el acceso meramente físico a la cultura, sino una plataforma que posibilita la visibilidad de estos colectivos como creadores culturales y sujetos activos de la cultura. En 2013, la sede de esta convocatoria fue el Teatro Valle-Inclán, en Madrid. El certamen incluye propuestas artísticas de diferentes géneros (danza, teatro, proyecciones...) acompañadas de exposiciones, encuentros y talleres sobre arte y diversidad. *Una mirada diferente* se dirige a distintos públicos: personas directamente implicadas (con diversidad, familiares, amigos, educadores, especialistas...), personas ajenas al entorno de la diversidad funcional, que desconocen estas manifestaciones artísticas, pero sensibilizadas con el tema, y el público habitual del teatro, al que se quiere mostrar estas “miradas diferentes”.

Festival 10 Sentidos²⁶⁵

Dirigido por Meritxell Barberá e Inma García en Valencia, con el patrocinio principal de la Fundación Mapfre. Fue iniciado en el 2011 y hasta el 2014 cuenta con cuatro ediciones.

El Festival 10 Sentidos tiene como propósito reivindicar las diferencias como factor de singularidad de cada creador. El festival es una apuesta por el arte desde el individuo y su generosidad hacia lo colectivo, un desafío por romper las barreras de la indiferencia desde el impulso creativo más allá de la integración.

Para las directoras del festival todo ser humano dispone de unas habilidades que le dotan de la capacidad y sensibilidad para ser útil al conjunto de la sociedad y las diferencias entre las personas hacen que resulte complicado distinguir y evidenciar con claridad qué es lo que podemos aportar cada uno. Para ellas todas las personas tienen una discapacidad, algunas más visibles y otras menos, algunas más convencionales y otras menos, algunas más asumidas por la sociedad y otras menos.

Desde esta premisa el Festival 10 Sentidos propone un lugar de encuentro y de reflexión sobre las personas con discapacidad en convivencia con otras aparentemente no discapacitadas y adaptadas socialmente, sobre el arte y su dimensión transformadora. La auténtica convivencia es dar cabida a trabajos que se miden en

²⁶³ Certamen Internacional CINEMOBILE de Cine y Discapacidad <http://danzamobile.es/certamen-cinemobile> (Consultada el 2-06-2015)

²⁶⁴ Festival Una mirada diferente (CND) <http://cdn.mcu.es/> (Consultada el 2-06-2015)

²⁶⁵ Información extraída de la web del Festival 10 Sentidos www.festival10sentidos.com (Consultada el 1-09-2015)

términos de calidad, independientemente a posibles discapacidades aparentes que pudieran tener algunos de sus artistas.

Para Barberá y García no es una condición necesaria la inclusión o no de artistas con discapacidad en las propuestas que se presentan en el festival, más bien que el discurso y contenido de las obras reflexionen sobre aspectos que interesan a nuestra sociedad actual.

Jornadas Día F Todos en Acción²⁶⁶

Están organizadas por la Federación de Arte y Discapacidad. Empezaron en el 2013 y surgen como un foro de encuentro sobre Arte y Discapacidad. Buscan principalmente fomentar la inclusión de artistas y proyectos de arte y capacidades diferentes en las programaciones e informaciones culturales generales. También quieren compartir la experiencia de distintos festivales o iniciativas específicas que están surgiendo tanto en España como en el extranjero.

ECLÈCTIC FESTIVAL. Artes Escénicas y Diversidad²⁶⁷

Organizado por el Ayuntamiento de Tarragona con la colaboración de colectivos y asociaciones locales es un festival que recorre la ciudad mostrando espectáculos y talleres realizados por personas con diversidad.

CAPACITATS²⁶⁸

Son una serie de actividades que se realizarán del 23 de octubre al 8 de Noviembre del 2015 para promover el intercambio de experiencias entre profesionales con diversidad funcional o que trabajan en este ámbito desde la danza. Según sus organizadores, la idea no es tanto hacer un Festival de la Inclusión sino visibilizar una serie de iniciativas que, aunque artísticamente son diferentes y tienen sello propio, tienen en común que en todas ellas danzan de forma integrada bailarines con diferentes capacidades. Participarán artistas de España, Portugal, Reino Unido e Italia. Esta iniciativa ha sido organizada por una plataforma en la que participan Espai Dansat! del SAT!, British Council, Mercat de les Flors, Associació Kiakahart – Arts del Moviment, Colectivo Liant la Troca, Apropa Cultura, Institut del Teatre, IT Dansa.

²⁶⁶ Jornadas Día F Todos en Acción <http://www.federacionartediscapacidad.com> (Consultada el 1-09-2015)

²⁶⁷ Eclèctic Festival www.tarragona.cat/serveis-a-la-persona/discapacitat/eclctic-festival (Consultada el 20-09-2015)

²⁶⁸ CAPACITATS <http://mercatflors.cat/es/ciclesifestivals/capacitats-capacidades-2015-16/> Consultada el 20-09-2015)

Seminario de creatividad e inclusión social. Museo Picasso Málaga²⁶⁹

Empezaron los seminarios en el 2011 y su objetivo es potenciar el intercambio de experiencias que utilizan la expresión artística como herramienta para la integración, mostrar qué se ha hecho y qué proyectos se desarrollan actualmente en distintas partes del país, así como analizar los retos planteados y las posibles mejoras.

Semana de Danza Integrada en el SAT! Sant Andreu Teatre de Barcelona

En el 2009 se inicia la programación de Danza integrada en el SAT, que ha llevado a su escenario a las compañías de *Danza Integrada/Inclusiva* más relevantes de Reino Unido, pero a partir del 2013, la programación de compañías de danza integrada pasa a ser parte de la programación habitual de este teatro. Es una evolución hacia los criterios de inclusión y su programador, Thomas Noone, nos cuenta el porqué de este cambio, en entrevista personal²⁷⁰.

Thomas Noone es un coreógrafo británico que dirige en Barcelona la compañía TND *Thomas Noone Dance* desde el 2001. También es asesor para la programación de danza del SAT! Sant Andreu Teatre de Barcelona y programador del Festival DanSAT. En el 2009 coreografió una pieza para la compañía de danza *Stopgap* que según la web de TND²⁷¹ “abrió definitivamente a TND a la danza integrada. *Just a Dancer* ha sido un paso más en las acciones colaborativas e integrativas de TND”.

Es a partir de esta experiencia que Noone se plantea programar la Semana de *Danza Integrada* en el SAT, a partir del 2009. Desde este año hasta 2013 en las sucesivas semanas de *Danza Integrada* han pasado compañías y artistas como *Candoco*, *Stopgap*, Jordi Cortés, *Croi Glan*, y Claire Cunningham. Estos artistas han presentado sus producciones a la vez que han impartido talleres y conferencias divulgativas. Pero es a partir del 2013 que las obras de Marc Brew, *Just a Dancer* de Thomas Noone, *Fossil* de Jordi Cortés o *Tan Lluny* de Artur Villalba ya se han visto en la programación habitual del SAT, sin necesidad de enmarcarlas en una semana especial.

Esta semana normalmente constaba de uno o dos espectáculos de *Danza Integrada*, un taller abierto para grupos mixtos donde podían participar personas con diversidad funcional y conferencias por parte de los artistas, y en varias ocasiones los profesores han sido bailarines con diversidad funcional como Claire Cunningham y Marc Brew.

La idea de hacer una Semana anual de Danza Integrada surgió como una opción para visibilizar el trabajo de compañías poco conocidas en España, que aún teniendo

²⁶⁹ Seminario de creatividad e inclusión social. Museo Picasso Málaga

<http://www.museopicassomalaga.org/es/el-museo-picasso-malaga-presenta-su-iv-seminario-de-creatividad-e-inclusion-social-y-una-nueva-web-para-promover-la-investigacion-en-estos-campos>

(Consultada el 20-09-2015)

²⁷⁰ Noone, Thomas. Entrevista por correo electrónico 23-08-2015, 31-8-2015 y entrevista por teléfono 29-08-2015

²⁷¹ Thomas Noone Compañía de danza http://www.thomasnoonedance.com/new/?page_id=9 (consultada el 29-08-2015)

estilos diferentes, tenían en común que estaban integradas por bailarines con y sin diversidad funcional.

Noone, tras conocer la opinión, cuando actuó en el SAT, de la bailarina y creadora Claire Cunningham sobre que que no se consideraba como bailarina o creadora de *Danza Inclusiva o Danza Integrada* sino como artista escénica y punto... dejó de nombrar la semana que programaban en el SAT como Semana de Danza Integrada y simplemente introdujeron en la programación piezas de compañías que consideraban interesantes para el público en las que además participan bailarines con diversidad funcional.

Este año 2015 la compañía programada será *Stopgap* con el espectáculo *Artificial Things*. Este espectáculo forma parte de la programación no solo del SAT sino del proyecto *CAPACITATS*.

Noone también dirigió en el 2014 la pieza de danza integrada JAD (Just a Dancer).

Según Noone el proceso JAD realizado con ayuda de la Obra Social la Caixa

Fue una experiencia donde invitamos a 4 bailarines con diversidad funcional para incorporarlos en un proceso de creación con los cuatro bailarines habituales de la compañía.... El objetivo siempre fue crear un espectáculo al final, la idea fue crear algo para el público. Parte de mi interés se debe a la experiencia de haber creado una pieza para Stopgap en el 2010, y ahora quería hacerlo con mi propia compañía.

Tras audicionar, seleccionaron a 4 bailarines con diversidad funcional. Todos tenían experiencia ante el público pero no todos tenían el mismo nivel de formación previa en danza. Lo que si tenían en común era el deseo de trabajar en la línea de este coreógrafo, cuyo lenguaje, según Noone, es explorar en los límites. Esta idea del límite es común tanto a los artistas con o sin diversidad funcional.

Para Noone, *Just a Dancer* no era sólo explorar la diferente fisicalidad de los bailarines, sino explorar las relaciones entre los bailarines, las distintas experiencias. Según Noone la diferencia de cuerpos no es un problema para la danza, sino las cabezas, la mente de cualquier bailarín en general.

A esto añadimos que cuando cada bailarín tiene acceso a su propia mente y la puede conectar con su cuerpo, no hay problemas sino posibilidades.

10.5.3. Algunas propuestas internacionales

Señalamos tres festivales Internacionales

ICAF International Community Arts Festival²⁷²

Surge en 2001 en Rotterdam y está dirigido por el profesor y teórico de referencia del teatro comunitario Eugene van Erven²⁷³. Este es un festival para promover el arte comunitario que según van Erven constituye un amplio espectro de prácticas pero todas ellas conectadas por la creencia de que las artes son esenciales para la vida humana y que cada persona debería tener el derecho a crear. El Festival se desarrolla en toda la ciudad, con espectáculos, talleres, conferencias y actos de divulgación. Su director está vinculado ideológicamente a las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas y a la elaboración de un futuro máster en Artes participativas que se lanzará en la península. Es uno de los teóricos en Europa que más impulso está dando al aspecto comunitario e inclusivo de las artes.

Los dos festivales que exponemos a continuación tienen una particularidad que en España todavía no se ha producido: están impulsados por artistas con diversidad funcional. Esto hace que los festivales toquen temas que importan a los artistas y a la comunidad con diversidad desde unas perspectivas nada paternalistas. Realmente son Festivales organizados no para *dar voz a* sino *desde los que manejan su propia voz en* el medio que les rodea.

Bodies of Work BOW²⁷⁴

Es un festival en Chicago que está organizado desde el Departamento de Discapacidad y Desarrollo Humano de la University of Illinois at Chicago, UIC, en colaboración con más de cincuenta colectivos de artistas, académicos y organizaciones sociales y culturales de Chicago a lo largo de todo EE. UU. Desde lo local a lo internacional, *Cuerpos de trabajo*, Bodies of Work, explora formas innovadoras de expresión artística, derivadas de cuerpos y mentes únicas, que atraviesan la experiencia de la discapacidad, avanzando en los derechos de las personas con diversidad y una comprensión social más amplia de lo que significa ser humano.

Sins Invalid (Pecados inválidos)²⁷⁵

Como ya vimos en el Capítulo 4 de Arte Comunitario, es un Festival de performance que se realiza en San Francisco desde el año 2007 sobre discapacidad y sexualidad que apoya y celebra a artistas con diversidad funcional, enfocándose en artistas de diferentes culturas, queer, trans-género y comunidades que históricamente han sido marginadas de los discursos sociales. El Festival Sins Invalid es un proyecto comunitario

²⁷² ICAF International Community Arts Festival <http://www.icafromsterdam.com/> (Consultada el 7-07-2015)

²⁷³ Eugene van Erven http://www.theatrestudies.nl/?page_id=234

²⁷⁴ Bodies of Work BOW <http://www.ahs.uic.edu/dhd/bodiesofwork/> (consultada el 15-06-2015)

²⁷⁵ Sins Invalids Festival www.sinsinvalid.org. Vídeo promoción del Festival: Unshamed claim to beauty in the face the invisibility. Una reivindicación desvergonzada de la belleza en la cara de la invisibilidad. <https://youtu.be/7gjPOWtlrpg> (consultado el 9 de mayo de 2015)

que transita con las tensiones creadas entre la cultura en la que todos hemos crecido y los nuevos imaginarios que los artistas aportan. Para más información remitimos al apartado 4.6 *Performance comunitario dentro de la Cultura de la Discapacidad*.

CAPITULO 10

PARTE II. METODOLOGÍAS INCLUSIVAS EN DANZA INTEGRADA

10.6. ESTADO DE LAS METODOLOGÍAS INCLUSIVAS DE DANZA EN PROCESOS

INTEGRADOS

No hay una metodología oficial o reconocida sobre la *Danza Integrada*, por varias razones:

- ✓ Cada grupo es diferente y tiene unas necesidades distintas, dependiendo de los objetivos de la práctica, del estilo de danza que se quiera enseñar y de las características de los componentes del grupo.
- ✓ No hay en España un espacio educativo reconocido oficialmente donde se produzcan procesos de danza en integración, es decir donde convivan en situación de aprendizaje de la danza personas con y sin diversidad funcional.
- ✓ Cada proyecto, grupo y compañía que trabaja en *Danza Integrada*, con grupos mixtos en los procesos de aprendizaje, ha ido desarrollando su propia metodología, utilizando los conocimientos previos en danza que tuvieran los profesores, compartiendo metodologías integradoras de otros grupos y construyendo día a día con los participantes en los grupos de aprendizaje y creación.

A nivel internacional una de las formaciones que se están impartiendo en *Danza Integrada* es la de *DanceAbility*, creada por Alitto Alessi junto a sus colaboradores. Esta metodología parte de la fusión de *Contact Improvisación* y de las bases compositivas de la *Improvisación*. Es una formación que se obtienen durante un mes intensivo y habilita a quien la recibe a ser profesor de *DanceAbility*. Los principios en los que se apoya esta formación son muy interesantes y los compartimos, pero ponemos en cuestión que una formación de danza se pueda hacer en un formato de un mes, por muy intensivo que sea. Creemos que estos formatos son interesantes como cursos de especialización si los participantes tienen una formación previa y consistente en danza o técnicas de movimiento. Si no es así, el curso se convierte en un curso de divulgación de las posibilidades que tiene la danza en grupos mixtos. En cualquier caso la labor de esta formación es muy interesante porque ha ayudado a

expandir la idea de que las personas con y sin diversidad funcional pueden trabajar en grupos conjuntos, y ésto ya es un gran avance.

En general casi todas las compañías de *Danza Inclusiva/ Integrada* que trabajan en grupos donde hay personas con y sin diversidad funcional tienen asociado un proyecto docente a través del cual imparten clases y diferentes actividades educativas y divulgativas, donde puede acudir cualquier persona que desee aprender en una situación de inclusión que contemple la integración de personas con y sin diversidad funcional. Ésto hace que haya tantas metodologías como compañías hay, ya que como hemos dicho la *Danza Integrada* no es un estilo sino un espacio que posibilita que personas con diversidad puedan acceder a la danza.

Algunas de estas compañías, como *Candoco* y *Stopgap* en Reino Unido, o *Axis* en EE. UU. llevan muchos años trabajando desde esta visión, y tienen programas educativos bien consolidados a los que nos referiremos en el Capítulo 11, *apartado 11.1 Estrategias y recursos pedagógicos*. Estos programas han posibilitado a muchas personas acceder a la danza con profundidad a la vez que han difundido la propia *Danza Inclusiva/ Integrada*. Sus programas, humildemente, no expiden titulaciones pero poseen una calidad de investigación y aprendizaje que no les desmerece en relación a otras formaciones que si los expiden. También hay algunas Universidades en Reino Unido y EE. UU. que han diseñado grados de danza y performance donde se contempla la participación de personas con diversidad funcional en ambientes inclusivos en los que la educación se produce integrando a personas con y sin diversidad.

Es importante resaltar que para poder enseñar algo primero hay que saber, y la danza donde participan personas con diversidad funcional merece tanto respeto como cualquier tipo de danza, a la vez que la danza como profesión merece el mismo respeto que cualquier otra profesión.

Si cualquier bailarín, coreógrafo o docente de danza ha pasado muchos años de su vida estudiando e investigando las herramientas de su profesión (ya sea en centros públicos o privados, ya sea de forma autodidacta o académica, ya sea con títulos oficiales o no), creemos que cualquier formación seria sobre *Danza Inclusiva/ Integrada*, que capacite a sus estudiantes con titulaciones, deberá articularse con el mismo respeto que otra especialidad de la danza o área de conocimiento artístico.

Sabiendo que cada grupo, proyecto o compañía tiene unas características propias, a continuación exponemos algunos aspectos relevantes de la metodología utilizada en *Danza Integrada* que he desarrollado en el transcurso de los últimos quince años. Esta metodología toma la base de mi formación en danza contemporánea con énfasis en técnica Release, Contact Improvisación e Improvisación, entendida esta última tanto por su carácter exploratorio del movimiento como por su faceta de Composición Instantánea. También se nutre esta metodología de la formación en Movimiento Somático con énfasis en Body Mind Centering, Técnica Alexander, Fundamentos Barttenieff y Feldenkrais; la formación en artes escénicas a través de una licenciatura en Arte Dramático y los conocimientos de transversalidad en las artes a través de un Máster en Interdisciplinary Arts. Como formación específica en inclusión y *Danza*

Integrada están los cursos realizados y clases recibidas de *Axis Dance Company*, Adam Benjamín y Alitto Alessi, así como la formación recibida en Moving On Center, School for Participatory Arts. Y sobre todo la experiencia obtenida durante quince años al enseñar, crear, trabajar y compartir desde la danza y los lenguajes escénicos performativos en grupos compuestos por personas con y sin diversidad funcional, a través de diversos proyectos como han sido *Ruedapiés* y *Cuerpo en Devenir*, a los que dedicaremos el *Capítulo 13*.

10.7. BASES GENERALES EN LA METODOLOGÍA DE LA DANZA INTEGRADA

Las expectativas de bailar profesionalmente para cualquier persona que nunca ha bailado, son lejanas. La imagen que tiene de los cuerpos que bailan, a los que ha contemplado en escenarios, es que son cuerpos maravillosos, que giran, saltan y se lanzan al suelo sin ningún problema. Cuerpos con elasticidad extrema, fuerza, potencia, velocidad, reflejos, coordinación... algo así como otra clase de humanos. Esta sensación se acrecienta para las personas con diversidad funcional física.

Las personas que acuden por primera vez a una clase de danza, vienen con la idea de que los movimientos, para ser de danza, deben ser bellos y que esta belleza reside en movimientos muy grandes y amplios, de forma fluida, sin aparentar esfuerzo, con desplazamientos interesantes y complicados a través del espacio, grandes saltos, muchos giros y transiciones de una forma a otra muy ligadas, limpias y suaves o cortantes dependiendo del estilo.

En general hay una necesidad de aprender pasos, copiar movimientos que ofrezca el profesorado y de crear posteriormente una secuencia de movimientos o coreografía, donde el esfuerzo se pone en copiar y en que todo el mundo dance al unísono, como si de un solo cuerpo homogéneo se tratara.

Las imágenes de lo que es un cuerpo bailando son tan limitadas que a pocos se les ocurre que la danza se pueda hacer de otra forma, incluso que la danza pueda ser otra cosa, otra forma de moverse distinta a la que estamos acostumbrados a presenciar, a pesar de que la danza moderna y postmoderna, la danza contemporánea, lleva más de un siglo planteándose estas cuestiones.

Es por ello que en una clase de *Danza Integrada* hay que ofrecer una serie de metodologías que rompan esas preconcepciones para posibilitar a los participantes otra experiencia de su cuerpo en movimiento a la vez que nuevos materiales desde donde crear la danza.

10.7.1. Importancia de crear entornos integrados

Visibilizar las marcas de la diferencia

El comportamiento corporal neutral no existe; todos los comportamientos responden a reglas culturales, incluso si estas reglas están invisibilizadas. Las marcas, supuestamente neutras empiezan a ser experimentadas y visibles en los espacios de ruptura, visibles cuando discutimos los métodos de entrenamiento de danza y lo que quiere decir aprendizaje de una técnica.

Incluso en una clase de *Danza Integrada* a veces se pueden tener, desde el punto de vista de la no discapacidad, ciertas expectativas sobre el comportamiento, locomoción y gestión del tiempo que finalmente evidencian ciertas reglas culturales donde la diversidad no es tenida en cuenta.

En las clases de *Danza Integrada* que he impartido en los últimos 10 años es importante que los círculos de inicio sean mixtos²⁷⁶ atendiendo a la posición donde se colocan los participantes, que las propuestas se realicen de forma mixta, que se ofrezcan los tiempos necesarios para realizar la propuesta, que se sepa escuchar la sutilidad o el nuevo lenguaje que la persona con diversidad aporta a la propuesta, que los tiempos de llegada, descanso y partida sean más amplios de lo habitual (a veces sólo hay un baño accesible), que se colabore con las personas con diversidad en lo que necesiten (ponerse los zapatos, ayuda en el baño, coger una botella de agua, pasar de la silla de ruedas al suelo y viceversa ...).

Las personas sin diversidad que no socializan en entornos donde hay personas con diversidad, no están acostumbradas a todos estos aspectos de la relación, e incluso se sienten muy perdidos en cómo interaccionar. Las personas con diversidad, que enseguida advierten estas situaciones, a veces no quieren crear más embarazo, y reprimen algunas de sus necesidades para no molestar a los compañeros. Lo que con el tiempo resulta una interacción e interdependencia fluidas, al principio no lo es, y es muy importante explicarlo y repetirlo, hasta que las nuevas formas de relación son integradas por todo el grupo para que todo el mundo se sienta capaz de expresar sus necesidades y a la vez sentirse cómodo.

Interdependencia

Este término, que se introdujo en el *Glosario de términos* del *Capítulo 1*, es fundamental en la práctica de la *Danza Integrada* ya que es la capacidad de bailar juntos, con la aportación de la diferencia y singularidad, lo que hace posible esta danza. Es un término que nos saca de la polaridad creada entre dependencia e independencia, marcas que se aplican a la falta o capacidad de acción. Pero la capacidad de acción no necesariamente va asociada a la independencia, ni la falta de acción a la dependencia. Interdependencia es una posición mucho más realista que nos sitúa en un mundo donde todos dependemos de todos absolutamente para todo; asumirlo e incorporarlo nos ayuda a convivir con lo que nos rodea.

Danzamos, investigamos, exploramos y creamos de una forma colaborativa. Esto significa que mi objetivo no se basa solo en mí, en mi deseo, necesidad o apetencia, sino que mi objetivo está definido por como interaccionamos, qué sucede cuando el otro entra en mi reducido mundo y lo amplía, cómo negociamos lo que no entendemos, lo que no conocemos, cuánta capacidad de escucha y transformación podemos entrenar (y es entrenable y aprendible con las estrategias adecuadas) para construir una danza que propulsa lo mejor de cada uno y lo mejor de todos, para

²⁷⁶ *Mixto* en este contexto significa que las personas con y sin diversidad que componen el círculo se sitúan intercaladas, para para trabajar en conjunto, como ya explicaremos en el apartado 10.12.3 *El círculo como espacio de apertura y cierre. La transformación del espacio*

construir una danza que sería imposible sin las diferencias y colaboraciones que encontramos en la *Danza Integrada*.

Ainscow (2003, p. 7), hablando de la implantación de la educación inclusiva en Inglaterra, también hace referencia al modelo de interdependencia para superar los conceptos de dependencia/independencia que a lo largo de los últimos veinte años se habían establecido entre las Autoridades Educativas Locales (AEL) y las escuelas de su circunscripción. Para este autor, se ha pasado de un modelo de dependencia total, donde las AEL controlaban todas las decisiones organizativas curriculares y metodológicas de las escuelas, a una independencia en la que la autonomía de la escuela en un entorno en el que lo único que importa es la competición y la elección, no fomenta el progreso basado en la equidad. Así en la actualidad existe un contexto en el que el éxito de una escuela o de un grupo de alumnos se obtiene a costa del fracaso de otros.

Curiosamente éste es el modelo que parece se quiere implantar en España promovido fuertemente desde algunos sectores privados de la educación apoyados por el gobierno actual. Por lo tanto, es necesario un cambio de paradigma hacia el concepto de *interdependencia*. Johnson y Johnson (cit. en Ainscow, 2003, p. 8)²⁷⁷, sugieren que un grupo de personas únicamente desarrolla el sentido de interdependencia cuando se percatan de que “*un acontecimiento que afecta a un miembro afecta a todos los demás*”. Por ello, una vez más se hacen necesarias experiencias que desde su base práctica y marco teórico impulsen al grupo a corporeizar la interdependencia. La *Danza Integrada* es una plataforma donde ésto sucede.

La *Danza Integrada* no incluye a nadie en el mundo construido por otros. Es una danza que integra las partes que estaban separadas explorando nuevos espacios, agitando los tiempos y activando todas las posibilidades del plano inmanente de Deleuze. No es una adaptación, no es un incluir a unos en otros, es una creación, algo que no existía previamente, algo con unos bordes difusos que está en continuo cambio, tanto como el que se atrevan a explorar sus componentes. Con las herramientas de la *Danza Integrada* podemos hacer un hogar donde antes no lo había, podemos crear nuevas formas de relación, podemos trasladar el mito a la vida, podemos mezclar los lenguajes, podemos transformar la realidad múltiples veces y sentir que ésta no es un bloque sólido o un lugar donde hay que llegar sino que cambia y fluye; todo es realidad.

La documentación gráfica de un taller

Estar inmerso en una propuesta requiere toda nuestra atención físico-perceptiva. Querer tomar fotos o vídeo a la vez que se participa es difícil, por no decir imposible, a menos de que haya una propuesta creativa donde uno de los roles a explorar sea estar con la cámara. Pero si el objetivo es documentar la sesión o el taller es preferible que haya alguien encargado de hacer esto. Alguien que está todo el tiempo en el taller, que es parte del grupo y cuya forma de intervenir en las propuestas es con la cámara. La

²⁷⁷ Johnson, D. W. y Johnson, R.T. (1994). *Learning Together and Alone*. Boston: Allyn and Bacon (cit. en Ainscow, 2003, p.8)

documentación, dependiendo de las situaciones es delicada y en general si el taller tiene varios días es mejor el primer día no documentar y que la persona encargada participe de las propuestas estando físicamente sin la cámara, corporeizándose a través del grupo y no de la imagen. Esto nos da entrada a un clima de mayor confianza para días posteriores de documentación y a la vez la persona que llevará la cámara podrá captar con el lenguaje de la imagen, el lenguaje del cuerpo que previamente ha experimentado.

El ojo de la cámara no puede ser un voyeur, sino que tiene que estar realmente metido en la piel de lo que sucede, para no caer en el exhibicionismo. Es muy importante antes de empezar el taller, en el círculo de presentación, consensuar el uso de la cámara y delimitar las situaciones donde no procederá la grabación.

10.7.2. El lenguaje a utilizar

Una de las primeras observaciones a nivel metodológico es el lenguaje que empleamos en las clases de danza integrada, en los ensayos o en las creaciones.

En toda esta investigación se ha estado utilizando personas con y sin diversidad funcional o con y sin discapacidad. En una clase de *Danza Integrada* a las personas se les llama por su nombre, todos son estudiantes de danza o participantes en el taller, independientemente de su diversidad.

Si en algún momento se quiere indicar que es necesario realizar una propuesta en dúo entre persona con y sin diversidad funcional, se puede decir así o se puede utilizar un término más breve como pareja o dúo mixto. En cualquier caso cada grupo o compañía tiene su forma propia de expresarse y al final prevalece aquella con la que los integrantes del grupo se sienten más conectados.

A veces planteamos propuestas donde la atención de los participantes se pone en el caminar. Yo suelo utilizar caminar y rodar, puesto que hay personas que su manera desplazarse es sobre la silla y ésta rueda sobre el suelo. También se puede utilizar el verbo desplazar que implica cualquier forma ya sea caminando o rodando. En general creemos que no hay que utilizar una terminología que oculte las diferencias, porque las diferencias están y son muy obvias. Se trata de utilizar una terminología que reconozca las diferencias y las catapulte para sacar las posibilidades que ofrecen. Se trata de valorar la diferencia como un trampolín para crear desde otro ángulo. Como vemos no es sólo una cuestión de terminología sino de fundamentación en una línea clara de trabajo con las consecuentes metodologías.

Cuando planteamos propuestas donde los participantes ponen la atención en cómo sus pies apoyan en el suelo, también incluimos, para aquellas personas que no tienen piernas o que no tienen sensaciones en ellas, que busquen la sensación de la parte de su cuerpo que se está apoyando en el suelo o en la silla. El asiento de la silla hace las veces de un suelo para la personas que está en ella.

Realmente utilizamos el mismo lenguaje que en cualquier clase de danza, puesto que ésto es una clase de danza, y únicamente hay que poner atención a cuáles son las realidades de todos los participantes e incluirlas.

Pero la terminología a veces también está en función de la diferente experiencia que cada persona tiene de su cuerpo, y en ese sentido Koppers hace una reflexión interesante de cómo a veces sigue prevaleciendo la experiencia de las personas sin diversidad funcional.

La frase *Encuentra una forma extraña y retorcida* es el subtítulo del libro de Petra Koppers (2013, págs. 1-3) *Disability Culture and Community Performance* (Culturas de la Discapacidad y performance comunitario). La autora toma esta frase literalmente pronunciada por la profesora de un taller de *Danza Integrada* impartido en *Axis Dance Company* fundada en 1987, como ya hemos visto, una de las compañías pioneras en EE. UU. en incluir en sus clases y creaciones de danza a personas con y sin diversidad utilizando metodologías integradoras inclusivas.

Esta frase escuchada en el ámbito de un taller para la práctica de la *Danza Integrada* que acoge a personas con diferentes formas de corporeización, diferentes formas de percibir y socializar cuerpos diversos -incluyendo la diversidad funcional-, es una instrucción que suena extraña.

Según Koppers (2013, págs. 2-3), en una clase llena de *“personas que viven en cuerpos retorcidos, para los que lo retorcido no es extraño sino una forma familiar de experimentar sus cuerpos cada día, esta propuesta de exploración sobre formas extrañas y retorcidas es una incongruencia”*. Muchas de las personas que se acercan a estas clases, encuentran en ellas un espacio de libertad, no solo porque pueden bailar y mover sus cuerpos más allá de los confines utilitarios impuestos por nuestra sociedad en el uso social del cuerpo, sino además porque en el mundo de la discapacidad física hay ya muchas más restricciones de las que realmente provienen de la diversidad de cada cuerpo. Existen las restricciones de lo que se supone que una persona con diversidad física puede y no puede hacer, restricciones para encontrar espacios donde poder bailar o aprender cuantas posibilidades de movimiento, expresión y creación es capaz de generar un cuerpo que se aleja del cuerpo normalizado, restricciones sobre tener que dar muchas explicaciones a otras personas que no conocen estos tipos de cuerpo persona. Para muchas de las personas con diversidad física, *“... los espacios de danza integrada física son cielos para muchos de nosotros, lugares donde podemos ser libres para explorar quienes somos.”*

Es por esto que la instrucción a seguir *“encuentra una forma retorcida y extraña”* sacó a Koppers, de ese lugar de libertad, proyectando sobre ella la mirada de unos ojos más informados sobre el cuerpo normal que sobre su cuerpo y el de otras personas con discapacidad. Una propuesta que invita a explorar movimientos retorcidos pero no extraños, estaría más cercana a un vocabulario que incorpora la diversidad de cuerpos, un vocabulario que refleja el esquema corporal de la diferencia, esquemas amplios, fluidos y móviles, en los que las diversas formas de corporeización no son extrañas sino familiares en su diferencia individual. Koppers nos hace reflexionar sobre el hecho de que muchas experiencias en las que se practica la integración, todavía se desarrollan en medios donde muchas personas con diversidad se reúnen y operan en diálogo con espacios, ideas y valores marcados por una sociedad donde la norma es la no discapacidad.

Esta es una de las razones por las que la práctica de la *Danza Integrada/Inclusiva* en grupos mixtos compuestos por personas con y sin diversidad funcional nos parece fundamental. Y es la razón por la que dedicamos esta tesis y este apartado en concreto a las características y metodologías específicas.

10.7.3. El círculo como espacio de apertura y cierre. La transformación del espacio

Cómo empieza y termina una clase de *Danza Integrada* es muy importante ya que nos delimitará el espacio en el que una serie de personas van a tener una experiencia conjunta y profunda, donde se propondrán y crearán situaciones e interacciones diferentes a las de la vida cotidiana.

El círculo inicial como forma de comenzar es un referente importante. Todos se pueden ver y facilita la comunicación. El círculo también tienen una connotación antropológica de la danza como ritual en las culturas tradicionales, nos ayuda a sentirnos partícipes de una situación, y crea un espacio donde no hay jerarquías. En el círculo estamos dentro de lo que pasa, hay vivencia, hay compromiso y no espectáculo.

Se invita a los participantes, especialmente cuando son nuevos, a que se pongan de forma intercalada en el círculo, es decir mezclándose todas las personas con y sin diversidad. Esto es algo que después de las primeras clases sucede de forma natural, pero al principio es fácil ver que venimos de una cultura de la segregación porque las personas no tienden a mezclarse.

Los círculos de apertura nos ayudan a reconocernos como grupo en un espacio de aprendizaje-descubrimiento seguro. En el círculo dejamos atrás quienes somos (o cómo nos hacen ser) en otros momentos de la vida y sentimos que entramos en una nueva situación donde podemos definirnos como queramos en ese momento.

En este círculo todos los participantes expresan sus necesidades físicas y o emocionales. Ahí se ve cómo mucha gente tiene diversas necesidades, no solamente las personas con diversidad funcional. Esta conciencia de capacidad como un continuo para el grupo permite a todos los presentes hablar sin el estigma de necesariamente categorizarse a sí mismos como capacitados o discapacitados sobre la única base de sus capacidades físicas y o mentales.

También el círculo inicial es una forma de aportar experiencias personales del exterior y compartirlas con el grupo, especialmente aquéllas que se derivan de los descubrimientos ocurridos en clases anteriores. El círculo inicial nos sirve como puente entre las experiencias vividas con el grupo y su expansión en la vida cotidiana.

El círculo final se hace necesario para integrar las experiencias vividas en el aspecto físico y emocional. En la clase de *Danza Integrada*, se experimentan generalmente vivencias físicas a través del cuerpo y no tanto de la palabra. En el círculo final cada participante tiene la oportunidad de verbalizar al resto del grupo las experiencias que ha vivido con su propio cuerpo, en relación a otro compañero o en relación al grupo. Éste es un momento muy importante, que precede al cierre de la clase y nos sirve, al verbalizar, de puente entre la realidad interna vivida y la realidad compartida con los

demás. Estas verbalizaciones pueden tomar muchas formas: desde expresar un color, una sensación, un gesto y una palabra, hasta verbalizar como se siente cada persona. Intentamos que estos círculos de cierre sean dinámicos y que la palabra pueda jugar fuera de las convenciones narrativas para poderla asociar a la experiencia corpórea.

Posibilitamos que todo el tiempo haya canales de comunicación abiertos entre lo que se vive internamente, lo que se quiere comunicar y cómo eso se recibe en el contexto grupal, social y cultural. No se trata de crear pequeñas islas interiores ni modelos sociales ajenos sino de experiencias que aúnen lo personal con lo social, informándose y transformándose mutuamente.

El círculo final también nos dice que la actividad se ha terminado por ese día, que el grupo se despiden, nos marca una transición a otro momento de la vida, a otras actividades con otras personas, con otras reglas del juego.

En definitiva vemos como los círculos, según las ideas de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (2004), reterritorializan ya que crean un nuevo territorio donde construirse de nuevo, tanto como desterritorializan al deshacer los vínculos creados en otras situaciones jerárquicas. Los círculos pueden crear un cambio radical en situaciones de comunicación cuando abren y rompen otras formas incrustadas, esas formas orientadas a un líder, o el grupo frente al individuo. De un círculo extraemos el yo provisional dentro del grupo. Todos podemos vernos a todos, nadie es más importante, pero nos vemos uno a uno, depende de dónde pongamos nuestra mirada. En un círculo hay un dentro, hacia dónde todos miramos y un fuera que queda a nuestras espaldas.

Usando el espacio de formas múltiples

El círculo es un lugar seguro para compartir, pero no es el único. Utilizamos los círculos para abrir y cerrar sesiones pero no siempre. Cuando el grupo ya se conoce a veces no hace falta y empezamos con otras formaciones. Para cerrar casi siempre lo utilizamos, pero en este círculo experimentamos el cambiar las posiciones espaciales o el estar de cara hacia la parte externa del círculo. Es importante reconocer que el espacio de fuera está ahí y también nos sostiene.

Durante el transcurso de una clase o un ensayo pasamos por una constelación muy diferente de espacios, aprendiendo que tenemos muchas formas de relacionarnos espacialmente y todas son interesantes, no discriminamos. Organizamos y reorganizamos el espacio continuamente, percibiendo todos sus efectos sobre cada uno y sobre el grupo. En las clases y talleres organizamos el espacio como islas conectadas; como una masa conjunta que se mueve sin espacio entre sí o bien con espacio; en dúos, en tríos, en cuartetos, con o sin contacto; localizando todas estas formaciones en una zona concreta del espacio o atravesándolo en un viaje. Tomando un foco común, o dispersos por el suelo pero siguiendo auditivamente una guía; mitad del grupo observando, otra mitad penetrando el espacio, o bien sucesivos grupos transitando el espacio, entrando, saliendo, permitiendo que el espacio ocurra y nos afecte.

A veces tenemos parte del grupo moviéndose a nivel del suelo, y parte observando desde arriba, desde una situación pedestre del que deambula y observa, como sucedió en *Caleidoscopio*, la muestra de un taller que impartí en el Centro Párraga de Arte Contemporáneo de Murcia en diciembre del año 2013, donde el público entraba y caminaba entre los performers que danzaban en el suelo.

Experimentar la transformación del espacio es experimentar la transformación de nuestras relaciones sociales. Nos entrenamos en un tipo de percepción espacial que deviene consciente en nuestra vida cotidiana.

10.7.4. La composición mixta de los grupos en Danza Integrada

A lo largo de toda esta investigación hemos señalado la importancia de los grupos mixtos en la *Danza Integrada*, para que la enseñanza y la creación de la danza se produzcan efectivamente en entornos inclusivos. No repetiremos los argumentos aquí, sino que esquemáticamente señalamos cómo se articula esa heterogeneidad en el proceso.

Los grupos son mixtos en varios sentidos: al encontrarse personas con y sin diversidad funcional, con diferentes tipos de diversidad, de distintas procedencias y con un nivel variado de conocimiento con respecto a la danza y artes escénicas.

Todos aprenden de todos, ya que todos los participantes con y sin diversidad son compañeros de clase. No hay acompañantes ayudando.

Los participantes, aunque sean bailarines expertos, tienen una nueva experiencia de aprendizaje si antes nunca han bailado con personas con diversidad. Un buen bailarín/actor/performer siempre aprende de personas y situaciones nuevas.

Todos los participantes transforman su rol habitual

- La persona con diversidad funcional no está aquí para ser ayudada
- La persona sin diversidad funcional no está aquí para ayudar
- Todos danzan y participan desde el respeto, la cooperación y la comunicación
- Todos son estudiantes en igualdad de oportunidades, respetando la diversidad

Se genera o refuerza la capacidad de apreciar la diferencia como motor de la creación en el arte. Al danzar con la diferencia, ésta se incorpora como un aspecto estético y funcional que incrementa las posibilidades del arte y la creación.

10.7.5. La silla de ruedas, bastones, andadores y prótesis como prolongación del cuerpo

En una clase de *Danza Integrada* hay personas que en su vida diaria utilizan muletas, sillas de ruedas, andadores, prótesis o cualquier elemento para poder desempeñar algunas de sus actividades. En esta metodología invitamos a todos los

participantes a que exploren estos elementos como una prolongación del cuerpo de las personas que los utilizan habitualmente, pero también como una prolongación de sus de sus propios cuerpos. Hacemos que los elementos dejen de ser vistos como objetos extraños o con una sola función poniéndolos en juego, explorando todas sus posibilidades físicas y poéticas. De esta forma podemos encontrar nuevas narrativas en el uso de los objetos.

Neil Marcus, artista con diversidad (cit. en Koppers 2013, p. 26), en uno de sus poemas del libro *Poesía lisiada* nos dice “ese bastón que una vez fue tan doloroso, aparece creativamente vivo en una nueva narrativa”.

En *Danza Integrada* dotamos a los objetos que pertenecen a la vida cotidiana de los participantes con diversidad, con usos nuevos y creativos. Estos elementos: sillas de ruedas, bastones, andadores, muletas son objetos extraños para las personas que no los usan habitualmente. En cambio para sus dueños es más que un objeto, es la prolongación de su cuerpo, es un exoesqueleto que se extiende y les posibilita movilidad. Esta cercanía al cuerpo, su estructura dura, metálica, angulosa, rígida junto a la carne flexible, blanda, cálida, redonda, es lo que los hace aún más extraños para las personas que no están habituadas a usarlos y que sin embargo tienen que relacionarse con ellos la primera vez al bailar con personas con diversidad. Una forma rápida y lúdica de apropiarse de ese objeto extraño es jugar con él y darle nuevos usos, nuevos significados.

Sentir la silla de ruedas como la prolongación de nuestros cuerpos, las ruedas como nuevos pies, los brazos como brazos extra con una estructura muy fuerte, la silla eléctrica como un animal que corre más rápido, las muletas como extensores que nos unen y de los que podemos tirar y hacer contrapesos, con los que puedo tocar algo que está más lejos que yo, el andador como una corona que sostengo en la cabeza mientras mi compañero de danza me usa a mí como soporte....; todo ello son miles de posibles exploraciones e improvisaciones que extrañan aún más el objeto extraño y de esta forma es catapultado a nuevas narrativas, muy lejanas de esos objetos fríos que siempre nos recuerdan a los hospitales y a la catástrofe.

Esta re-dimensión del objeto como exoesqueleto ayuda no solo a relacionarse mejor con él, sino a incluirlo como un elemento más de nuestra realidad en la danza integrada y por ende a percibir a nuestros compañeros con diversidad de una forma nueva, ya no constreñidos en unos objetos estorbo sino proyectados por las alas de sus exoesqueletos que de alguna forma ya son los de todos los participantes. Sólo haciendo una inmersión creativa y des-estructurante de la realidad de los que percibimos como otros, podemos mezclar nuestras realidades, inter-penetrarnos y salir enriquecidos de la experiencia.

La silla de ruedas es uno de estos objetos que se convierte en parte del cuerpo de los bailarines. Bruce Curtis manifiesta en Curtis y Ptashek (1998, p. 19): “*Mi silla tiene movimientos, sonidos y ritmos que describen la textura del suelo sobre el que me estoy moviendo, definiendo el espacio a través del cual estoy pasando*”. Esta experiencia de la silla de ruedas se enmarca en el territorio de las coordenadas que definen la danza: el espacio y el tiempo. Ambos factores se definen el uno al otro a través de la

experiencia sensorial que el cuerpo percibe y de las relaciones mutuas que se crean en continuo cambio.

Otro factor que define la danza y el cuerpo en movimiento es su relación con la gravedad, la sensación de peso, y las distintas calidades de movimiento que de esta relación se generan. Este bailarín tiene una sensación del medio que no pisa con los pies a través de las sensaciones transmitidas por el contacto con la silla. Esta sensación es un estímulo tan válido para la creación de danza como el que tendría un bailarín a través del contacto de sus pies con el suelo.

No es casualidad que la forma de danza que capacitara como bailarines a las personas con diversidad funcional fuera *Contact Improvisación*. En esta forma de danza la negociación del peso del cuerpo con la fuerza de la gravedad es fundamental, así como también lo es en la vida diaria para las personas con diversidad motriz como nos dice Curtis en Curtis y Ptashek (1998, p. 20):

La fuerza de la gravedad es muy evidente para mí desde que mis músculos no pueden estar en oposición a ella. Normalmente no pienso como evitar la caída sino más bien cómo usar el “momentum”²⁷⁸, o un rápido empuje en alguna superficie cercana que me ayude a llegar al suelo de una forma segura. (...) La fuerza de la gravedad es constante y la uso a menudo para mover mi cuerpo. Cuando estoy sentado en mi silla, el suelo pocas veces está nivelado, y siento que la gravedad me mueve en alguna dirección. (...) Una forma de danza que usa el movimiento, la fuerza de la gravedad y su relación entre dos personas a través de los puntos de equilibrio en continuo cambio, parece ideal para personas como yo cuya interacción diaria con el medio está basada en las mismas experiencias. (...) por primera vez me sentí verdaderamente igual en la creación de la danza.

Schawinski fue uno de los últimos apasionados por el teatro en la Bauhaus, que años más tarde estará en el Black Mountain College (EE. UU.), donde se realizan los primeros happenings. Según Sánchez (1999, p. 58), Schawinski se muestra:

...absolutamente escéptico ante la capacidad de la palabra para expresar lo que él entendía la aventura fundamental del hombre: la experiencia del espacio. Para transmitirla es preciso recurrir a mecanismos situados más allá de la plástica o la música. Schawinski apuesta por un trabajo interdisciplinar que conduzca al descubrimiento de nuevas dimensiones habitualmente relegadas al ámbito de lo imposible... (Al usar) las cosas de la vida diaria como referencia de la imaginación, sin dar respuesta a nada, uno salta fuera del marco con su idea.

²⁷⁸ Entendemos como *momentum* el momento de salida de un *impass* o equilibrio neutro en el movimiento de un cuerpo sobre otro, generado por una aceleración o deceleración progresiva del movimiento.

Es interesante resaltar cómo la experiencia del espacio, aún siendo totalmente distinta para las personas con diversidad física, no les es negada. Alguien que utiliza una silla de ruedas, muletas o prótesis para andar, tiene una experiencia del espacio totalmente diversa a la de la mayoría.

La silla o las prótesis bien podrían verse como el vestuario “*que impide un movimiento natural*” como los que diseñó Oskar Schlemmer, según Sánchez (1999, p. 56) quien buscaba una relación entre el hombre y la naturaleza a través de una relación con el espacio matemáticamente diseñada. Al utilizar el actor un vestuario que le impedía su movimiento natural, el actor se veía obligado a buscar nuevas formas de expresión en armonía con su vestuario. La expresión era racionalizada. Schlemmer suprime así la pulsión que viene del inconsciente.

En *Danza Integrada* no se suprime la pulsión, se deja que emerja y se observa cómo se manifiesta a través de ese cuerpo proteico expandido a través de la silla. Podemos hablar más bien de una hibridación entre la pulsión orgánica de la carne y su prolongación en la prótesis metálica. Las prótesis ya no son percibidas como obstáculos al movimiento, sino integradas como extensión del propio cuerpo y por lo tanto partícipes de la expresión en movimiento.

A veces encontramos, sobre todo en bailarines que nunca han danzado con personas con diversidad, un excesivo interés por danzar con el objeto silla pero no con la persona que va en ella. Con las directrices adecuadas se dan cuenta de que la persona es con la que danzan y de que la silla es solo una prolongación del cuerpo de esta persona. Al cabo de un tiempo la silla aunque es visible, ya no aparece en primer plano, ocultando a la persona que va en ella. La silla se siente como una prolongación de la persona, como un exoesqueleto que puede variar su protagonismo, según vaya asociado a una persona o se le considere como elemento escenográfico que transita entre el mundo asociado a la discapacidad y otros mundos imaginarios y abstractos donde construimos nuevos significados.

Si a un objeto le damos en escena el mismo uso que en la vida cotidiana, reforzaremos el significado que normalmente le atribuimos. Normalmente invito a los bailarines que no van en silla de ruedas a que se relacionen con el bailarín que va en silla sin empujar desde los manillares de la silla. Una razón fundamental es que el bailarín que va en silla necesita ver o sentir la persona con la que danza y si es empujado sin conexión en la danza, pierde su capacidad de acción. Otra razón es que ya tenemos en la vida real abundantes imágenes de personas en silla de ruedas siendo empujadas, traídas y llevadas por otros. Ésto a veces es necesario, pero esta imagen es la que prevalece en el constructo que se tienen sobre las personas con *dis-capacidad*. Si queremos desmontar estas imágenes discapacitantes tenemos que explorar otras formas de relacionarnos con los bailarines que utilizan sillas de ruedas para crear nuevas imágenes.

Señalamos que algunas compañías de *Danza Integrada* como *Axis Dance Company* (Berkeley), incluyen elementos semi-rígidos en algunas de sus piezas como mediadores de comunicación del movimiento humano. Los palos de bambú son una metáfora ampliada de las prótesis, esas prolongaciones corporales que algunos miembros de la

compañía usan en su vida diaria. Estos palos de bambú, no están articulados, pero tampoco son completamente rígidos. Hay algo en su flexibilidad que nos habla de las cualidades de estabilidad que debe poseer algo que ayuda a sostener pero también de esa flexibilidad necesaria para intervenir en una relación con otro. Nunca percibimos a estos palos como obstáculos entre los cuerpos de los bailarines sino como un elemento esencial a su comunicación que prolonga sus pulsiones vitales.

En una de mis creaciones *Cuerpo en Devenir*, aparecen palos de madera como elementos mediadores entre los cuerpos de los bailarines. Estos palos crean una red espacial móvil configurando el espacio vacío entre los cuerpos y dimensionando la distancia variable que nos separa y a la vez nos une. Una vez más vemos que al bucear en la especificidad de la danza protagonizada por cuerpos diferentes al cuerpo normativo, encontramos imágenes que son metáforas poderosas de las relaciones válidas para todo tipo de personas. La categoría de capaz/ discapaz se desmonta, sin necesidad de obviar las diferencias, sino resaltándolas.



Axis Dance Company. *Jane Eyre*. 1999

Axis Dance Company. *Full of words*. 2011



Axis Dance Company. Espectáculo *Takala*. 1998.



Compañía de Danza Joint Forces. Alito Alessi y Emery Blackwell. *Wheels of Fortune*. 1990

10.7.6. Percibir a través del contacto. El sistema háptico

Si queremos deconstruir las imágenes construidas culturalmente, imágenes de poder, sometimiento y control enmascaradas en cuerpos clonados, es interesante e inteligente utilizar otro sentido diferente al de la vista como punto de partida de la percepción y de la creación. No es casualidad que a mayor desarrollo de una sociedad, mayor importancia se dé al sentido de la vista. Las imágenes recibidas por los ojos quedan presas en nuestra memoria y son difíciles de desestabilizar. En cambio la importancia dada al tacto es inversamente proporcional, porque nos da una percepción fractal de la realidad, donde las imágenes son más difícilmente manipulables y donde las personas tenemos más capacidad de acción para construir nuestra realidad.

El tacto se basa en la percepción háptica²⁷⁹ que combina el componente táctil, que es la información adquirida a través de la piel, y el componente cinestésico, que es la información que recibimos a través de los músculos y tendones.

Aunque ya Katz consideraba el movimiento como elemento fundamental en los fenómenos táctiles, será James J. Gibson quien distinga entre el tacto activo, es decir la acción de tocar, y el tacto pasivo o el hecho de ser tocado. Gibson será el primero que hable de *Sistema Háptico* en 1966 englobando en este sistema el tacto y la cinestesia. El *Sistema Háptico* está conformado por todos los órganos estructuras y funciones del tacto activo.

Herbert L. Pick diferenciará la percepción táctil para referirse al tacto pasivo y la percepción háptica para referirse al tacto activo.

La percepción táctil o tacto pasivo sucede cuando somos tocados y obtenemos información del lugar donde hemos sido tocados. Podemos sentir la intensidad en cuanto a profundidad y superficie tocada, la duración si es un contacto continuo y prolongado o si se trata de un tacto discontinuo en forma de vibración o percusión.

La percepción háptica o tacto activo se produce cuando tocamos. En este momento obtenemos información no solo a través de la piel sino que activamos los propioceptores que se encuentran en los tendones y músculos, y los interoceptores que se encuentran en los órganos. La propiocepción nos indica la localización, posición y movimiento de las partes del cuerpo. En el tacto activo es muy importante la intención: palpar, buscar, explorar. Esta intención hará que nuestra mente perciba diferentes tipos de sensaciones en relación a su búsqueda. Podemos también entrenar la mente para que no haya intención o que la intención sea sólo percibir al máximo lo que sucede, sin esperar encontrar nada concreto cuando tocamos. De hecho en *Contact Improvisación* se entrena a la mente de esta forma, una mente sin intención pero con atención.

²⁷⁹ En este apartado los aspectos que describen el Sistema Háptico han tenido como referencia la Tesis doctoral Hoyas Frontera, G. (2003). *La percepción Háptica en la escultura contemporánea: Valoración y ámbitos de desarrollo*. Tesis de doctorado. Universidad Politécnica de Valencia, pp. 28-39.

También a un nivel celular la percepción a través del contacto es la primera vía que tiene la célula para aprender sobre sí misma y el medio con el que está en contacto. La membrana exterior de la célula toca el fluido en el que flota, el cual a su vez toca otras células que están alrededor. Todas están mínimamente moviéndose, respirando, dando y recibiendo estímulos, y sobre este contacto se establece un sentido básico de autoconocimiento. Linda Hartley²⁸⁰, en *Wisdom of the body moving* (1995, pp. 16-17) nos dice:

El tacto es el primero de todos los sentidos, ya que los demás sentidos son especializaciones de células neuronales específicas que responden a un tipo particular de tacto. Así tenemos el tacto de la compresión del aire sobre el tímpano del oído; el contacto químico en la membrana nasal y en las papilas gustativas; o los fotones que contactan sobre la retina²⁸¹.

Contact Improvisación desarrolla la percepción por el tacto, poniendo en funcionamiento el cerebelo localizado en la parte más baja de nuestro cerebro, la que evolucionó en la primera etapa del desarrollo de la especie humana, es decir, la parte más primitiva. La visión en cambio está regida por el córtex o parte frontal del cerebro, la más moderna. Es la parte que procesa el pensamiento más complejo y abstracto. Lenguaje, pensamiento analítico, control de las acciones voluntarias y habilidades complejas se producen aquí. La libertad para realizar esas funciones depende de la capacidad del cerebro medio y del cerebro bajo, para integrar los procesos sensorio-motrices, las funciones autónomas y los patrones de movimiento.

Los registros de información que obtenemos a través del contacto (tonicidad, presión, temperatura, vibración, localización de una parte respecto al conjunto) nos hacen percibir nuestro cuerpo y el cuerpo del compañero de danza de una forma totalmente distinta a cómo lo percibimos a través de la vista. Esto hace que podamos construir nuevas imágenes, de nosotros mismos y de los otros, de una forma más efectiva y afectiva.

Las imágenes construidas a partir de una pluralidad de sentidos son más difíciles de manipular que las construidas a partir de un solo sentido. Son imágenes multidimensionales.

El tacto y la visión reciben información diferente. La visión se realiza a través de los ojos que tienen una localización específica en el cuerpo: en la parte más alta, la cabeza y delante. En cambio en el sistema háptico los órganos sensoriales están repartidos por todo el cuerpo. La visión nos da una idea global del objeto, mientras que el sistema háptico nos da información fragmentada y nos obliga a movernos.

²⁸⁰ Linda Hartley es directora de Institute for Integrative Bodywork and Movement Therapy. Con un pasado de bailarina y coreógrafa de danza contemporánea, está formada en Body Mind Centering y Danza Movimiento Terapia.

²⁸¹ Todas las citas de Hartley (1995) que aparecen en esta investigación son traducción de la autora de la tesis, a partir del libro original en inglés.

Podemos decir que la visión nos da una perspectiva lejana, lo que constituye el *espacio estriado*, según Deleuze y Guattari (2004, pp. 483-510), la visión que se justifica a sí misma en una imagen sedentaria, un cuerpo alejado en una posición inmóvil. Sin embargo el sistema háptico nos proporciona un conocimiento cercano y fragmentado, una imagen que se mueve continuamente, que no podemos fijar, una imagen nómada que podemos situar en el *espacio liso* de estos filósofos. El sistema háptico nos hace transitar por una realidad *rizomática*, más cercana a cuerpos que cambian, que no son fácilmente acomodables a una sola categoría. La percepción háptica nos obliga a movernos, a cambiar los puntos de referencia, mientras que lo tocado también cambia su localización. Ambos cuerpos están en un continuo cambio referencial.

En el procesamiento de la información, la atención y la memoria son fundamentales.

Desde un punto de vista de construcción visual de un objeto o un sujeto, la memoria propioceptiva se desvanece rápidamente, mientras que la memoria del ojo atrapa la imagen y la hace perdurar. Sin embargo, el conocimiento adquirido a través del sistema háptico es un conocimiento multidimensional, no solo porque ha sido recibido por diferentes partes del cuerpo, sino porque nos hace percibir varios aspectos a la vez: temperatura, tonicidad, posición, presión, estímulos que se interpretan en las partes bajas del cerebro donde residen las emociones. Este conocimiento nos da mucha más información sobre el objeto o sujeto que la visión y afecta a zonas profundas de la sique y la emoción. Por tanto, desde este punto de vista la construcción que hacemos a través del sistema háptico y la memoria propioceptiva perdura en capas internas de nuestro tejido nervioso y emocional.

Recordemos que, según Hartley y los estudios de Body Mind Centering (1995, p. 133), la piel, a nivel de sistema embrionario, comparte su origen con el sistema nervioso en el ectodermo, una de las tres primeras capas de los tejidos germinales embrionarios, a partir de los cuales se desarrollan todos los sistemas corporales, con lo que sistema nervioso y piel están interconectados. El alto grado de sensibilidad que posee la piel se debe a la abundancia de terminaciones nerviosas localizadas en la capa media.

Los sistemas de comunicación que existen en la actualidad están diseñados para ser captados mayoritariamente por la vista y en segundo lugar por el oído. Podemos encontrar una relación entre la potenciación de percepciones por un solo sentido -visión y un poco el del oído- y el desarrollo tecnológico enfocado a reproducir imágenes, sonidos y códigos para ser vistos (y oídos). Se potencian los sentidos cuyas sensaciones son fácilmente reproducibles y por tanto manipulables.

Esta conexión nos hace pensar en un medio eficaz de control sobre las formas de percibir de la población.

Sin embargo potenciar un método que nos entrene la percepción con otros sentidos distintos a la vista puede suponer una fisura para el sistema cerrado de percepción-codificación de imágenes. Los artistas y bailarines con esta información extra pueden ser más críticos con el tipo de imágenes que ofrecen al público.

Para el desarrollo de una cultura y arte inclusivos desde una metodología integrada, y especialmente en los procesos de desarrollo y creación de danza como en su muestra al público, también es decisiva esta necesidad de percepciones no monopolizadas por la vista que codifica imágenes restrictivas.

En los procesos de aprendizaje y creación de danza es muy evidente y se puede comprobar en cualquier clase de *Danza Integrada*. El primer día las personas con y sin diversidad funcional se reúnen en la sala. Todas vienen voluntariamente, porque quieren experimentar algo nuevo. Pero todas traen el bagaje de la cultura e imágenes dominantes con las que conviven cada día. Al inicio, personas con y sin discapacidad no dejan de verse como extraños. Obviamente ante el sentido de la vista son muy diferentes. Pero cuando progresivamente vamos introduciendo la metodología somática y la de *Contact Improvisación*, muchas de las preconcepciones van cayendo, generándose un estado de desorientación.

Edward T. Hall, según Hoyas (2003, pp. 54-55), desde un estudio antropológico de la proxemia, estableció una clasificación de distancias en las interrelaciones humanas. Hay distancia íntima, personal, social y pública.

Las relaciones táctiles se dan en la distancia íntima o en la personal. La distancia íntima es la de hacer el amor o la de luchar, consolar y proteger. La distancia personal es la *kinesfera* que estableció Rudolf Laban, como el espacio delimitado por una burbuja imaginaria en torno a nuestro cuerpo con un amplitud que podemos tocar con nuestros miembros extendidos, creando una distancia en la que nos sentimos seguros. Cuando vemos posibilidad de traspaso por elementos no deseados, los mecanismos de defensa se activan. Las diferencias culturales y los afectos (atracción/ repulsión) hacen muy variable el hecho de quien puede penetrar en estas distancias.

Contact se baila en la distancia íntima y en la personal, por lo que muchas veces suscita sentimientos parecidos a los de hacer el amor, a la lucha, a proteger y ser protegido. Parte de la desorientación producida por *Contact* viene al colocarnos en una danza con estas distancias, teniendo el foco más en elementos relacionados con las leyes físicas del movimiento y con la recepción sensorial. Lo interesante en esta perspectiva es que todos los códigos sociales asociados a estas distancias se mueven y empezamos a mover categorías como íntimo o personal con desconocidos, en espacios públicos, lucha y amor, sostener sostenido, tocar ser tocado, no buscar sino dejarte, permitir, invitar en vez de obligar... En una cultura donde la tradición judeocristiana relacionó el tacto al placer y éste al pecado, la sensorialidad como fuente de placer está restringida en el ámbito social, y casi excluida de nuestras relaciones. Por ello es importante reivindicar estas prácticas como otra forma de conocer el mundo y conocernos entre nosotros, donde sensorialidad y placer se des-estigmatizan y vuelven a ser fuente de conocimiento.

Como metodología para el aprendizaje de *Contact* hacemos prácticas con los ojos cerrados, para inhibir el sentido de la vista y entrenar la propiocepción. Como hemos visto, la percepción por la vista tiende a construir imágenes más difíciles de movilizar a la vez que rápidamente conceptualiza a las personas en relación a modelos prefijados,

llevándonos rápidamente al juego esquizofrénico del *me gusta/ no me gusta; vales porque me gustas/ no vales porque no me gustas*.

La desorientación, en la práctica de la *Danza Integrada* que se sirve de estas metodologías, no es sólo una práctica para desestabilizar los dualismos en los que se mueven nuestros afectos construidos socialmente; es también una desorientación física. En la vida y en muchas prácticas de danza estamos acostumbrados a estar en el eje vertical, protegidos por nuestra cápsula de piel y una capa de aire que constituye el espacio personal y, sobre todo, acostumbrados a saber lo que sucederá en el próximo instante. Todo ello nos da la sensación de control. En la *Danza Integrada* que desde una perspectiva somática emplea principios de *Contact Improvisación* se alteran estas situaciones.

Cuando se danza en contacto con otra persona y la atención se pone en las sensaciones, el eje vertical cambia, porque ambos cuerpos, en la medida de sus posibilidades, giran y contorsionan para adaptarse uno al otro y no perder el contacto. El espacio personal también desaparece y no se sabe bien dónde termina un cuerpo y empieza el de la otra persona; hay una cierta disolución de las fronteras. Y como bien indica el nombre *Contact Improvisación*, se trata de improvisar, lo que no significa no saber lo que se está haciendo, sino percibir lo que está sucediendo en el momento presente, el momento que tiene el foco de nuestra atención, y no pensar en lo que sucederá después. Cuando esto es así, la percepción cinestésica es tan elevada que los acuerdos sobre lo siguiente que va a pasar en la danza no hay que premeditarlos, sino que van fluyendo desde esa compenetración mutua.

Después de una experiencia así, especialmente cuando danzan personas con y sin diversidad funcional, se disuelven los rechazos o prejuicios que pudieran existir por las diferencias corporales manifestadas a través de la vista, porque la experiencia corporeizada que hemos tenido de la otra persona a través de la danza nos ha dado muchas más información que el simple hecho de percibirla con los ojos y compararla con modelos de supuesta normalidad.

También hay que decir que a veces, a consecuencia de esta nueva información háptica se crean otras perturbaciones. Es frecuente que alguien que atrae en el momento de la danza porque tiene un cuerpo deseable dentro de los cánones del deseo consumista, una vez que empieza a ser percibido cinestésicamente (a través del contacto), se descubre que es demasiado rígido en términos de control sobre la otra persona, o que su capacidad de escucha de lo que la danza demanda es limitado o nulo. En estos casos la información obtenida a través del contacto nos da una nueva información que rompe la imagen idealizada dada por la vista.

Merleau Ponty (cit. en Hoyas, 2003, p. 51) subrayó que no se pueden considerar al sujeto y objeto como entes aislados. Ni el sujeto se acerca de forma separada y objetiva al objeto, ni tampoco el mundo exterior impacta en el sujeto. La percepción se basa en la experiencia vivida por los dos elementos. En este sentido, la piel es un órgano permeable, que actúa como frontera diferenciadora del cuerpo y el exterior, pero a la vez es el primer órgano de percepción, conectándonos con el mundo externo.

Según Deane Juhan²⁸² en *The thinking Body* (1987, p. 133):

Nunca podemos decir que tocamos sólo una cosa; siempre tocamos dos al mismo tiempo, un objeto (otro cuerpo) y nosotros mismos, y es en esta interacción simultánea entre esas dos contigüidades donde se encuentra el sentido interno de uno mismo, diferente de una colección de partes corporales y diferente de las colecciones de objeto externos. ...Mi superficie táctil no es solo la interfaz entre mi cuerpo y el mundo, sino que también es la interfaz entre mi proceso de pensamiento y mi existencia física. Al rozarme contra el mundo, me defino a mí misma.

Vemos por tanto que a través del contacto no solo construimos el mundo exterior sino que nos construimos a nosotros mismos. Vivimos en una construcción continua, en contacto con el medio que nos rodea, a la vez que éste se ve afectado por nuestra presencia-contacto.

10.7.7. Resumen de las líneas generales en la metodología

- **Se valora la capacidad de acción** en los estudiantes. La metodología de la danza integrada apoya la autonomía con respecto al docente, que lleva a que los estudiantes puedan elaborar sus propias formas creativas de interpretar la propuesta dada. También los estudiantes, a partir de sus propuestas generan otras nuevas que quizás no estaban en la planificación previa de la sesión pero que resultan interesantes para los objetivos propuestos, y motivadoras para todo el grupo.
- **Se enseña respetando y alentando la diversidad**, compuesta por diferentes tipos de cuerpos, diferentes tipos de cognición, diferentes procedencias culturales, diferentes relaciones con el cuerpo, diferentes edades, diferentes expectativas.
- **Se estimula la importancia del cambio de roles en todas las propuestas que se realizan en parejas** para evitar la reproducción de situaciones en las que la persona con discapacidad es siempre ayudada. En las propuestas que se realizan en parejas con roles diferenciados (como por ejemplo guía-guiado) es muy importante que las dos personas de la pareja pasen siempre por los dos roles. Se aprende haciendo y recibiendo.
- **Se invita a escuchar los diferentes tempos de las personas con las que bailamos**. Observar qué aprendemos de ese *tempo*, a veces diferente al mío.
- **Se convierte la dificultad en oportunidad** de hacer algo de una forma distinta a la que conozco. No hay una sola forma de resolver una acción planteada. Cada

²⁸² Formado en Esalen Institute con el Dr. Milton Trager, es profesor del Trager Institute for Psychophysical Integration.

persona, dúo, trío o grupo pueden resolverlo de forma distinta, potenciando así la creatividad, la riqueza del aprendizaje y la producción artística.

- **Importancia de aprender utilizando el contacto, induciendo al movimiento** a través de la sensopercepción. La intención clara en el contacto es lo que hace que una persona lo acepte o lo rechace. En el plano de la Física, todo contacto tiene tres factores fundamentales: el lugar donde se produce el contacto, la dirección hacia la que se dirige el movimiento y la intensidad o peso que se comparte. Si el contacto se estudia con estrategias adecuadas para enfocarlo en estos factores, se convierte en una herramienta útil para la danza y no suele provocar rechazo. Ante personas con resistencia al contacto, es mejor respetar la resistencia y crear dinámicas donde el contacto es sustituido por una fina capa de aire. De esta forma todavía podemos hacer dinámicas de guiar y ser guiado sin contacto físico real, pero sí trabajando el contacto de intenciones. También es recomendable la utilización de objetos de transición como papel, pelotas u otros elementos que nos permiten estar unidos pero sin un contacto piel con piel.
- **Cuando hay rigidez o resistencia ante una propuesta hay que ser más suave y sutil. Invitar en vez de obligar.** Abrir posibilidades que cada uno aceptará según su receptividad y el momento personal.
- **En general se potencia una metodología que va de lo global a lo específico, y de ahí a lo global de nuevo.** Ver el paisaje, meternos en él para explorarlo e intervenirlo siendo parte de él; volver a verlo en conjunto para sentir la transformación en nosotros y en el entorno.
- **Observar qué conductas que hay que apoyar y cuáles no hay que reforzar.** Aquellas conductas que son estereotipias, llamadas de atención constante, conductas antisociales o conductas que aíslan a la persona del grupo no hay que reforzarlas. A veces ciertas personas con necesidades afectivas grandes confunden la situación de una clase de danza y aprovechan ésta para satisfacer estas necesidades. Si alguien se siente invadido por una situación no correcta es importante dejarlo claro a la persona que la provoca, y si no se sabe cómo manejar la situación es importante comunicarlo al profesor. Nunca hay que permitir una situación si alguien se siente incómodo. El respeto es fundamental para todos los participantes. Y el respeto de todos hacia todos pasa por evitar actitudes paternalistas o sobre protectoras que impiden que las personas reconozcan donde están los límites a la hora de trabajar en grupo.

10.7.8. Aspectos que potencia la Danza Integrada

Aspectos Generales

- Posibilita la inclusión artística, formativa/pedagógica, cultural y social, beneficiando a todos los integrantes del grupo.
- Ayuda a crear comunicación entre personas con y sin diversidad funcional, por medio del trabajo en el área de la creatividad.
- Se potencia la participación en todos los procesos de creación estimulando la capacidad de acción y el empoderamiento.
- Da visibilidad a las personas con diversidad en acciones culturales realizadas en grupos heterogéneos, ayudando así a construir una comunidad que incluya a todas las personas, más allá de su diversidad, experiencia o cultura.

Aspectos Específicos

Las propuestas de aprendizaje y creación en Danza Integrada

- Involucran a personas con y sin diversidad funcional en un mismo taller de creación o aula de danza, de forma que se consigue una integración efectiva entre ambos colectivos, pasando a ser un solo colectivo, con las consecuencias educativas, culturales, artísticas y sociales que de ello se deriva para todos los participantes.
- Fomentan la capacidad de aprendizaje y creación de la danza y de los procesos artísticos a partir de valorar la diferencia y el potencial creativo de cada persona.
- Incrementan la capacidad de expresión y creación desde el cuerpo y la plasticidad del movimiento.
- Generan creaciones y espectáculos de danza que refuerzan los lazos de comunicación entre los diferentes participantes, reconociendo las diferencias e integrándolas en el proceso de creación.
- Impulsan a la toma de responsabilidades y el compromiso de los participantes.
- Presentan en espacios dedicados a la cultura, el arte y la comunidad, obra generada por personas con y sin diversidad funcional visibilizando ante la sociedad que la cultura se construye entre todos si todos tienen las herramientas adecuadas.

¿Cómo?

Incrementamos en todos los participantes la capacidad de movimiento, expresión y creación desde el cuerpo propiciando:

- Desarrollo y conocimiento del esquema corporal, las percepciones sensoriales y las destrezas motoras.
- La mejora del funcionamiento del sistema neuromotor.
- La regulación del equilibrio del sistema tónico.
- El desarrollo de la escucha y percepción del movimiento de otros participantes.
- La atención y la capacidad de trabajo en equipo.
- La comunicación de sensaciones y emociones a través del movimiento.
- La composición de coreografías o partituras instantáneas conjuntas a partir de movimientos propios y de otros compañeros.
- La percepción de los estímulos de la música y del ritmo, agudizando la capacidad de los participantes para percibir el tiempo. Se conjuga la percepción del ritmo interno y externo.
- La percepción espacial y la capacidad de discernir las relaciones espaciales.
- La exploración de las posibilidades del espacio y las texturas de diversos materiales como recursos para la creación.
- La creación a partir de la singularidad de cada participante y de la interacción entre todos.
- El desarrollo de la composición a partir de diferentes texturas emocionales.
- El tono emocional creado por el grupo como generador de nuevas composiciones y partituras corporales, gestuales y coreográficas.
- La participación de todos los componentes del grupo involucrados a un mismo nivel, tanto en la ejecución como en la creación.

10.7.9. Áreas que se desarrollan en los participantes

Área Motriz

- Reconocimiento y discriminación del esquema corporal.
- Orientación y movimientos a través del espacio.

- Capacidad de responder rítmicamente a la música y a otros estímulos.
- Desarrollo de nuevas coordinaciones motoras.
- Regulación de la tonicidad corporal.

Área Socio afectiva

- Sentirse parte de un grupo.
- Capacidad de comunicar-expresar a través del movimiento.
- Graduación progresiva de aceptación de las propuestas que implican contacto.
- Desarrollo de la creatividad individual y grupal.
- Capacidad de adaptación flexible al horario y duración de la sesión.

Área Cognitiva

- Memoria corporal: capacidad de recordar nuevos movimientos generados por el profesor, un compañero, o la misma persona.
- Memoria emocional: capacidad de recordar una partitura corporal o coreografía a partir del recuerdo del tono emocional experimentado.
- Capacidad de entender las propuestas.
- Capacidad de desarrollar las propuestas exploradas en clase en composiciones asociativas.
- Capacidad de expresar por diferentes medios las experiencias realizadas en clase.
- Grado de atención durante la sesión.

Área Expresiva

- Capacidad de comunicar emociones a través del movimiento, el gesto y la creación.
- Capacidad de escucha atendiendo a la expresión de otros y así generar nuevo material de danza.

- Capacidad de construir composiciones a partir de:
 - ✓ la danza de otros (imaginarios de otros)
 - ✓ elementos de creación como telas, pelotas, papel de diversas texturas ...
 - ✓ la percepción de la música
 - ✓ la danza de contacto

10.7.10. Orientación para la estructura de las sesiones

A continuación proponemos un esquema básico que puede orientar la construcción de una clase de *Danza Integrada*, basado en la experiencia profesional de los años de docencia y creación en *Danza Integrada* a partir de los fundamentos metodológicos que estamos viendo. Hay en la *Danza Integrada* tantos esquemas de clases como estilo y concepto de la danza se quiera desarrollar y las subsecuentes orientaciones didácticas que aplique el profesorado, el centro, compañía o proyecto donde se desarrollen las lecciones.

En la estructura que proponemos hay una especial atención a que todos los estudiantes de la clase se sientan acogidos y empoderados en su aprendizaje, valorando las diferencias. Los contenidos que se ofrecen dentro de cada parte de la estructura propuesta pueden variar según el estilo de danza que se quiera estudiar.

Círculo de inicio

Refuerza el sentido de pertenencia y confianza en el grupo. Posee una connotación antropológica de la danza como ritual en las culturas tradicionales. En el grupo nos vemos todos y todos somos partícipes. La danza aquí es vivencia y no espectáculo.

Marca la apertura de la actividad.

Si el grupo es nuevo se pueden hacer propuestas de presentación del tipo: nombre, motivación para hacer este curso y parte del cuerpo con la que tenemos que tener cuidado.

Desarrollo técnico del movimiento

De pie o sentados en disposición circular. La finalidad es activar coordinaciones de forma individual, pero sostenidos por la presencia grupal. Los participantes mueven una parte de su propio cuerpo, pero pueden ver a todos moviendo la misma parte. Al poner la atención en algo individual, pero percibiendo al grupo y sintiéndonos parte de él, se produce un aprendizaje por resonancia.

Cómo se trabaja en círculo: Nos ponemos intercalados personas con y sin diversidad. Cuando un participante tiene dificultad en comprender o realizar un movimiento, podemos acompañar con nuestros brazos el movimiento del compañero a la vez que continuamos haciendo nuestro propio movimiento. La intención no es dirigir sino inducir y acompañarnos mutuamente. Si la propuesta es guiar lo hacemos por

contacto de antebrazos -es una invitación o sugerencia- y no agarrando por la muñeca que se percibe como una imposición.

En el suelo: Se activan y ejercitan las coordinaciones neuromotoras. Se propone el aprendizaje de diferentes ejercicios que tengan en cuenta las bases neuromotoras del movimiento, como se explicarán en un apartado posterior. Se realizan primero en parejas mixtas para interiorizar el movimiento. Es importante el cambio de roles pasando ambas personas por ser el guía y el guiado. Después las mismas propuestas se desarrollan individualmente posicionando a los estudiantes de forma intercalada (con respecto a la diversidad), para tener siempre diferentes referencias. Con algunos de estos ejercicios se pueden crear secuencias de movimiento adaptadas a las necesidades del grupo.

Propuestas con objetos para estimular la regulación tónica. Las pelotas ayudan a dar continuidad al movimiento, a regular la tonicidad de la fascia y por tanto de la musculatura. Todo ello jugando, lo cual incita la mente creativa, la atención, la escucha y la propiocepción del movimiento. Otros elementos pueden ser papel de diferentes texturas, telas...

Exploración del movimiento

En esta parte se desarrollan una o varias propuestas de investigación sobre un tipo de movimiento, calidades de movimiento, escucha corporal hacia uno mismo y otros, escucha del espacio, tiempo...Es la parte donde exploramos con tiempo y atención aquellos elementos del movimiento que nos servirán para la creación en la sección siguiente. Utilizamos una metodología creativa donde las destrezas o ampliación de rango y posibilidad de movimiento se hacen por medio de pautas concretas que orientan la investigación corporal hacia un aspecto determinado.

Composición

Pone en juego todos los elementos explorados anteriormente para desarrollar un tema creativo y expresivo. La composición se puede realizar individualmente o en estructuras grupales, desde varios enfoques:

- Desde la improvisación a partir de una acción física, un tema, una estructura espacial o temporal.
- Canalizada a través de la memorización de una estructura compositiva (estructura coreográfica abierta).
- Desde la generación de movimientos propios o aprendidos que hay que recordar, creando así una coreografía basada en secuencias de movimiento (estructura coreográfica cerrada).
- Desde la combinación de las anteriores (estructura coreográfica mixta).

Presentación de las composiciones a los compañeros

Esta es una parte importante ya que se refuerza la motivación de comunicar a otros, compartir, no hago sólo para mí sino que comparto con la comunidad, el grupo.

Los estudiantes se habitúan a tener un público. En caso de que se quiera presentar algo con el grupo a un público externo la transición es más fácil.

Se da un reconocimiento por parte del grupo por el hecho de ser testigos de lo que realizan una o varias personas. Se puede reforzar con el aplauso.

Círculo de cierre

Concluye la sesión y reconoce el esfuerzo de todos con un aplauso final o algún tipo de gesto de reconocimiento y agradecimiento de todos hacia todos. Los círculos pueden ser verbales y no verbales (dependiendo del grado cognitivo del grupo, de los tiempos, del tamaño del grupo). Es interesante usar diferentes modalidades de cierre cada vez para mantener la atención hasta el final de la sesión y para habituar al grupo a sintetizar y compartir de formas distintas.

Se pueden combinar:

- Propuestas expresivas sencillas del tipo: una palabra, y un movimiento que expresan cómo se sienten al finalizar la sesión.
- Verbalizaciones en las que expresen qué han descubierto, cómo perciben ahora la danza.
- Análisis de algunas de las propuestas.
- Dinámica sencilla que conduzca a estiramientos finales.
- Ejercicio grupal con sonido proyectado al centro para levantar el tono y reforzar la sensación de grupo antes de abandonar la sesión.

10.8. FUNDAMENTOS SOMÁTICOS EN LOS QUE SE ASIENTA LA DANZA INTEGRADA

10.8.1. Educación Somática y Danza

En el Capítulo 8 ya dedicamos un apartado completo a la *Educación Somática*, el 8.3. Recordemos brevemente que la *Educación Somática* no es una técnica sino una forma de aproximarse al cuerpo que desarrolla una conciencia propioceptiva del movimiento y de la organización del esquema corporal. Este enfoque lleva aplicándose a las técnicas de danza desde finales de los años setenta hasta la actualidad. *Contact Improvisación*, algunos enfoques de la *Técnica Release* y la *Técnica Klein y Developmental Technique* ya han incorporado estos principios de la *Educación Somática* y los aplican a la danza. Esta educación recoge las aportaciones recibidas de diferentes técnicas somáticas entre las que destacamos entre otras *Técnica Alexander*,

desarrollada por Mathías Alexander, *Body Mind Centering* desarrollada por Bonnie Bainbridge Cohen, *Método Feldenkrais* desarrollado por Moshe Feldenkrais y *Fundamentos Bartenneff* elaborados por Irmgaard Bartenneff, que son las más utilizadas en el área de la enseñanza de la danza.

En la metodología de *Danza Integrada* que he desarrollado y aplicado desde el año 2005 utilizo los principios básicos de las técnicas somáticas de movimiento, especialmente *Body Mind Centering*, *Fundamentos Laban-Bartenieff*, *Técnica Alexander* y *Feldenkrais*, así como los principios inclusivos de la *Danza Creativa*, la *Improvisación* y *Contact Improvisación*. Observamos cómo ante población muy diferente dentro del mismo grupo, el material se adapta a la singularidad de cada persona, siendo los propios participantes los que asumen la tarea de integrarlo a sus necesidades y capacidades. Uno de los objetivos fundamentales de las sesiones es la estimulación de la creatividad sicofísica, por lo que la motivación y la comunicación son fundamentales. La introducción del concepto y vivencia del término *exploración* como vehículo de aprendizaje sobre lo desconocido nos guía en el descubrimiento del propio cuerpo y el de los compañeros, el espacio y los elementos; nos invita al desarrollo de la sensopercepción del movimiento a través de la aplicación de los patrones básicos neuromotores; nos introduce en la percepción de la secuencialidad de movimiento que atraviesa el cuerpo, su proyección en el espacio y en otros cuerpos. Estos elementos aplicados a la danza son la base de la *Educación Somática*.

En el siguiente apartado expondremos aquellos aspectos del desarrollo neuromotor que están en la base del desarrollo y coordinación del movimiento humano, principios que empleo para cualquier clase de danza. Trabajo los contenidos de la danza contemporánea, pero creo que estos principios son aplicables a cualquier estilo de danza, porque están en la base del desarrollo humano, precedente a cualquier estilización. Por las dimensiones y el foco de esta tesis sólo describiremos el enfoque metodológico aplicado a la *Danza Integrada* centrado en los *Patrones de Desarrollo Neuromotor* (Developmental Patterns), desde la perspectiva de la técnica *Body Mind Centering*. Esta técnica de movimiento somático fue fundada por Bonnie Bainbridge Cohen en 1973; la pude estudiar en profundidad junto a otras técnicas somáticas en *Moving On Center School* en EE. UU. Desde *Body Mind Centering* hay otros enfoques complementarios como el trabajo desde los sistemas corporales que también aplico en las clases y procesos creativos de *Danza Integrada*, así como aspectos de otras técnicas como *Técnica Alexander*, *Fundamentos Bartenneff* y *Feldenkrais*.

Diferentes escuelas de danza contemporánea actuales utilizan como fundamento de las bases técnicas del movimiento los *Patrones de Desarrollo Neuromotor*. Se puede ver muy claramente en el trabajo de suelo de la *Técnica Release* y aún más claramente en la técnica *Flying Low* organizada por David Zambrano y sus seguidores. Es interesante señalar que aunque los fundamentos de *Flying Low* se han difundido ampliamente entre un sector de la danza actual en Europa, ya Wendell Beavers²⁸³

²⁸³ Wendell Beaver es profesor y coreógrafo norteamericano. Fue en 1978 cofundador y director de *Movement Research*, una de los centros de danza emblemáticos en Nueva York en la difusión de la Nueva danza, tanto a nivel de enseñanza como de creación y exhibición de performances. Desde el año 2003 es parte del equipo docente de la Universidad Naropa Institut en el Máster en Teatro y

había creado a principios de los años noventa la técnica de danza *Developmental Technique* donde empleaba los principios de los *Patrones de Desarrollo Neuromotor* desde la perspectiva de Body Mind Centring aplicados a la danza. Esta técnica la enseñaba en sus clases de danza contemporánea en Movement Research, lugar donde también estudió David Zambrano. Tuve la oportunidad de estudiar con Wendell Beavers y con David Zambrano en School for New Dance Development en Amsterdam. Ambos fueron una inspiración para el desarrollo de mi investigación y profundización en las técnicas somáticas, que realicé posteriormente en Moving On Center en EE. UU.

Sabiendo que este material está en la base de todo el movimiento humano, y que se podía enseñar a grupos muy diferentes de personas, ya que se asienta en unos principios que metodológicamente se pueden mostrar de forma exploratoria, sin necesidad de atender a un modelo o fraseo de movimientos que copiar, me parecía la base idónea para desarrollar las capacidades de movimiento de todas las personas que atienden una clase de danza o un ensayo, independientemente de la diversidad.

10.8.2. Fundamentos Somáticos

Efectividad en el aprendizaje

En ese sentido destaco que antes de estar involucrada en el mundo de la *Danza Integrada*, esta forma somática de entender el cuerpo, la danza y el movimiento ya era una opción personal, tanto en mi propio entrenamiento como en las clases que impartía. Me parecía un método más efectivo de aproximarse a la danza y a las posibilidades del movimiento. La efectividad venía comparada con otras metodologías de danza basadas en la repetición de secuencias de movimiento para aprender un vocabulario de danza. A través del aprendizaje somático pude comprobar que cuerpos adultos, sin formación previa de danza, respondían más rápidamente al aprendizaje porque el cuerpo era invitado a explorar nuevas posibilidades, en vez de ser obligado a realizar una acción repetida sin entender los mecanismos internos de esa acción.

A la vez, el poder explorar de muchas formas diferentes abría la imaginación creativa, con lo que el aprendizaje de la técnica se convertía en un espacio de apertura del potencial creador de la persona, que en definitiva es lo que tratamos en el arte.

Técnica versus estilo

Otra consecuencia muy importante es que en general las técnicas de danza van modelando el cuerpo y el estilo de la danza, de tal forma que cuando vemos bailar a un profesional sabemos reconocer en su cuerpo y en su danza cual es la escuela que lo ha formado y marcado. Esto significa que el método de entrenamiento influye directamente en la formación del cuerpo y en su movimiento, por lo tanto pone una marca a todos los cuerpos que utilizan el mismo entrenamiento, interpretando las piezas coreográficas de una forma similar, aunque las propuestas de los coreógrafos

performance contemporáneo. Junto a Mary Overlie y Anne Bogart es uno de los tres fundadores de la técnica de performance *The Viewpoints*, que integra danza y teatro con elementos improvisacionales y partituras coreográficas.

sean muy diferentes. Y éste es uno de los problemas fundamentales de la danza como campo artístico.

Nos parece fundamental encontrar formas de entrenamiento, lo que se llama técnica en danza, que sirvan para su función, es decir, que sirvan para ampliar las infinitas posibilidades del cuerpo humano, entendiendo éste como una variedad infinita de cuerpos. Si la técnica posibilita eso, tendremos una técnica que respeta la individualidad de los seres humanos, tanto en su organización física como en sus modos de aprender, y los dos aspectos son igual de importantes. Si ésto es así, la técnica no modelará cuerpos iguales, no triturará la emoción y expresión asociada al movimiento, sino que, respetando las diferencias, será capaz de ampliar al máximo las posibilidades cada uno. Y desde aquí el acto creativo será único y original, y no un acto marcado por el sello de una técnica que más que técnica es estilo.

Diferenciar en los procesos de enseñanza de danza la técnica del estilo es fundamental.

Invitar versus obligar

Como ya se expresó en el Capítulo 8, en el *apartado 8.3* dedicado a la *Educación Somática*, los principios por los que ésta se expresa y transmite vienen guiados por la invitación y la curiosidad. Un cuerpo obligado no responde igual que un cuerpo invitado. El término *exploración* es usado habitualmente en nuestras clases. Nuestra mente y nuestro cuerpo, a modo de viajeros en una tierra desconocida, exploran las posibilidades de movimiento y organización, las sensaciones, las emociones y todo lo que se genera en el espacio de trabajo y en el grupo con curiosidad, respeto, atención y compromiso.

Si estas bases están definidas, las fronteras entre explorador y explorado se disuelven, informándose mutuamente, llegando a una corporeización (*embodiment*) donde la danza es la persona y la persona es la danza, el grupo es la danza y la danza es el grupo, donde el cuerpo ya no es la herramienta de la danza sino la propia danza.

Ahí se produce una transformación total de las personas-bailarines donde las categorías capaz/discapaz, desaparecen y todos nos integramos a partir de nuestra idiosincrasia. Ese es el motor de nuestra danza, lo que somos ahora y no lo que supuestamente deberíamos ser; sabiendo que lo que somos ahora está en un proceso continuo de cambio y evolución. Ese es el sentido de un aprendizaje permanente que no niega la validez de lo que somos ahora y se abre a la posibilidad de lo que todavía no somos. Ese es el cuerpo en proceso, el ser que está continuamente en proceso de ser. *The becoming body*, ese cuerpo del que nos hablan Koppers, Hickey Mode y Martineau, basado en el cuerpo que ya anunciaba Deleuze.

Dedicamos el próximo apartado a la importancia del *Desarrollo neuromotor (Developmental Patterns) en las bases del aprendizaje del movimiento y la expresión*, como parte de los fundamentos somáticos en los que se asienta la *Danza Integrada*.

10.9. DESARROLLO NEUROMOTOR (DEVELOPEMENTAL PATTERNS) EN LAS BASES DEL APRENDIZAJE DEL MOVIMIENTO Y LA EXPRESIÓN

Si partimos de la afirmación: la técnica en danza es entender el funcionamiento de nuestro cuerpo para poder expandir el rango de movimiento conectado a la expresión, ¿Cómo podemos plantearnos impartir una clase técnica de danza donde hay personas con cuerpos muy diferentes? ¿Desde dónde debemos partir para que todos los integrantes de la clase desarrollen al máximo sus potencialidades? Los *Patrones de Desarrollo Neuromotor*²⁸⁴, son el fundamento del movimiento en el ser humano. Si aplicamos estos fundamentos estaremos proporcionando unas herramientas para que todas las personas con sus grandes diferencias corporales puedan conocer cómo es su cuerpo, cómo se mueve y hacia dónde pueden abrirse nuevas posibilidades.

Es por ello que dedicamos este apartado para explicar los fundamentos de los patrones neuromotores y cómo es nuestro acercamiento a ellos desde la aplicación en una clase de *Danza Integrada*, dando ejemplos de propuestas creativas que inciden en ese aspecto.

10.9.1. Relación entre forma y función

En el desarrollo neuromotor, bajo la visión de Body Mind Centering y la mayoría de las técnicas somáticas, la forma y la función mantienen una estrecha conexión. La función se desarrolla con el progreso de la necesidad de evolución y determina la forma. Podemos decir entonces que la forma es la más adecuada para posibilitar una función determinada con el menor gasto de energía. Desde el punto de vista de la *Danza Integrada* esto es fundamental, debido a que la forma ya no responderá a una estética exclusiva de unos pocos sino a una función adecuada a la diversidad.

En cada uno de los patrones neuromotores encontramos una estructura que se presenta en el mundo animal y así podemos conectar nuestro desarrollo motor no sólo como una serie de etapas dentro del desarrollo del ser humano sino dentro de la evolución de las especies. Esto nos da imágenes muy precisas y fuertes cuando queremos trabajar los diferentes estadios neuromotores con los estudiantes de danza y bailarines: corporeizamos no solo una forma sino una función y una mente o consciencia asociada a ambas.

Cada etapa del desarrollo físico manifiesta y expresa un mayor grado de percepción que la anterior etapa; podemos hablar metafóricamente de la mente de ese estado de evolución. Esta mente imprime una cualidad específica al movimiento.

El desarrollo de la consciencia va paralelo al desarrollo de la forma física y la función a través del crecimiento de la especie humana, desde la célula al embrión, feto e infante.

²⁸⁴ Tomamos en consideración para la elaboración de este apartado las investigaciones propuestas por Brugarolas (2012) y Hartley (1995).

El proceso de aprendizaje se produce cuando hacemos transiciones de un estado a otro, y las transformaciones se hacen visibles.

El cuerpo y su movimiento ofrecen una base física para la consciencia y son el medio a través del cual esta consciencia puede ser corporeizada y expresada en la actividad humana. Todo ello nos lleva a decir que la *Danza Integrada* es una danza de lo posible y que su estética responde a una función, no a un formalismo basado en parámetros estéticos excluyentes. Cuando hablamos de función, no hablamos desde postulados mecanicistas, donde algo es funcional cuando cumple un objetivo externo. Nos referimos a una funcionalidad que es resultado de la interacción de la intención, la fisicalidad y la emoción, por tanto es una función expresiva, básica para la danza.

10.9.2. La importancia del movimiento en el desarrollo neuromotor

Podemos fundamentar la importancia del desarrollo neuromotor en los siguientes puntos.

Movimiento y mielinización en el desarrollo fetal

El movimiento del feto es esencial para el futuro desarrollo físico, sensorial, perceptual, psicológico y mental del infante. A través del movimiento se desarrolla su sistema nervioso. La conciencia de sí mismo y del medio comienza a emerger a la vez que se establecen los fundamentos para los futuros aprendizajes y modos de interacción y respuesta.

Los primeros nervios del cuerpo en mielinizarse son los nervios vestibulares.

Según el feto se mueve y es movido dentro del cuerpo de la madre, la información sensorial desde los nervios vestibulares es procesada dentro del sistema nervioso central. La percepción de estos cambios estimula más movimiento o un cambio en el movimiento el cual a su vez produce nueva información sensorial. El hecho de que los nervios vestibulares sean los primeros en mielinizarse es una indicación de su importancia en el crecimiento y supervivencia. También es significativo que los nervios motores (los que actúan sobre el medio) se mielinizan antes que los sensoriales (los que reciben del medio).

Aplicación práctica. Una de nuestras propuestas creativas consiste en una danza en la que dos personas comienzan sentadas, una conteniendo a la otra. La persona contenedora es la cáscara del huevo. La persona contenida es la yema. Esta imagen contiene la cualidad de fluido y frágil, algo que automáticamente actúa sobre cómo nos movemos y sobre cómo somos movidos. El contenedor mueve el contenido, ofreciéndole distintos tipos de presión y originando movimiento en distintas direcciones. Recreamos así la vida del feto con estímulos circundantes, a la vez que estimulamos el sistema vestibular en un espacio de seguridad, confianza y juego.

Proceso de acción sensorio motriz

Primero nos movemos, después recibimos la retroalimentación por medio de las sensaciones sobre ese movimiento.

El movimiento se registra no sólo en los nervios vestibulares sino en los nervios propioceptivos y cinestésicos localizados en huesos, articulaciones, músculos, fascia y ligamentos a través de todo el cuerpo. Así mismo el movimiento se registra en los nervios introceptivos situados en los órganos, glándulas, vasos sanguíneos y nervios. También las células registran el movimiento. Cada una de estas fuentes recibe la información sobre dónde está el cuerpo en relación a la gravedad, espacio, tiempo y cuál es la cualidad del descanso o la actividad, lo que es de suma importancia para el desarrollo de la percepción de uno mismo, del otro y de la interacción que puede ocurrir entre ambos, generándose una consciencia interactiva. Es por ello que todos los procesos que implican movimiento activo y expresivo incrementarán este circuito de *movimiento-percepción-nuevo movimiento-nueva percepción*.

El contacto juega un papel esencial en este proceso. El feto lo recibe por medio del cuerpo de la madre en forma de presión, ritmo y vibración. Así recibe información del medio en respuesta a su propio movimiento.

Gracias a este proceso de acción sensoriomotriz e interacción se produce la conexión entre las células nerviosas y así se nutre e impulsa el potencial para el aprendizaje, para una vida basada en la experiencia. En el desarrollo posterior de la vida, todas las actividades de movimiento, palabra y pensamiento, cuando interactuamos con el entorno, nos darán retroalimentación y producirán respuestas. Por eso en danza integrada utilizamos la metodología la técnica Contact como una de las bases fundamentales.

Aprendizaje

El aprendizaje y el crecimiento de la inteligencia dependen del número de conexiones hechas entre las células del cerebro y el sistema nervioso y no tanto del número de neuronas. En periodos de esfuerzo, cuando intentamos dominar nuevas habilidades, se realizan un gran número de conexiones en el sistema nervioso. Esto incrementa el potencial para el aprendizaje sensorial, físico y mental.

Todas las personas que participan en las propuestas colaborativas en *Danza Integrada* tienen que resolver situaciones a las que nunca antes habían estado expuestas. Dentro de este espacio no estresante pero sí demandante, se realizan nuevas conexiones neuronales.

10.9.3. Los patrones de los primeros movimientos en el útero

Respiración celular

Cada célula del embrión humano contiene en sus genes toda la información necesaria para la creación de una forma humana y las variaciones individuales dentro de esa forma y función.

La respiración se produce en cada célula como un acto de tomar o nutrirse desde el exterior y un acto de soltar aquello que no se necesita. Esta estructura propia de los seres unicelulares, subyace como función del sistema organizado que es el sistema respiratorio.

Podemos traer a la conciencia ese movimiento continuo de tomar y soltar que de forma involuntaria sucede continuamente en nuestro organismo -tanto a nivel celular como de sistema respiratorio- en las actividades de movimiento que realizamos con nuestros estudiantes. Además, tomar conciencia de que el movimiento ocurre en todas y cada una de las células de nuestro cuerpo, ayudará a que el movimiento realmente ocurra en patrones posteriores más complejos.

Aplicación Práctica. *Una imagen efectiva con la que podemos trabajar la respiración celular es sentir que nuestro cuerpo está compuesto por millones de granos de arena. Somos como una duna de la playa, como una montaña de arena. Cuando la duna se mueve, se mueven todos los granos, y así se crean formas diferentes. Este ejercicio se puede hacer tumbados en el suelo, con los ojos cerrados y moviéndonos muy lentamente. Podemos coordinar con la respiración. Cuando inspiramos todos los granos de arena se llenan de aire, cuando soltamos el aire, los granos de arena se mueven y toda la montaña duna se mueve. Así vamos alternando quietud y movimiento, trayendo conciencia al acto de la respiración. Se puede evolucionar a nivel medio, donde el tronco se despega del suelo, dando imágenes en las que la duna toma formas más elevadas.*

Patrón de simetría radial o radiación umbilical

El movimiento en el útero tiene una función importante pero todavía no está basado en una intención consciente. El patrón dominante en el útero es de *Radiación umbilical* basado en la simetría radial de la estrella de mar. Este patrón se puede ver también de forma vigorosa en el infante recién nacido.

En la estrella de mar, la boca y el cerebro, la localización de la actividad nerviosa, están en el centro, mientras que al final de cada extremidad están los receptores sensoriales y unas zonas sensibles a la luz que funcionan como ojos.

En los humanos esta estructura se reflejará posteriormente en la sensibilidad a través del toque y vibración de las manos, pies, coxis, columna y los sentidos especializados de la cabeza –vista, olfato, oído y gusto-.

La forma radial de la estrella se refleja en el feto, el cual se conecta a su madre por medio del cordón umbilical.

En el feto, como en la estrella, la boca está localizada en el centro del ombligo, desde donde la energía de la vida fluye hacia todo el organismo. Desde el centro del embrión y el feto humanos las seis extremidades se desarrollan.

El cuello y la cabeza son las primeras en desarrollarse y las más visibles.

El cierre del tubo neural se produce primero en el cuello; desde ahí se desarrolla hacia arriba la cabeza y hacia abajo la cola-coxis, por ello el cuello es un área neurológica tan importante en términos de desarrollo de movimiento y percepción. La cabeza del feto con el predominio de la boca en el desarrollo temprano, se desarrolla desde la boca centralmente dispuesta en la estrella, la cual se prolonga fuera del cuerpo en busca de comida.

Después se desarrollan la cola-cóxis y las dos extremidades superiores y en tercer lugar las extremidades inferiores con un ritmo más lento de crecimiento. El orden de crecimiento de las extremidades se reflejará después en el desarrollo de la coordinación neuromuscular del infante.

A través de este patrón todas las extremidades se diferencian claramente para luego reintegrarse de nuevo dentro de un patrón de cuerpo total articulado. Cada parte del cuerpo aprenderá que puede iniciar el movimiento independientemente de las otras partes, pero a la vez conectada y relacionada con ellas a través de la cintura pélvica umbilical, afectando y respondiendo al todo.

Respiración celular y radiación umbilical

Como vimos anteriormente en la respiración celular, el movimiento ocurre en todas las células del cuerpo. Para que las extremidades se integren en ese punto central en torno a la cintura pélvica y se muevan libremente desde él, las células necesitan estar presentes, respirando y con respuesta. Si la respiración celular está inhibida en cualquier parte del cuerpo, entonces las extremidades relacionadas no estarán completamente integradas en el patrón de radiación umbilical y esto provocará debilidad o dificultad en el desarrollo de futuros patrones de movimiento. Muchos de los problemas de desarrollo en niños y adultos provienen de una inhibición en la respiración celular y la falta de integración de las extremidades en la zona pélvica umbilical en esta etapa.

Aplicación Práctica. Cuando trabajamos el patrón de la estrella en las clases de danza, lo hacemos con la imagen real de una estrella de mar, mostrando imágenes o enseñando una estrella de verdad. Metodológicamente nos organizamos primero en parejas donde una persona va pintando o trazando los recorridos desde el centro hasta las extremidades sobre otra persona acostada, que recibe de forma pasiva. Si la persona no puede tumbarse también lo puede realizar sentada. Seguidamente se le induce al movimiento a partir del centro (lugar en torno a la cintura pélvica). La persona se condensa sobre su centro de costado, mientras su inductor o guía le ayuda a través del contacto a percibir la forma redondeada y condensada. Si la persona está sentada, el movimiento de condensación se hace hacia delante. De nuevo se guía para la apertura y expansión desde el centro hacia la periferia, sintiendo la persona guiada que puede expandirse en el espacio. Las expansiones pueden ser boca arriba, boca abajo y laterales. Tras el trabajo por parejas se pasa a un trabajo individual conectado con el grupo donde los estudiantes se desplazan a través del suelo de la sala a partir de estos movimientos radiales de condensación y expansión. Es recomendable coordinarlo con la respiración, inspirando en el momento de expansión y expirando en el momento de condensación. Para coordinar el movimiento con la respiración proponemos la imagen “tomo aire y me hago grande, suelto aire y me hago pequeña”. Todo este movimiento nos lleva a un ritmo de pulsión que podemos llevar no solo a ras del suelo sino al nivel medio y alto del espacio.

El patrón de estrella ha sido ampliamente utilizado y desarrollado en las técnicas de danza contemporánea actuales, especialmente en la técnica Release y en la técnica Flying low.

Reflejos primitivos

Otro tipo de movimientos paralelos a los que emanan del patrón umbilical son los *reflejos primitivos*, coordinados por medio del cordón espinal o de las partes primitivas del cerebro (médula oblonga o bulbo raquídeo) y que por tanto no están condicionados por el control voluntario. Estos reflejos primitivos se activan con la presión de determinadas áreas. El infante responde a ellos moviéndose o retirándose, ya que estas respuestas sostienen el potencial para el acercamiento y la defensa. Los movimientos reflejos responden también al desarrollo del tono muscular equilibrado y la coordinación. Cuando estos reflejos se integran, se desarrollan las *reacciones posturales normales* y el *equilibrio*. Las *reacciones posturales normales* establecen el eje entre el cuerpo y la cabeza y permiten al infante mantener la cabeza en posición elevada con relación a la gravedad. Las *respuestas de equilibrio* permiten al niño protegerse cuando va a caer. Estas respuestas están presentes a lo largo de la vida. Los reflejos se integran cuando el infante es libre de las respuestas predeterminadas y puede reaccionar a los estímulos escogiendo entre varias respuestas. La presencia de los reflejos subyace al movimiento, dando claridad, facilidad, fuerza y gracia. En la vida adulta, si recuperamos la presencia de esos reflejos podemos potenciar la expresión completa y viva en el movimiento.

La aparición de los reflejos primitivos en el útero e inmediatamente después del nacimiento es una etapa esencial que permite una transición desde una actividad arbitraria y pre intencional como en el patrón umbilical a una acción intencional y con propósito.

Aplicación práctica. *En nuestra metodología activamos los reflejos y las reacciones posturales normales a partir de improvisaciones donde las personas tienen que reaccionar inesperadamente a ciertos movimientos de sus compañeros o movimientos que sus compañeros provocan en ellos. Son momentos en los que el cuerpo no tiene tiempo de pensar racionalmente y tiene que activar el conocimiento instintivo. Pequeños empujes, paradas del movimiento y aprender a caer son algunos de los elementos que componen estas propuestas.*

10.9.4. Los patrones de movimiento en el prenacimiento y nacimiento

Patrón de boqueo o succión

El sistema nervioso se desarrolla dentro del cordón espinal con el cerebro, su centro de coordinación y control, en un extremo. La boca y los órganos sensoriales también se desarrollan en la cabeza. La boca es de extrema importancia después del nacimiento.

El movimiento iniciado en la boca repercute en toda la columna. La acción se inicia en la mandíbula (articulación temporo-mandibular), mientras la barbilla descansa en el pecho de la madre. Por ello la mandíbula superior es la responsable de la acción de extensión y agarre del pezón. De esta forma toda la cabeza se mece hacia delante y hacia detrás con el ritmo de mamar. Cuando la boca se abre, el cráneo rueda sobre la primera vértebra y secuencialmente el movimiento se propaga por toda la columna hasta el coxis. Cuando la boca se cierra y se mueve hacia delante de nuevo toda la columna se relaja y alarga en respuesta. Si la fase de cerrar la acción no se completa, la

boca quedará ligeramente abierta incapaz de agarrar y la cabeza colgará hacia detrás lo que en el futuro puede provocar tensión crónica y acortamiento en los músculos del cuello y espalda.

Si el patrón de boqueo no se realiza completamente quedará inhibida la integración de la cabeza dentro de la columna en los movimientos secuenciales de la columna. Si esto ocurre, los movimientos de mecerse delante y detrás y los de girar la cabeza se iniciarán primeramente en el cuello en vez de en la boca y la cara. Esto causará tensión en el cuello y desconexión de la cabeza con el resto del cuerpo en movimiento.

El patrón de boqueo lo vemos en los peces, las serpientes y los gusanos.

Aplicación práctica. *Las propuestas se pueden iniciar primero en la cabeza y luego desde el sacro.*

Podemos trabajar este patrón de boqueo en parejas, con los roles de guía y guiado. El guía toma la cabeza de su compañero y la mueve haciéndole sentir el peso, y el inicio de las direcciones. Progresivamente el guiado responde a las direcciones que le ofrece el guía, haciendo que su cabeza lidere los movimientos, y organizando todo su movimiento a partir de la cabeza y las direcciones dadas, incluso a través del espacio. El mismo principio se aplica a la zona pélvica, para sentir como el movimiento también puede comenzar desde esta área y sentir así los dos extremos de la columna.

Patrón pre-espinal

El patrón pre-espinal contiene el movimiento en el el tracto digestivo (de boca a ano) y el cordón espinal (desde el cerebro hacia los conos medulares)

El movimiento pre-espinal tiene una cualidad flexible, serpentina y establece la base para el movimiento secuencial a través de la columna a la vez que sostiene la integración de la cabeza y la columna vertebral.

Aplicación práctica. *El movimiento se puede iniciar desde el cordón vertebral y cabeza o desde el tracto digestivo. Damos imágenes de un cordón blando que nos atraviesa desde la boca hasta la cola o de un chorro de agua dentro de nuestra columna. Imaginamos que con nuestras manos podemos tocar un cordón fluido que hay delante de nosotros, y esta columna externa que nos imaginamos y tocamos, con la que realizamos una danza, influye inconscientemente en la columna interna real. Entramos en una danza improvisada donde la fluidez de ese cordón blando con el que danzamos se incorpora a nuestra propia columna.*

Patrones espinales: empuje/ extensión y tirón

El movimiento del nacimiento es una acción de empuje iniciada por la cabeza. Este impulso creará un empuje en respuesta desde la cola y pies a lo largo de la columna hasta la cabeza.

El empuje espinal se realiza primero desde la cabeza y luego desde la cola. Los miembros se encuentran reflexivamente envueltos en esta acción.

La entrada del infante al mundo es una extensión activa hacia otro nivel de existencia. El patrón espinal de extensión (alcanzar) y tirar se inicia en la cabeza. Se refleja en el movimiento de los peces en los que el golpeteo de la cola crea una fuerza que empuja hacia delante cuando la cabeza se extiende hacia delante y tira del cuerpo.

El patrón de empuje espinal desarrolla la atención interna y establece el eje vertical del cuerpo por medio de la estimulación propioceptiva. Es importante ejercitar este patrón en el suelo para establecer bien el eje antes de llegar a estar de pie.

El patrón espinal de extensión y tirón da la sensación de elongación de la columna en el espacio, desarrollando la mente de la atención externa.

Aplicación práctica. *El movimiento estimulado a partir de los órganos de la cara (boca, nariz, oídos y ojos) y la piel de la cara origina el movimiento de toda la columna y crea la base para el desarrollo del movimiento en los tres planos básicos de movimiento: vertical, sagital y horizontal, así como en las diagonales que combinan las tres dimensiones. Podemos trabajar en pareja dando presión en diferentes zonas de la cabeza y cara a una persona que puede estar tumbada, con los pies apoyados en la pared, sentada en el suelo o en una silla o de pie. La persona contrarresta nuestro empuje empujando a su vez, para lo que activa la presión de los pies en la pared, de la base pélvica en la silla o de los pies en el suelo, empuje que se propaga por toda la columna hasta llegar al punto de contacto.*

10.9.5. Moviéndonos sobre la tierra

El impulso inicial para el movimiento responde a un estímulo del ambiente. Los estímulos pueden ser físicos, emocionales o sociales.

El control muscular y la coordinación de los miembros ocurre primero en el centro del cuerpo, alrededor de la columna y después progresa hacia fuera, hacia las extremidades. En el desarrollo neuromotor centro precede a periferia.

Después, los primeros movimientos se inician en las extremidades superiores y se secuencian a lo largo del cuerpo hasta las extremidades inferiores. Una vez que se han mielinizado los nervios que activan los músculos espinales, los patrones de empuje, alcance y tirón pueden ser activamente iniciados desde la zona del sacro-cóccix.

Si el movimiento no se inicia en las extremidades, no se secuenciará a través de todo el cuerpo. Si los músculos de la cara no inician el movimiento de la cabeza, los movimientos localizarán la actividad en el cuello causando tensiones en el cuello y desconexión entre cabeza y torso.

Cuando iniciamos el movimiento periféricamente hay claridad y dirección en la forma de nuestro movimiento, expresión en el espacio y cualidad de comunicación. Si el movimiento habitualmente se inicia centralmente y se localiza en un área limitada del cuerpo, nuestro foco tenderá a estar dirigido hacia dentro y tendremos menos atención disponible para actuar con el medio.

Principios de los patrones neuromotores

- Los patrones de empuje preceden y aportan una base para los patrones de extensión y tirón.
- Los patrones se inician primero por las extremidades superiores (cabeza o manos-brazos) y después por las inferiores (coccix o pies-piernas).
- El equilibrio en el sitio precede al equilibrio en movimiento.
- El soporte viene primero de la tierra, después del espacio.
- El desarrollo de los miembros va desde lo proximal (partes más cercanas al centro del cuerpo) hacia lo distal.
- El movimiento sigue la intención de la mente.

Acciones de empuje

La acción de empujar tiene un foco dirigido internamente (pero no te retira del mundo). Es una expresión de poder, fuerza y presencia. Cuando empujamos la energía de la tierra fluye hacia el cuerpo, reforzándolo y nutriéndolo. Los tejidos del cuerpo se comprimen sutilmente por esta acción mutua del peso del cuerpo encontrándose con una superficie que ofrece resistencia y así nos hacemos conscientes de nuestra substancia física, peso y presencia. La atención está sobre todo en las sensaciones internas de peso, gravedad, equilibrio y movimiento. Las acciones de empuje propulsan el cuerpo a través del espacio, con un movimiento que tiene estabilidad, peso, fuerza y cualidad de auto absorción.

Aplicación Práctica. *Diferentes propuestas de exploración por parejas donde una persona empuja a otra en diferentes partes del cuerpo. La persona empujada puede resistir el empuje o bien dejarse guiar por él. Esto nos puede conducir a un dueto improvisado donde las personas cambian el rol continuamente empujando y siendo empujadas.*

Acciones de extensión y tirón

Las impresiones que nos dan los ojos y los oídos aumentan nuestra curiosidad por el mundo exterior y nos impulsan a acciones donde queremos alcanzar. Deseo y curiosidad se unen con coraje para extendernos más allá de los límites conocidos. Las manos, los pies, la cabeza o la cola-sacro se extenderán en el espacio y tirarán de todo el cuerpo en un flujo secuencial de movimiento desde la extremidad que inicia hasta atravesar toda la amplitud del cuerpo. Se crea sensación de espacio en todos los tejidos y el movimiento adquiere cualidad de ligereza y control articulado en detalle. Cuando la atención se centra en el objeto de estimulación, se alinea con la intención del movimiento, con compromiso y decisión.

El patrón de extensión y tirón nos pone en el foco externo y expresa ligereza, alerta, facilidad, y espontaneidad.

Aplicación Práctica. *En grupo abrimos la atención a todo y todo lo que nos rodea, queriendo alcanzar y tocar con diferentes partes de nuestro cuerpo. Exploramos la acción de alcanzar intentando tocar y coger algo que se mueve con la cabeza, con un pie, con la mano o con nuestra espalda. La propuesta se puede hacer transitando entre el nivel espacial bajo, pasando por el medio hasta llegar al nivel alto donde entramos en una improvisación colectiva más dinámica.*

Patrón homólogo

Dos brazos o dos piernas empujan a la vez propagándose el movimiento en una extensión y tirón desde el extremo opuesto. Desarrolla fuerza, coordinación gruesa y extensión de la columna y los miembros.

El patrón homólogo de extensión y tirón se da con una extensión activa de los dedos de las manos. Nos extendemos más allá de nuestra kinesfera, desplazando nuestro centro de gravedad.

Aplicación Práctica. *Podemos hacerlo acostados boca abajo o boca arriba, empujando con ambos pies o ambas manos el suelo y produciendo desde una vibración hasta un desplazamiento por medio de un deslizamiento. En el salto de la rana ya nos propulsamos con el centro fuera del suelo. Cuando lo ejercitamos de pie, llegamos al salto. Si se está sentado en una silla de ruedas, se puede empujar con las manos contra una pared y desde ahí propulsarse y tomar impulso. Esto también se puede realizar en parejas donde uno empuja a otro que resiste o bien los dos empujan y se propulsan a la vez.*

Patrón homolateral

Con este patrón diferenciamos los dos lados del cuerpo, derecha e izquierda. Cambiamos el peso de lado a lado. El impulso del empuje de la mano viaja por el mismo lado del cuerpo hacia la pierna.

Aplicación Práctica. *Exploramos reptar como los reptiles boca abajo. Cada acción se inicia con una intención de alcanzar y tirar y es sostenida por una acción de empujar. Esta acción de pie o sentado se puede realizar intentando tocar algo o alguien con la mano y sintiendo como te sostiene el mismo lado del cuerpo.*

Patrón contralateral

Aparece cuando nos podemos sostener a 4 patas. La mano coordinada con la mirada alcanza hacia delante, y tira de la columna y la pierna opuesta. El peso cambia a un soporte diagonal hasta que la otra mano alcanza tirando de la pierna opuesta. El movimiento hacia detrás se inicia por la extensión del pie que tira de todo el cuerpo hacia la mano opuesta.

Crea sentido de rotación en la columna y posibilita la espiral que permite el movimiento en todos los planos simultáneamente.

El patrón de braquiación es un estado intermedio entre estar horizontal al suelo o llegar a la verticalidad. Las manos se agarran a algo firme y tiran del cuerpo hacia arriba.

Tras establecer el soporte de la columna sobre el suelo, si el soporte de los miembros no se establece periféricamente, cuando estamos de pie, la columna tenderá a sostenerse a sí misma, sujetando el cuerpo centralmente, lo que crea patrones de tensión y rigidez en la columna y en los tejidos de los órganos circundantes. Las extremidades se verán con falta de presencia activa.

Aplicación Práctica. *Practicamos en parejas pasando de estar sentados sintiendo el contacto de ambas espaldas a estar en posición cuadrúpeda conectando ambas cabezas. Una persona empuja a otra con la cabeza y comenzamos a gatear, sintiendo la conexión entre ambos extremos de la columna y cómo ésta es sostenida en el aire por el empuje de las cuatro extremidades.*

Caminamos gateando hasta llegar a una pared y continuamos gateando por ella hasta quedar de pie. O bien nos agarramos a una barra y quedamos sentados en una silla. Jugamos con un suelo horizontal y otro vertical (la pared). Igualmente podemos apoyar nuestras manos en las de un compañero que está de pie o sentado y comenzar una danza a partir de las presiones que ejercemos con manos hacia delante y con pies hacia el suelo, o con nuestros isquiones sobre una silla. A partir de aquí podemos movernos buscando contacto sobre la espalda del compañero y buscar otros puntos de apoyo que nos den consciencia de nuestro cuerpo en la posición donde la columna ya está fuera del suelo, en el eje vertical.

La espiral

La forma esférica de la célula, la tendencia de unir todas las partes en un todo (como el agua) y la fuerza de la gravedad interactúan para crear movimiento en espiral hacia abajo. A esto podemos aplicar una fuerza contraria, de movimiento hacia arriba de forma que tendremos la espiral en dos direcciones. El movimiento de la espiral contraria es ascendente, originando un cambio de nivel en cada punto de giro de la espiral; un cambio de atención hacia afuera y hacia arriba con el deseo de moverse más allá de lo que conocemos.

Aplicación Práctica. *Podemos practicar las espirales sobre un soporte: de pie contra la pared, acostados sobre el suelo o sobre la espalda de otra persona. De pie o sentados, un compañero nos puede guiar el movimiento desde una mano o desde el pie.*

10.9.6. Reflexión sobre la Educación Somática en la Danza Integrada

En las clases de *Danza Integrada* hay estudiantes con capacidades muy diferentes. La *Educación Somática* nos permite potenciar las capacidades que cada persona tiene y estimularlas para que se desarrollen. No partimos de la limitación, porque de alguna forma todos las tenemos, sino desde el momento en el que estamos, que nunca es fijo y siempre cambia. No nos proponemos una meta o modelo que hay que alcanzar, sino que planteamos unas estrategias con las que explorar el territorio corporal de cada participante, las cualidades de movimiento, el territorio social al compartir y jugar con

otros, el territorio afectivo al dejar que las emociones aparezcan y el territorio cognitivo al posibilitar todo ello plataformas de aprendizaje.

Los principios de *Educación Somática* y la aplicación al estudio del movimiento de los principios que rigen el desarrollo de los patrones neuromotores que acabamos de ver están en la base metodológica de *Contact Improvisación*. En los últimos años cada vez hay más profesores formados en ambas ramas, *Educación Somática* y *Contact*, ya que una alimenta a la otra.

Lógicamente, en una clase de danza no se explican al detalle, cómo hemos hecho aquí, todos los principios de desarrollo neuromotor que subyacen en una propuesta, pero el profesor de danza que tiene este conocimiento puede diseñar unas clases con unos fundamentos que hará que todos los estudiantes progresen rápidamente en la ampliación y claridad de sus movimientos conectados con su expresión. A la vez, esta metodología que fomenta el trabajo exploratorio en diferentes tipos de agrupamientos, donde todas las personas pasan por todos los roles, ayuda que todos los participantes sientan que tienen algo que ofrecer a sus compañeros, y provoca un sentido de grupo y aceptación mutuo.

Durante los últimos años he impartido clases de *Movimiento Somático*, *Contact* y *Creación* utilizando estos principios y aplicando estas estrategias. Las clases han estado abiertas a cualquier tipo de persona que quisiera indagar con estos métodos. He tenido bailarines con experiencia, otros que estaban empezando, personas interesadas en ampliar su movimiento y creatividad, y entre todos ellos personas con y sin diversidad funcional. También he aplicado esta metodología a ensayos de producciones escénicas de danza y tengo que decir que en ambos casos, tanto en clases como en ensayos, me ha sorprendido ver como esta metodología se adapta a grupos muy diversos, entendiendo la diversidad tanto por el nivel de procedencia y formación como por la diversidad de capacidades. Este tipo de metodología influye directamente en el potencial creativo de las personas, haciendo que la danza se abra a un lenguaje más rico, lleno de las pulsiones de la vida.

10.10. METODOLOGÍA DE CONTACT IMPROVISACIÓN EN DANZA INTEGRADA

Como hemos visto en el apartado dedicado a *Contact Improvisación*, ésta es una forma de danza que no enseña pasos, sino principios de movimiento, que nos sirven para entrar en una danza donde el contacto con otros bailarines es el motor. *Contact* utiliza los fundamentos de la *Educación Somática* y desde ahí construye los suyos. Como hemos visto en apartados anteriores, el contacto es fundamental en el proceso de desarrollo evolutivo de la persona, tanto a nivel embrionario como en su crecimiento, determinando gran parte de la coordinación neuromotora. Veamos como los principios de *Contact* se emplean en la enseñanza y desarrollo de la danza donde participan personas con y sin diversidad funcional.

En una clase de *Danza Integrada* utilizamos los mismos principios que se enseñan en una clase de *Contact*. Las personas con y sin diversidad funcional aprenden con las mismas herramientas.

Principios de *Contact* en *Danza Integrada*:

- ✓ Desarrolla un alto grado de escucha corporal permitiendo que cada movimiento evolucione desde un acuerdo mutuo, en vez de tener una imagen prefijada en la mente que dicta cual será el próximo movimiento.
- ✓ No dar o tomar peso sin tener un acuerdo con la otra persona. No se trata de coger al otro y hacer lo que queramos como si fuera un muñeco. Las acciones son consensuadas. Ofrecemos, invitamos pero no obligamos.
- ✓ A través del punto de contacto, sentir el potencial de movimiento (expresión y comunicación) que está esperando ser abierto.
- ✓ Si la escucha es importante en todo tipo de danza aun más lo es en la *Danza Integrada*. Las personas con diversidad suelen tener gran resistencia a dejarse llevar, porque en su experiencia diaria sufren bastantes abusos de las personas bien intencionadas que les quieren ayudar aun cuando ellos no han solicitado la ayuda.
- ✓ La confianza se adquiere escuchando lo que la otra persona necesita y no sólo lo que yo quiero hacer con el otro, por muy bonito, bueno o interesante que parezca. Cuando hay una buena comunicación, buena escucha entre dos bailarines, se pueden dar situaciones en las que una persona levanta a otra de su silla de ruedas o del suelo, sin que el levantado tenga la sensación de miedo. Esto se debe a que la persona levantada tiene la sensación de suelo a través del cuerpo de la persona que lo levanta, de un soporte sólido que lo sostiene en oposición a la gravedad. Todo ello se aprende a través de la exploración mutua y del juego y no tanto de unos movimientos coreografiados de cómo se debe coger a alguien. El factor emocional y el físico están íntimamente unidos. Estar atento a todas las oportunidades que aparecen para comunicarte, dar apoyo o sostenerte con tu pareja.
- ✓ Moverte por debajo del centro físico de la pareja, para ofrecer superficies de soporte.
- ✓ Sentir la intención de movimiento cambiando entre cada uno de los que forman el dúo (o trío o grupo). Experimentar la diversidad de la danza según bailamos con una u otra persona. Esto nos lleva a un estado de no discriminación, a un estado de curiosidad.
- ✓ Utilizar doble foco: interno y externo. En muchos ejercicios de aprendizaje se danza con los ojos cerrados para acceder más a las sensaciones de contacto, para interiorizar el movimiento desde lo que percibimos en muchas superficies de nuestro cuerpo. Cuando este aspecto está adquirido es interesante utilizar la mirada para no perderse sólo en el interior de las propias sensaciones, puesto que la otra persona con la que se baila también existe, y nos movemos en un espacio tridimensional donde hay más cuerpos en movimiento y diferentes estímulos y referentes espaciales.

- ✓ La música no dicta la danza. Se trabaja también sin música porque hay una tendencia generalizada a que el cuerpo se mueva al ritmo de la música en vez de estar atentos a la escucha del ritmo interno provocado por los cambios de peso y la comunicación que ocurre entre dos o más bailarines.
- ✓ Cuando se trabaja con intercambio de peso es importante escuchar a la otra persona a través del punto de contacto, cómo incrementa o decrece la presión contra el cuerpo y ésto es algo difícil de percibir cuando la atención está sólo en seguir el ritmo. Cuando los participantes se familiarizan con la escucha de todas estas sensaciones internas, es posible utilizar música, pero más para crear un diálogo entre todas las sensaciones, que para tener que seguir a la música. De alguna forma podemos ver las raíces que ya implantaron Cunningham y Cage en la danza contemporánea de dar autonomía a la danza respecto a la música.
- ✓ Utilizar la improvisación como una práctica donde se exploran las posibilidades que surgen de una conversación de movimiento, ya sea entre el cuerpo de dos personas o entre dos o más partes del cuerpo o entre varios factores de movimiento como el espacio, el tiempo, el contexto y el grupo.
- ✓ Lo que tradicionalmente se entiende por errores (resbalarse del asiento de la silla, un espasmo muscular, algo que sucede cuando no estaba previsto...) se toman como oportunidades y no como errores. Estos no son reprimidos o ignorados.



Cursos de Danceability. Contact Improvisación en Danza Integrada



10.11. LA IMPROVISACIÓN EN LA DANZA INTEGRADA

La *Danza Integrada* que utiliza los principios de la *Improvisación*, bien como herramienta metodológica o bien como forma de composición permite que cada movimiento evolucione de mutuo acuerdo en vez de tener una imagen preconcebida en la mente dictando lo que tendría que ocurrir en el próximo instante. Existe una confianza mutua basada en la atención al momento presente.

Vemos cómo los planteamientos Zen (azar, no discriminación, curiosidad...), que aplicaron las vanguardias como Fluxus a sus metodologías, así como la apertura del arte a todos los individuos, se cruzan y corporeizan en el seno de las metodologías de la *Danza Integrada*.

La *Improvisación* forma parte de las metodologías y estructuras de creación de algunas compañías de *Danza Integrada* como *Paradox Dance*, *Mobility Junction*, de EE. UU., de los grupos y proyectos que han nacido a raíz del método *Danceability*, fundamentado en la práctica de *Contact*, y del trabajo de coreógrafos que ya tenían formación en *Improvisación* y los han aplicado a la *Danza Integrada*, como Adam Benjamin.

Sin un plan de acción coreografiado, sus prácticas están siempre llenas de momentos excitantes donde se exploran las posibilidades del movimiento de los participantes. Lo que emerge es una conversación fascinante de movimiento que no atiende a ninguna estética preconcebida, con la espontaneidad y el juego junto a la fuerza de la gravedad.

No hay preocupación por parte de los bailarines del aspecto desde fuera de sus movimientos, ya que no hay una estética de belleza o fealdad, de bien hecho o mal hecho. Todos los movimientos son aceptados; incluso aquellos involuntarios, como los espasmos, son integrados en el flujo de la danza. Los aparentes problemas o disturbios no son mirados como tales, sino como oportunidades que no deben ser ignoradas, temidas o reprimidas. Estos bailarines no construyen barreras alrededor de sus cuerpos, todos los movimientos son aceptados.

Otras compañías como *Axis*, *Candoco* o *Stopgap* utilizan la *Improvisación* como herramienta para encontrar material coreográfico, pero suelen después pautar las improvisaciones creando frases de movimiento a partir de ellas. De todas formas el uso de la *Improvisación* variará mucho dependiendo de la naturaleza de cada proyecto.

En mis creaciones de *Danza Integrada* he combinado en los espectáculos escenas completamente improvisadas con escenas coreografiadas. Nos parece muy interesante el salto mental y emocional que los performers y bailarines tienen que dar para pasar de una a otra, manteniendo su nivel de alerta en todo el espectáculo. Creemos que los niveles de atención psicofísica que requieren cada una de las modalidades (improvisación y fraseo coreografiado) hacen que éstas se alimenten recíprocamente.

De igual forma he utilizado estructuras composicionales respondiendo a la modalidad de score o partitura, en la que hay unas secuencias definidas, con unas entradas y salidas bien delimitadas, una intención global y un desarrollo temporal y

espacial para cada escena, pero donde los movimientos no están marcados de antemano. Son estructuras muy pautadas que permiten improvisar al bailarín pero hacen que la pieza tenga un ritmo y una dramaturgia previamente construida.

Las imágenes a continuación presentan formas distintas de usar la improvisación. La imagen A está tomada en una improvisación sin elaboración posterior. En las imágenes B y C vemos movimiento elaborado a partir improvisación. Las líneas formales predominan en estos últimos trabajos, mientras que el primero es más vivencial, siendo la escucha y la emoción lo que da consistencia al movimiento. El estereotipo aquí queda más lejos.



Imágen A



Imágenes B y C

Imágen A. Alito Alessi y dos estudiantes en una Improvisación en un curso de *DanceAbility*.

Imágenes B y C. Movimientos elaborados a partir de improvisaciones por miembros de *Axis Dance Company*.

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 10

Referencias citadas

- Ainscow, M. (2003): Desarrollo de sistemas educativos inclusivos. En *Las respuestas a las necesidades educativas especiales en una escuela vasca inclusiva: Actas del Congreso Guztientzako Eskola: Donostia-San Sebastian 29- 31 Octubre 2003* (pp.19-36). Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco. 2005. Recuperado de http://www.hezkuntza.ejgv.euskadi.eus/r43-573/es/contenidos/informacion/dia6/es_2027/adjuntos/escuela_inclusiva/Respuesta_necesidades_c.pdf
- Benjamin, A. (2002). *Making an Entrance*. Londres: Routledge.
- Brugarolas, M. (2012, marzo). La danza integrada y la creatividad como estímulos en el desarrollo neuromotor. En I Jornadas de Fisioterapia Neurológica aplicada. Universidad Pompeu i Fabra. Barcelona.
- Cage, J. (1982). *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*. Caracas : Monte Avila Editores.
- Castillo, F. (2014). *Arte Educación, Terapia o Libertad: Crei-Sants 1975-2000*. Barcelona: Kit-Book.
- Curtis, B. y Ptashek, A. (1988). Exposed to gravity. *Contact Quarterly, Fall* (3), 18-24.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, (1ª edición 1988).
- Hartley, L. (1995). *Wisdom of the Body Moving*. Berkeley: North Atlantic Books.
- Hoyas, G. (2003). *La percepción Háptica en la escultura contemporánea: Valoración y ámbitos de desarrollo*. (Tesis doctoral no publicada). Universidad Politécnica de Valencia. Valencia.
- Juhan, D. (1987). *Job's Body*. New York: Station Hill Press.
- Kuppers, P. (2013). *Disability Culture and Community Performance. Find a Strange and Twisted Shape*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Sánchez, J. A. (1999). *Dramaturgias de la Imagen*. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha.

Videograbaciones y sitios webs de artistas citados

ActOne ArtsBase www.artsbase.org.uk (consultada el 13-07-2015)

Alessandro Sciarroni http://www.alessandrosciarroni.it/your_girl.html (Consultada el 2-06-20)

Amici Dance Theatre Company. <http://www.amicidadance.org> (consultada el 20-05-2015)

Anjali Dance Company <http://www.anjali.co.uk/> (Consultada el 7-7-2015)

Asociación Kikahart <http://kiakahart.com> (Consultada el 10-08-2015)

Axis Dance Company <http://www.axisdance.org/> (consultada el 12-07-2015)

Axis DanceCompany. <http://www.axisdance.org/> (consultada el 12-07-2015)

Babilonia Teatri <http://www.babiloniateatri.it/project/pinocchio/> (Consultada el 5-05-2015)

Bill Shannon <http://www.whatiswhat.com/page/bio>,
<http://www.crutchdoc.com/#landing> (consultada el 26-06-2015).

Candoco <http://www.candoco.co.uk> (consultada el 15-09-2015)

Caroline Bowditch <http://www.carolinebowditch.com/> (consultada el 02-06-2015)

Charlene Curtis <http://damonbrooks.com/light-motion/> (Consultada el 17-09-2015)

Claire Cunningham <http://www.clairecunningham.co.uk> (consultada el 21-06-2015)

Compañía Jose Galán <https://ciajosegalan.wordpress.com/> (Consultada el 10-08-2015)

Croi Glan Integrated Dance Company <http://www.croiglan.com> (Consultada el 16-06-2015)

Dan Zass, Asociación <http://www.danzass.com/> (Consultada el 12-08-2015)

Dancing Wheels Dance Company. <http://www.dancingwheels.org> (consultada el 14-08-2015)

Danza Mobile, Compañía y Asociación <http://danzamobile.es/>

David Toole <http://www.davidtoole.co.uk/> (consultada el 24-07-2015)

DV8, Compañía de danza teatro www.dv8.co.uk (consultada el 3-07-2015)

El Tinglao, compañía de teatro y danza: www.eltinglao.org (Consultada el 23-06-2015)

Emery Blackwell <http://www.danceability.com/bioEmery.php> (consultado el 7-06-2015)

Entrevista a Soren Evinson. Festival 10 sentidos. <https://youtu.be/X7Hend94Y68>
(Consultada el 23-05-2015)

Flick Flock, compañía y escuela de danza. <https://www.facebook.com/Flick-Flock-Danza-176872708990288/> (Consultada el 18-06-2015)

Found Reality Dance Theatre www.foundrealitytheatre.co.uk (Consultada el 19-08-2015)

Full Radius Dance Company <https://www.fullradiusdance.org/> (Consultada el 25-05-2015)

Fundación Psico Ballet Maite León. Firtsch Company
(<http://www.psicoballetmaiteleon.org/> consultado el 10-8-2015)

Infinity Dance Theater. <http://www.infinitydance.com/> (consultada el 6-08-2015)
Jérôme Bel. www.jeromebel.org (consultada el 28-05-2015)

Kolorearekin Asociacion <http://kolorearekin.blogspot.com.es/> (Consultada el 30-08-2015)

La mujer del Carnicero, Compañía de danza inclusiva. <http://neuscanalias.com/es/la-mujer-del-carnicero-es/>, <https://www.facebook.com/La-Mujer-Del-Carnicero-Dance-Company-1601253003445983/> (Consultada el 4-09-2015)

Liant la Troca, Asociación www.liantlatroca.com (Consultada el 10-08-2015)

Lisarco Danza <https://www.facebook.com/lisarco.danza> (Consultada el 7-09-2015)

M^a Angeles Narvaez <http://www.laninadeloscupones.com> (consultada el 04-09-2015)

Malcom Philip Black www.remixdancecompany.co (Consultada el 20-08-2015)

Manri Kim <http://www.asahi-net.or.jp/~tj2m-snjy/eng/profile-e.htm> (Consultada el 08-07-2015)

Marc Brew Dance Company www.marcbrew.com (consultada el 20 -05-2015)

Moments Art Compañía y Escuela. Dirigida por Juanjo Rico <http://www.moments-art.com> (Consultada el 23-09-2015)

Motion House. Kevin Finnan y Louise Richards (Consultada el 2-09-2015)

http://www.motionhouse.co.uk/aboutmotionhouse/our_directors.shtm

Neil Marcus. En colaboración con el colectivo The Olimpias en

Proyecto Tiresias <https://youtu.be/1So2bx-OK4g> y
<https://youtu.be/ei5RBMLmfQ4> (Consultada el 09-09-2015)

Cripple Poetics <https://youtu.be/laDaTcw7qsk> (Consultada el 09-09-2015)

Niall Cullen www.prefacemorn.co.uk (Consultada el 27-05-2015)

Pares Suelos Asociación <https://www.facebook.com/proyectoparesueltos>
(Consultada el 12-09-2015)

Petra Koppers <http://www-personal.umich.edu/~petra/> (Consultada el 09-09-2015)

Pippo Delbono Compañía www.pippodelbono.it/ (consultada el 25-9-2015).

Preface Morn Company www.prefacemorn.co.uk (Consultada el 27-05-2015)

Productora Alta Realitat <http://www.altarealitat.com> (Consultada el 25-09-2015)

Proyecto Tan Lluny <http://tanllunytanlejos.wix.com/tanllunydanza> (Consultada el 24-07-2015)

Remix Dance Company www.remixdancecompany.co (Consultada el 20-08-2015)

Restless Dance Company <http://restlessdance.org> (Consultada el 19-6-2015)

Ruedapiés Danza, www.ruedapiés.es (consultada el 10-9-2015)

Sarasota Contemporary Dance <http://www.sarasotacontemporarydance.org>
(Consultada el 09-08-2015)

Scottish Dance Theater. Programa Dance Agent for Change
<http://www.scottishdancetheatre.com/index.php?pid=126> (Consultada el 6-07-2015)

Sidiki Conde <http://tokounou.home.mindspring.com> (Consultada el 15-07-2015)

Stopgap Dance Company <http://stopgapdance.com> (Consultada el 24-08-2015)

Suzie Birchwood www.artsbase.org.uk, <https://youtu.be/0M5UYaww2K4> (consultada el 13-07-2015)

Taihen, Compañía. <http://www.asahi-net.or.jp/~tj2m-snij/eng/profile-e.htm>
(Consultada el 08-07-2015)

Tamar Borer <http://www.tamarborer.com/pages/cv.php> (consultada el 13-07-2015)

Teatro Reno <http://teatroreno.com.mx/funcion/moving/> (Consultada el 19-09-2015)

[The Place](http://www.theplace.org.uk/exim-dance-company) <http://www.theplace.org.uk/exim-dance-company> (Consultada el 17-06-2015)

[Thomas Noone Compañía de danza](#)

http://www.thomasnoonedance.com/new/?page_id=9 (consultada el 29-08-2015).
Tokounou Dance Company <http://tokounou.home.mindspring.com> (Consultada el 15-07-2015)

Tomi Ojeda. Compañía El Tinglao. www.eltinglao.org (Consultada el 23-06-2015)

Touch Compass Dance Company www.touchcompass.org.nz (Consultada el 24-08-2015)

Touchdown Dance <http://www.touchdowndance.co.uk/> (consultada el 1-08-2015)

Virgilio Sieni. http://www.virgliosieni.it/portfolio/pinocchio_leggermente-diverso/
(consultada el 3-9-2015)

Otros sitios web consultados

Bodies of Work BOW <http://www.ahs.uic.edu/dhd/bodiesofwork/> (consultada el 15-06-2015)

CAPACITATS <http://mercatflors.cat/es/ciclesifestivals/capacitats-capacidades-2015-16/> Consultada el 20-09-2015)

Certamen Internacional CINEMOBILE de Cine y Discapacidad

<http://danzamobile.es/certamen-cinemobile> (Consultada el 2-06-2015)

Eclèctic Festival www.tarragona.cat/serveis-a-la-persona/discapacitat/electic-festival
(Consultada el 20-09-2015)

Escenamobile. Festival de Artes Escénicas y Diversidad <http://danzamobile.es/festival-escena-mobile> (Consultada el 2-06-2015)

Eugene van Erven http://www.theatrestudies.nl/?page_id=234 (consultada el 10-6-2015)

Festival 10 Sentidos www.festival10sentidos.com (Consultada el 1-09-2015)

Festival Una mirada diferente (CND) <http://cdn.mcu.es/> (Consultada el 2-06-2015)

ICAF International Community Arts Festival <http://www.icafroterdam.com/>
(Consultada el 7-07-2015)

IDEM Contenido extraído de la entrevista realizada a Paz Santa Cecilia en Septiembre del 2015 <http://www.profestival.net/blog/esp-paz-santa-cecilia-idem-festival-de-artes-escenicas-e-inclusion-social/> (Consultada el 25-09-2015)

Jornadas Día F Todos en Acción <http://www.federacionartediscapacidad.com>
(Consultada el 1-09-2015)

Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas

<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/artesescenicas/artes-escenicas-e-inclusion-social.html> (Consultada el 7-09-2015)

Seminario de creatividad e inclusión social. Museo Picasso Málaga

<http://www.museopicassomalaga.org/es/el-museo-picasso-malaga-presenta-su-iv-seminario-de-creatividad-e-inclusion-social-y-una-nueva-web-para-promover-la-investigacion-en-estos-campos> Consultada el 20-09-2015)

Sins Invalids Festival www.sinsinvalid.org

Video: Unshamed claim to beauty in the face of invisibility (2014).

<https://youtu.be/7gjP0Wtlrpg> (consultado el 9 de mayo de 2015)

CAPÍTULO 11. ACCESIBILIDAD A LA DANZA INTEGRADA EN MODELOS DE EDUCACIÓN INCLUSIVA

11.1. ESTRATEGIAS Y RECURSOS PEDAGÓGICOS

Debido a la dificultad que las personas con diversidad tienen para acceder al sistema educativo en lo que a danza se refiere, la mayoría de las compañías de *Danza Integrada/Inclusiva* llevan un programa educativo paralelo a la creación. Las compañías que más años llevan trabajando en el sector y que cuentan con recursos, han creado una sección educativa fuerte, con materiales pedagógicos y divulgativos que ayudan a aquellas personas con y sin diversidad funcional que quieren formarse en la danza, a la vez que ayudan a difundir la idea en la sociedad de que las personas con diversidad pueden aprender danza junto con sus compañeros sin diversidad, alcanzando los mismos niveles de excelencia si se utilizan los medios y metodologías adecuadas para posibilitar una educación inclusiva.

En este apartado exponemos algunas de las estrategias y recursos pedagógicos que estas compañías han desarrollado, así como la experiencia inclusiva del grado de danza en una universidad de Reino Unido.

11.1.1. Una enseñanza diversificada de la danza

*Candoco*²⁸⁵ es una de las compañías de referencia internacional en la *Danza Inclusiva* que trabaja en grupos mixtos. En el Capítulo 12 analizaremos su trabajo coreográfico. En este capítulo dedicado a la formación nos interesa por presentar un programa educativo en danza variado y de gran alcance. Éstas son algunas de las acciones que está acometiendo.

Recursos para profesores. Para ayudar en la exploración del repertorio de la propia compañía, *Candoco* ha elaborado un material pedagógico que recoge los procesos que conducen a la creación de una obra, recopilando las notas de los coreógrafos junto con las de los bailarines y el equipo creativo de cada espectáculo. Con este material ofrecen a los profesores y alumnos que van a ver sus obras un contexto del proceso creativo. Se sugieren ejercicios prácticos que los bailarines realizaron durante los ensayos para que estudiantes y profesores sigan investigando y haciendo sus aportaciones propias.

Programa de enseñanza internacional a través del que expanden su programa de enseñanza en otros países como una forma más de eliminar barreras a la danza y

²⁸⁵ Candoco, Compañía de danza. Web oficial www.candoco.co.uk (consultado el 5-9-2015)

alcanzar igualdad en el sector de las artes escénicas. Para ello desarrollan actividades confeccionadas con organizaciones internacionales que van desde talleres de tres horas hasta residencias coreográficas de largo término. También desarrollan programas tutorizados y entrenamiento para profesores.

Formación de artistas. A través de diversas acciones ofrecen oportunidades a los artistas con y sin diversidad funcional para acceder a la danza. Para ello desarrollan el Curso Intensivo para formación de profesores, Laboratorio Internacional, Días de desarrollo de bailarines y Sesiones coreográficas.

El Curso Intensivo para formación de profesores se realiza una vez al año en Londres o en espacios donde es requerido. Es un taller de tres días y ofrece a artistas y profesores ideas y experiencia práctica en métodos de danza inclusivos. Potencian a los participantes a centrarse en los fundamentos de su propia práctica de enseñanza, explorando adaptaciones y técnicas, el uso del lenguaje en medios inclusivos y modelos de discapacidad.

En este curso se estimula a los participantes para que se cuestionen sus conceptos de cómo debería ser una práctica y enseñanza inclusiva de calidad, a desarrollar destrezas, comunicación y confianza para trabajar en una clase diversa. Se motiva a la inspiración entre todo el grupo cuestionándose lo que ya conocen para que encuentren nuevas formas de trabajar. Se impulsa a que nutran su creatividad de forma que los estudiantes y compañeros de trabajo puedan obtener de ellos su mejor potencial.

Máster de Educación en las Artes. Especialidad Enseñanza de la danza. Es un programa ofrecido por la Royal Academy of Dance y permite a los profesores de danza profundizar en su conocimiento y experiencia a través de la investigación en su propia práctica. *Candoco* ofrece dentro del máster un módulo en *Danza Inclusiva*, impartido por Kate Marsh, investigadora y profesora de la Universidad de Coventry.

Laboratorio internacional con una duración de una semana para artistas con y sin discapacidad de diferentes culturas y disciplinas. Supone un intercambio de ideas y metodologías para todos los participantes que trabajan con coreógrafos de vanguardia.

Día del desarrollo del bailarín. Esta acción da a los artistas la oportunidad de trabajar con la compañía, y participar en una investigación creativa y un intercambio coreográfico con otros artistas que también acuden a este evento.

Clases profesionales regulares. La compañía ofrece clases con nivel profesional para todas aquellas personas con y sin diversidad funcional que habiendo tenido formación previa en danza quieran continuar formándose.

Programa de danza para jóvenes. Para los niños y jóvenes ofrecen clases regulares, oportunidades para crear performances y proyectos de intercambio. Candoco tiene una compañía de jóvenes: *Cando2*, formada por bailarines con y sin diversidad funcional entre 13 y 25 años, en la que aprenden, entrenan y actúan por todo Reino Unido.

Programa En Diálogo consta de acciones encaminadas a activar conversaciones con artistas relevantes. El objetivo es fomentar el diálogo crítico dentro del sector de la danza y la discapacidad. Entre las actividades hay conferencias, documentación online y proyectos específicos. El programa quiere demostrar el potencial creativo y valorar la diversidad en la creación artística abriendo el diálogo y debate como elementos vitales para alcanzar impacto y una transformación a largo plazo.

Programa *What Words Can Do/Lo que las palabras pueden hacer*, en el que trabajan con diferentes escritores que crean en diferentes contextos para promover discurso crítico sobre el trabajo de los artistas con diversidad, especialmente sobre las performance que se hacen en Reino Unido en torno a la danza y la discapacidad.

11.1.2. La inclusión en la comunidad

*Axis Dance Company*²⁸⁶ es otra de las compañías pioneras y referentes en la *Danza Integrada* en Estados Unidos. Esta compañía fue mi primer referente en el conocimiento y aprendizaje de la *Danza Integrada*, entre los años 1998 y 2000 en los que residí en California. También en el Capítulo 12 abordaremos su producción escénica.

En el programa educativo de Axis encontramos *Asambleas*, un formato divulgativo de acercamiento de la *Danza Integrada* a las escuelas. En este programa la compañía va a un centro educativo, imparte un taller interactivo y después realizan un coloquio asambleario con los estudiantes. También ofrecen presentaciones para escolares en teatros, seguidas de un coloquio con los artistas.

Entre sus ofertas de formación proponen un *Curso Intensivo de Danza Integrada* anual de diez días donde bailarines con y sin diversidad se reúnen con profesionales para explorar nuevas metodologías y creaciones. También realizan *Cursos de Formación* para profesores en los que se les ofrece metodología y práctica para que puedan transformar su aula de danza en un medio inclusivo. Paralelamente ofrecen residencias en escuelas donde enseñan por un periodo *Danza Integrada* a los alumnos.

²⁸⁶ Axis Dance Company www.axisdance.org (consultada el 12-07-2015)

Además de ofrecer clases regulares de danza donde puede acceder cualquier persona con y sin diversidad, realizan Jams de *Danza Integrada*. Las Jams son un espacio singular y responden al espíritu de la Bahía de San Francisco, lugar donde *Contact Improvisación* ha tenido un desarrollo muy grande, no solo a nivel del mundo de la danza sino a nivel comunitario. Las *Jams de Danza Integrada* son unos espacios en los que personas con y sin diversidad acuden para practicar la improvisación en danza de una forma no guiada. Es un encuentro de improvisación donde las personas ponen en práctica y desarrollan los conocimientos que tienen sobre la danza improvisada y sobre *Contact*. Estas Jams suelen realizarse tras una clase de *Danza Integrada*, de tal forma que si hay personas que nunca la han practicado, en la clase obtienen unas herramientas que después pueden poner en práctica en la Jam.

Lo interesante de esta situación es que ha dado confianza a muchas personas con y sin diversidad funcional para bailar juntas, de tal forma que en las Jams que no son especificadas como de *Danza Integrada*, desde hace años vemos aparecer a personas con diversidad funcional que bailan en un ambiente habitual de una Jam. En los años que viví en San Francisco solía asistir a las Jams de Berkeley, una de las principales de la Bahía. El estudio donde se realizaban era el mismo en el que la compañía *Axis* tenía sus ensayos e impartía clases. En las Jams tuve la oportunidad de bailar con Bruce Curtis que, como ya hemos visto en el capítulo anterior, fue uno de los bailarines y profesores con diversidad pioneros en la *Danza Integrada*. Era un lugar donde profesionales reconocidos de la danza y el *Contact* podían bailar con personas que estaban empezando, la inclusión se realizaba en muchas direcciones.

Como vemos de nuevo, para que pueda haber una inclusión de forma natural ha sido necesario previamente crear unos espacios donde las personas que durante tanto tiempo habían estado separadas, las personas con y sin diversidad, se vuelvan a encontrar en lugares de aprendizaje donde obtienen las herramientas y la confianza que les permite bailar juntos y entrar a los espacios normalizados. De esta forma el proceso de la inclusión se produce de una forma natural y no se siente como una ley políticamente correcta pero impuesta desde fuera. Todos necesitamos tiempo, herramientas y tácticas para transitar de unos modelos a otros.

11.1.3. Plan de Estudios IRIS

IRIS²⁸⁷ es un plan de estudios inclusivo que está desarrollando la compañía *Stopgap*²⁸⁸ de Reino Unido. Ofrece a los profesores un marco para desarrollar a los futuros bailarines con diversidad en un marco inclusivo integrando personas con y sin diversidad funcional. Este método es una consolidación de las experiencias de *Stopgap*

²⁸⁷ Stop Gap. En este video se explica el plan de estudios IRIS <https://youtu.be/GXE76opNgKQ> (Consultado el 24-08-2015)

²⁸⁸ www.stopgapdance.com (Consultado el 24-08-2015)

en el entrenamiento de bailarines profesionales con y sin diversidad y contiene métodos que ya han sido desarrollados y comprobados por la compañía desde 1995.

Se divide en cuatro niveles: Incluye, Responde, Integra, Especializa. Cada uno de ellos tiene su propio conjunto de prácticas, directrices y evaluación. IRIS ofrece a los niños y jóvenes con diversidad funcional una educación en la danza con mismo nivel de estructura, equilibrio y rigor que a sus compañeros sin diversidad, a la vez que ofrece la oportunidad para desarrollar las destrezas y experiencias necesarias para trabajar en el sector profesional.

IRIS se complementa con el curso de especialización para profesores y las evaluaciones que la compañía ofrece a los estudiantes según su ritmo de progreso.

IRIS es un proceso de aprendizaje centrado en el estudiante. El plan de estudios capacita a los profesores para responder a las modalidades de aprendizaje y fisicalidad de los estudiantes a través de la flexibilidad de las propuestas. Dentro de esta flexibilidad se potencia el diálogo entre profesores y estudiantes para identificar sus necesidades y potencial. IRIS está diseñado para niños y jóvenes, pero su contenido es válido para cualquiera que quiera tener un entrenamiento de danza.

La compañía Stopgap imparte clases regulares donde personas con y sin diversidad funcional pueden asistir todas las semanas compartiendo los métodos de *Danza Integrada* que la compañía ha desarrollado. En estas clases el programa IRIS es el fundamento de la práctica. Además ofrecen cursos intensivos para profesores y para jóvenes en las escuelas.

Otro de los recursos metodológicos que ofrece esta compañía es el Pack de recursos basados en la obra *Within* coreografiada por Thomas Noone, coreógrafo inglés residente en Barcelona. El pack contiene información contextual del desarrollo de la pieza así como análisis y tareas muy útiles para la enseñanza de la danza y un DVD con la obra. Esta serie de recursos ofrece a los profesores ideas prácticas para acercarse al estudio de la obra artística y también guía a los estudiantes en el proceso de crear su propio análisis y respuesta individual hacia la obra *Within*. Algunas de las tareas están basadas en el proceso de creación llevado por los bailarines con el coreógrafo y puede ser usado por los profesores como un trampolín para generar sus propias ideas y exploraciones de movimiento.

Como vemos los recursos que ofrecen las diferentes compañías son muy parecidos, aunque cada una aporta su sello singular, derivado de su propia experiencia y forma de entender la danza y sus procesos. Éste es un claro ejemplo de las metodologías y recursos provenientes de la investigación-acción, una práctica fundamental en el mundo de las artes y la educación.

11.1.4. Simpson Board

Las posibilidades de enseñanza y de creación por parte de las personas con diversidad funcional vienen del desarrollo de ideas, métodos y estrategias que permitan a todos desarrollar sus capacidades. En el caso de las personas afectadas con severas limitaciones físicas normalmente es difícil que puedan expresarse como creadores, como compositores y coreógrafos de danzas que otros puedan ejecutar. Muchas veces las limitaciones aparecen por la dificultad en la comunicación.

Simpson Board (Pizarra Simpson) es una herramienta para desarrollar precisión en coreografía. Ha sido diseñada en el Reino Unido por un grupo de profesionales de la danza con y sin diversidad funcional, en respuesta a las necesidades de estudiantes de danza con diversidades profundas, los cuales desean comunicar ideas simples o complejas sobre el movimiento. Lisa Simpson²⁸⁹, bailarina cuádrupléctica, y Adam Benjamín fueron en gran parte sus creadores. En particular fue diseñada para estudiantes sin habla y con escaso control voluntario sobre los músculos de sus cuerpos, como en algunos casos severos de parálisis cerebral.

Las personas con diversidad física profunda todavía tienen cierto control sobre la coordinación del movimiento de sus ojos y a menudo éste es su principal canal de comunicación. *Simpson Board*²⁹⁰ está diseñada para comunicarse a través de esta capacidad de expresión de los ojos. El movimiento de los ojos se utiliza para seleccionar palabras y símbolos de una lámina. La información que hay en ella es específica a la danza, compuesta de conceptos e ilustraciones referentes al cuerpo y al movimiento.

El objetivo de esta herramienta es explorar cómo los estudiantes con discapacidades severas pueden participar de una forma más plena en la ideación, comprensión y creación de la danza en vez de solamente tomar parte en la danza diseñada por otros.

Simpson Board, en palabras de uno de sus creadores Adam Benjamin (2002, p. 22):

Permite el acceso no solamente a la danza sino a la experiencia y expresión de uno de los derechos humanos más básicos: "libertad de movimiento". Nos tenemos que dar cuenta de que nadie está mejor equipado para comprender las ideas de aquéllos que no pueden moverse y que no tienen voz, que los bailarines contemporáneos: una comunidad de artistas dedicados al lenguaje del movimiento cuya necesidad más urgente

²⁸⁹ Página oficial de Lisa Simpson <http://www.simpsonboard.co.uk> (Consultada el 3-06-2015)

²⁹⁰ *Language of Dance Center* es una organización donde se puede conseguir la Simpson Board y otros materiales pedagógicos para la enseñanza y creación de danza. <http://www.lodc.org/resources/lod-essentials.html#simpsonboard> (Consultada el 15-07-2015)

y raramente satisfecha es encontrar coreógrafos que tengan algo importante que decir. No es una pequeña ironía que un proyecto diseñado para dar voz a aquéllos que no pueden hablar también se ha convertido en un medio de enseñar herramientas coreográficas a aquellos que pueden hablar pero a menudo fracasan en comunicar con claridad y precisión.

11.2. ARTES ESCENICAS EN LA INCLUSIÓN EN LA UNIVERSIDAD

11.2.1. La enseñanza de la técnica de danza accesible para la educación inclusiva

La *Danza Integrada* puede terminar separada de la sociedad si su aprendizaje sigue sin poder entrar en las escuelas y conservatorios de danza. La prueba la tenemos en que aunque hay una lista considerable de artistas con diversidad que trabajan en compañías profesionales de danza, los seguimos viendo como algo excepcional y en nuestro imaginario pervive la idea que asocia diversidad funcional a persona que no puede valerse por sí misma.

Jürg Koch (2012)²⁹¹, profesor de danza en la Universidad de Washington, propone introducir los principios de Diseño Universal como una forma de construir cambios curriculares y pedagógicos concretos en la enseñanza reglada de la danza para que esta sea accesible, a la vez que se persiguen unos objetivos educativos y entrenamiento en danza compartido por estudiantes con y sin diversidad. En esta Universidad hay un modelo inclusivo para estudiar danza que permite a personas con diversidad funcional ser alumnos del grado de danza. Veamos cómo es posible esto y cómo podemos abordar materias como la técnica de danza, que normalmente se considera la más inaccesible para la diversidad funcional.

El concepto de Diseño para Todos o Diseño Universal, según Fernando Alonso, profesor y director del Equipo Acceplan de la Universidad Autónoma de Barcelona, (Alonso, 2007, p.17) es aquel para el que *“solo existe una población, que está compuesta por individuos con distintas características y habilidades, y que requieren diseños e intervenciones acordes a esa diversidad”*. Este concepto surge frente al concepto que existía anteriormente sobre la supresión de barreras en el que se entendía que hay dos tipos de población: una *normal* y otra apartada de la normalidad a causa de sus discapacidades.

Por esta razón los espacios y servicios estaban diferenciados para cada tipo de población, lo que finalmente repercutía en la segregación y estigmatización de la población con diversidad. El Diseño Universal es una herramienta fundamental para conseguir la accesibilidad y que ésta sea universal, es decir diseñar los espacios para

²⁹¹ El artículo presenta un resumen de la ponencia de Koch presentada en el Congreso *Pathways to the Profession*, organizado por Scottish Dance Theatre and Caroline Bowditch. Dundee, 2012.

que puedan ser usados por el máximo número de personas. Los principios que rigen el Diseño Universal son siete: “*Uso universal para todos, Flexibilidad de uso, Uso simple e intuitivo, Información perceptible, Tolerancia para el error o mal uso, Poco esfuerzo físico requerido, Tamaño y espacio para acercamiento, manipulación y uso*”. (Alonso, 2007, p.18)

La utilización de los principios del diseño universal, según Koch (2012), aplicado a los retos clave para que un entrenamiento y enseñanza de la danza sean accesibles para una población diversa de estudiantes es un concepto innovador, útil y no especialmente complejo. Koch identifica que los retos clave en la accesibilidad del entrenamiento de danza están en los espacios físicos, el acceso a la información y tecnología, el acceso a los servicios y la propia enseñanza de la danza.

Con respecto a la enseñanza de la danza, la mayor dificultad para el acceso y la inclusión son las clases de técnica, mientras que las de composición e improvisación suelen considerarse accesibles. La dificultad de inclusión en las clases técnicas viene principalmente de la forma en la que la técnica de danza es enseñada.

Pero atendiendo a criterios generales de evaluación de la técnica de danza, Koch observa que residen en los siguientes principios: la capacidad de los estudiantes de danza para ejecutar secuencias prolongadas de movimiento que consoliden fuerza, equilibrio, coordinación, flexibilidad y control con precisión, seguridad y fluidez técnica. Los bailarines con diversidad de diferentes compañías de *Danza Integrada/Inclusiva* presentan estas habilidades. Por lo tanto Koch deduce que las personas con diversidad funcional, con el entrenamiento adecuado, pueden cubrir positivamente los criterios que evalúan la técnica de danza.

Otra cosa es de qué manera se exija demostrar que un bailarín tiene habilidad técnica. Si la única forma de demostrarlo es teniendo que realizar una secuencia concreta de movimientos donde por ejemplo se ponga énfasis en las piernas, obviamente alguien que no tiene piernas o no las puede mover no podrá demostrar su técnica. En ese caso no estaremos evaluando la técnica sino la capacidad de alguien para reproducir los movimientos de otra persona, o de una época determinada o de una escuela concreta. Eso no se llama técnica sino estilo.

Y como ya argumentamos en el capítulo anterior dedicado a la metodología inclusiva, un gran problema en la enseñanza de la danza es confundir técnica con estilo. No es lo mismo y no prepara a los bailarines de la misma forma. Y para nuestro objeto de investigación vemos que la técnica es universal e inclusiva, mientras que no todos los estilos son inclusivos ni universales, es decir, no pueden ser ejecutados por todas las personas.

¿Cómo podemos entrenar y evaluar las habilidades técnicas de danza dentro de una población diversa de estudiantes? Koch (2012, p.37) nos ofrece un par de opciones válidas dentro del sistema universitario norteamericano. Una de ellas es que los estudiantes pueden estudiar técnicas que no se ofrecen en su institución pero que son relevantes a sus intereses artísticos y están en consonancia con el programa de grado.

Otra opción es que los estudiantes busquen estudios tutorizados donde exploran, desarrollan y practican su proceso de entrenamiento personal, con las herramientas de danza que mejor se adaptan a sus necesidades. En ambos procesos la facultad asegura el proceso de supervisión y acreditación, mientras todas las demás asignaturas las estudian dentro del programa.

Estas son unas opciones válidas que permiten a una universidad o centro educativo dar la opción a sus estudiantes de estudiar con los mejores especialistas yendo a los espacios donde esos especialistas están. Los profesores de universidad, en materias que requieren una práctica no pueden ser especialistas de todo, y a la vez para una universidad sería muy costoso tener especialistas de todo contratados. Es por ello que este tipo de opciones hacen que la enseñanza pueda ser más individualizada dentro de unos márgenes que aseguren la competencia profesional.

Pero otra solución para que las clases de técnica sean realmente inclusivas, según Koch (2012, p.38) es cambiar el enfoque del concepto “adaptación de materiales” hacia “desarrollo de material individualizado”.

Hasta ahora en aquellas universidades del área anglosajona (Estados Unidos, Reino Unido y Australia) donde se permitía que personas con diversidad funcional fueran estudiantes de los grados de danza, se aplicaba el concepto de “adaptación de materiales” a los estudiantes con diversidad funcional, para que adaptaran por sí mismos aquellos movimientos que les resultaban complejos o imposibles a sus capacidades. Esto originaba que finalmente la persona con diversidad pasara un buen rato aislada, explorando por sí misma estos materiales, mientras sus compañeros permanecían en el grupo copiando el material coreográfico enseñado por el profesor. La artista con discapacidad Caroline Bowditch, coreógrafa y bailarina del Scottish Dance Theater hace referencia a esta negativa experiencia cuando estudió Performing Arts en la universidad²⁹².

Por tanto el concepto así entendido de adaptación de materiales no respondería a los principios de Diseño Universal, ya que segrega y estigmatiza a la población con diversidad. Pero lo que Koch propone y subscribimos en esta investigación porque es

²⁹² En este vídeo, la artista Caroline Bowditch nos da algunos referentes de su biografía y alude a la negativa experiencia de estar en una clase de danza donde la apartaban para que hiciera sus propias adaptaciones <https://vimeo.com/87653416> (consultado el 02-06-2015)

parte de mi experiencia docente en *Danza Integrada*, es usar esas adaptaciones como individualizaciones para todos los estudiantes, no sólo para los estudiantes con diversidad.

Adaptar un material dado en danza es un proceso más complejo que la metodología habitual de demostración del profesor y copia del estudiante. Adaptar un material requiere análisis complejo, traducir, componer, recordar y ejecutar de forma independiente. Todas éstas son grandes habilidades para los bailarines. De hecho la coreógrafa Trisha Brown, cuyo trabajo tiene un alto nivel de complejidad, propone a sus bailarines esta metodología, donde a partir de un material dado cada bailarín debe adaptarlo a un espacio concreto, unas direcciones y unas interacciones con otros bailarines. El resultado son coreografías complejas pero elaboradas por cada uno de los bailarines.

De esta forma en vez de desechar el concepto de adaptación porque no tiene equidad, se puede recuperar haciéndolo interesante para toda la clase. Para los bailarines con una buena técnica, este tipo de propuestas resultan complejas, desafiantes y motivadoras, a la par que hace que todos los bailarines tengan que adaptar su propio material, sin separar a la clase en grupos de personas con y sin diversidad. Trabajar con adaptaciones ya no significa la acomodación de un material general para un estudiante individual sino la personalización de un material neutro, la apropiación personal de un material impersonal. Si cambiamos el concepto también es necesario cambiar el nombre y Koch nos propone en vez de *material adaptado* utilizar *material individualizado*.

Realmente ésta ha sido desde hace años mi aproximación a la enseñanza de la técnica en danza, y nunca utilicé la palabra material adaptado, quizás porque hace años que dejé de enseñar técnica con la metodología de modelos de muestra y repetición. La formación en danza que recibí en Holanda y Estados Unidos, desde los principios somáticos y su aplicabilidad en la enseñanza de la técnica, hasta mis propias investigaciones al tener que enseñar a grupos muy diversos de personas -entendiendo la diversidad no sólo por diversidad funcional sino por diferentes niveles en el aprendizaje de la danza y diferentes modalidades de aprendizaje, diferentes edades- me llevó a utilizar metodologías donde a partir de mis propuestas cada persona exploraba individualmente según los principios a investigar. A veces doy instrucciones verbales y otras realizo físicamente el movimiento pero no para que copien sino para que capten el sentido cinestésico de lo que estamos explorando. Estas exploraciones pueden ser individuales o por parejas donde una persona induce el movimiento a otra persona o bien queda como testigo de lo que sucede. Después se pueden memorizar las secuencias que cada uno ha realizado y a partir de aquí entrar en interacción con ellas en el espacio, el tiempo o con las otras secuencias de otros compañeros. Cuando entramos en esta fase de interacción ya pasamos a la fase de composición. Pero todo

lo que ocurre previamente me permite ir dando indicaciones con relación a principios técnicos de alineación, de claridad y especificidad en el movimiento, de reparto de las fuerzas, la dirección del movimiento y su secuencialidad a través del cuerpo..., en definitiva de aspectos que son fundamentales en las clases de técnica de danza y movimiento.

Este material individualizado permite a estudiantes de danza y bailarines con y sin diversidad funcional, y a estudiantes en toda su gama de diversidades, entrenar, aprender danza de una forma consciente e inteligente y demostrar las habilidades que exigen los currículos de danza.

Pero para ello hay que distinguir qué es técnica y qué es estilo, y priorizar la enseñanza de las habilidades que potencian la técnica, sobre la enseñanza de estilos exclusivos y estéticas tradicionales.

De esta forma la enseñanza de la danza en el sistema educativo reglado se abre como una posibilidad para un amplio sector de la población, no porque la danza baje sus estándares de excelencia sino porque las herramientas que ofrecemos para llegar a esa calidad son las apropiadas, las accesibles para personas muy diferentes.

Como consecuencia obvia se produce una transformación en los modelos de cuerpos presentados por la danza y las imágenes que ésta ofrece. El concepto de danza se abre al arte contemporáneo, al de ahora, el del siglo XXI. Ya no hablamos de discapacidad sino de diversidad, porque vivimos en una sociedad con una población que no es homogénea. No lo ha sido nunca pero ahora los rasgos de la diferencia en vez de ocultarse se muestran como riqueza de esta sociedad.

11.2.2. Modelo inclusivo en el grado de danza

La Universidad de Plymouth²⁹³ ofrece un grado de tres años en Danza Teatro a través de la Escuela de Humanidades y Performance que es inclusivo: personas con y sin diversidad funcional pueden ser alumnos. Este grado ofrece un programa donde se estudia Danza Contemporánea, Performance, Teatro Físico, Coreografía, Composición, Improvisación, Danza Teatro, Danza Digital Experimental, Teoría Crítica y Análisis entre otras materias, pudiendo cada estudiante crear un currículum que satisfaga sus expectativas de creatividad, respetando las materias troncales del grado.

El programa está dirigido a aquellos estudiantes que quieren realizar una carrera en Artes de la Danza y el Movimiento y también en la práctica educativa. El programa promueve la práctica colaborativa e interdisciplinar ya que ésta creará el marco necesario para estudiar los principios de la Danza Teatro contemporánea. El término

²⁹³ Universidad de Plymouth en el Grado de Danza Teatro.

<https://www.plymouth.ac.uk/courses/undergraduate/ba-dance-theatre> (Consultada el 14-9-2015)

Danza Teatro incorpora los distintos aspectos de una producción o evento en los que se exploran las fronteras que separan las formas convencionales de la danza y los elementos de otras disciplinas y géneros performativos. El programa ofrece a los estudiantes un desarrollo del entrenamiento de danza y movimiento a través de los tres años de curso de estudios para formarlos en las áreas clave de estas prácticas. Un objetivo fundamental es producir graduados que puedan aplicar su creatividad, destrezas y conocimientos para articular, crear, actuar y compartir danza en diferentes contextos sociales y culturales.

Investigando los contenidos del programa no hemos podido identificar ninguna asignatura que específicamente se refiriera a la inclusión. Y esto es debido a que es un programa no dedicado a enseñar métodos inclusivos a personas sin discapacidad para que los apliquen en entornos inclusivos, sino que el propio grado es inclusivo y en su organización de los contenidos y en las metodologías empleadas puede asumir tener en las mismas aulas a estudiantes con y sin diversidad aprendiendo conjuntamente.

La propuesta nos parece muy interesante e innovadora puesto que da un paso más allá en el sentido de que no es una experiencia que habla de la inclusión sino que ella misma es inclusiva. Adam Benjamin, a quien ya nos referimos en el *Capítulo 10*, apartado 10.3, como una de las figuras fundamentales en el desarrollo y expansión de la *Danza Integrada/Inclusiva* en Reino Unido y otros países, está involucrado en la confección de este grado además de ser profesor en él. Benjamin, tras ser uno de los miembros fundadores de *Candoco* y haber enseñado *Danza Integrada* (él la llama así) durante muchos años en medios no académicos, ha visto la necesidad de dar el siguiente paso en la educación.

Y el paso viene por este modelo de enseñanza de la danza, reglado por la universidad, con unos contenidos específicos y en la vanguardia de lo que actualmente son las artes y la danza, en el que pueden matricularse personas con diversidad funcional. Y no hay una limitación del tipo o grado de diversidad. Kevin French es un alumno graduado de esta carrera, que ha trabajado igual que el resto de sus compañeros, atendiendo todas las asignaturas y actuando al igual que los demás estudiantes. Kevin es una persona con parálisis cerebral que normalmente utiliza la silla de ruedas para desplazarse.

La primera cosa que tengo que decir es que a pesar de mi apariencia estoy completamente en posesión de mis facultades mentales, vivo una vida muy independiente que para algunos es discapacitada.

Siempre he tenido sed de conocimiento porque no pude leer hasta los doce años ya que nadie me enseñó. Por favor, no pienses que no puedes

*trabajar conmigo debido a mi discapacidad, contacta conmigo y verás cómo soy. Se valiente y pregunta.*²⁹⁴

Según el modelo inclusivo de enseñanza del Grado de Danza Teatro de la Universidad de Plymouth, y las diferentes experiencias y propuestas metodológicas expuestas en este capítulo podemos reflexionar sobre cómo la enseñanza de la *Danza Integrada/Inclusiva* es posible y da resultados. Hemos visto que hay estrategias pedagógicas, planes de estudio y modelos inclusivos que permiten que alumnos con y sin diversidad funcional estudien conjuntamente, incluso aquellas asignaturas que tradicionalmente no parecían posibles para una persona con diversidad, como la técnica en danza. Vemos que la inclusión no depende sólo de las herramientas pedagógicas sino de los criterios que se siguen a la hora de dar contenidos a unos objetivos. Como bien argumentaba Koch, no se trata de cambiar el plan de estudios sino de revisar qué contenidos se están dando y si hay otras formas en que esos objetivos con los mismos estándares de calidad educativa puedan ser conseguidos por una población más amplia.

Como ya expusimos anteriormente con referencia a la técnica de danza, es importante revisar cual es el concepto de técnica, qué necesita adquirir un bailarín con la técnica, y no confundirla con estilo. Esto abre un abanico ilimitado a la hora de enseñar técnica y la hace no sólo más accesible para las personas con diversidad, sino más interesante para todos los alumnos, también los que no tienen diversidad.

He enseñado durante años a población adulta sin diversidad funcional, que no tenía experiencia de danza previa, especialmente alumnos de arte dramático y, aplicando metodologías inclusivas en las clases técnicas de danza, han realizado progresos que con las metodologías tradicionales basadas en la enseñanza de un estilo, no habían conseguido.

Esto se debe a que las metodologías inclusivas se basan en la enseñanza de unos principios y no tanto de unos pasos. Los estudiantes empiezan a entender cómo funcionan sus cuerpos, el de cada uno diferente y singular, a través de la exploración variada de ciertos aspectos del movimiento. Al acercarse a un mismo tema de trabajo desde varias perspectivas encuentran cómo su cuerpo responde y, además de tener un aprendizaje más completo, empiezan a analizar qué sucede en cada situación, lo que al final produce bailarines-performers que no son sólo ejecutores sino artistas con un conocimiento complejo de lo que hacen, cómo lo hacen, para quien lo hacen y en definitiva, conscientes de las imágenes que ofrecen al mundo. En una palabra, creadores.

²⁹⁴ Kevin French. Texto extraído de su perfil profesional en LinkedIn <https://uk.linkedin.com/pub/kevin-french/6/917/666/es> (Consultado el 5-09-2015)

La experiencia en otros países no demasiado lejanos al nuestro geográficamente -aunque a nivel de políticas educativas artísticas estemos a años luz- como Reino Unido, nos hace ver que la enseñanza de la danza es accesible a la diversidad a través de los modelos inclusivos de educación; que es posible enseñar danza con estándares de calidad en grupos integrados por personas con y sin diversidad funcional, que no es una fantasía o un mito.

Recordemos las palabras de Kevin French, citadas anteriormente, cuando nos decía que no había aprendido a leer hasta los doce años porque nadie le había enseñado, y ahora escribe ensayos políticos y obras de teatro.

Si no damos oportunidad y acceso a las personas con diversidad funcional para que entren en los sistemas educativos de la danza, nunca sabremos de lo que son capaces de hacer, ni de lo que son capaces de enseñarnos.

Vemos que al plantearnos la inclusión, nos planteamos las metodologías, nos planteamos los contenidos, nos planteamos la misma esencia ya no sólo de la enseñanza de la danza sino de qué danza estamos enseñando, y finalmente de qué es la danza. Estas cuestiones llevan ya muchos años planteándose las compañías y artistas que están en el filo del arte contemporáneo, en ese borde de la navaja que va abriendo brecha en el arte y sus constructos. Quizás una enseñanza reglada de la danza no pueda estar en ese filo, pero al menos puede atender a las experiencias que llevan ya más de cincuenta años realizándose, cuyos resultados están comprobados. Las *Educación Somática*, los principios de *Contact Improvisación*, la *Improvisación*, las metodologías que no están basadas sólo en la copia y repetición, las investigaciones individualizadas sobre un tema dado, todo ello no son materiales nuevos. Se ha comprobado que funcionan. Son inclusivos *per se*. Fueron hechos para que muchos bailarines muy diferentes pudieran expresar su riqueza; no fueron pensados en su origen para personas con diversidad funcional, pero sí para expresar la diversidad y riqueza del ser humano. Por ello son materiales que son inclusivos y que abren la puerta, el acceso, a las personas con diversidad funcional al aprendizaje de la danza.

11.2.3. La Danza Integrada en un máster universitario

En la *investigación de colaboración*, es fundamental, según Ainscow (2003, p. 6) la “*colaboración entre extraños*”, es decir, agentes de diferentes medios implicados en la misma acción pero que generalmente no tienen trato directo. Esta colaboración entre extraños puede ser utilizada para superar las brechas tradicionales que surgen del desconocimiento de las necesidades reales y medios disponibles de los colectivos implicados.

Trasladado a la práctica de la *Danza Integrada/Inclusiva* podemos ver como esta *colaboración entre extraños* es fundamental, para conocer las realidades bien distintas de los participantes a la hora de aproximarse al hecho creativo.

De la misma forma, si pensamos en cómo la educación inclusiva puede realmente implementarse, no sólo en el sistema educativo sino también en la sociedad, es necesario utilizar estos métodos colaborativos para acercar la brecha entre la investigación y la práctica.

En este sentido es muy importante que las Facultades de Educación en relación con Facultades de Danza o Centros Superiores de Danza puedan generar materias teórico prácticas relacionadas con la *Danza Integrada/Inclusiva* impartidas por especialistas para que desde la experiencia del alumnado y los profesionales se pueda llegar a una reflexión corporeizada de lo que la integración/inclusión significa.

Durante el año 2011 impartí el curso Desarrollo Corporal y Diversidad cuyos contenidos estaban enfocados hacia la *Danza Integrada*, dentro del Máster de Danza de la Facultad de Danza de la Universidad Nacional de Costa Rica UNA²⁹⁵, adaptando la asignatura a los requerimientos de la Universidad.

Si comparamos las realidades educativas de la danza en el Estado Español y en Costa Rica vemos que el punto de partida es ya bien distinto. En nuestro país, se ha negado sistemáticamente a las Artes Escénicas y a la Danza entrar por derecho propio como grado en la universidad. Desde nuestro punto de vista esta situación sigue relegando a las Artes Escénicas, a la Danza y a sus docentes a una profesionalización basada en la práctica pero alejándolos de la investigación y por tanto de la apertura a nuevos paradigmas.

En Costa Rica la enseñanza superior de la danza, las artes escénicas, las artes visuales y la música gozan cada una de una escuela universitaria diferente, dentro de la Universidad Nacional (UNA), coordinadas por el CIDEA (Centro de Investigación Docencia y Extensión Artística). El CIDEA es un centro académico de investigación, aprendizaje, producción artística integrada y emprendedora, con vinculación internacional, que contribuye al desarrollo humano integral y al mejoramiento de la calidad de vida de la sociedad costarricense y la región centroamericana. En ese país se considera que las artes pueden gozar de estatus universitario sin que eso produzca menoscabo de su especificidad, gozando sin embargo de las contaminaciones justas y necesarias que se dan en todo ambiente universitario donde la interdisciplinariedad es más que deseable.

El Máster de Danza ha creado un impacto expansivo en las prácticas integradoras, inclusivas y colaborativas en la sociedad costarricense a lo largo de estos años. Los

²⁹⁵ Universidad Nacional de Costa Rica <http://www.una.ac.cr>. (Consultada el 14-06- 2015)

proyectos colaborativos de corte inclusivo entre artistas de diferentes disciplinas y las comunidades son notorios. Es importante señalar que entre los alumnos del Máster en Danza había profesionales de la danza contemporánea de varias generaciones: desde la segunda generación de pioneros de la danza de Costa Rica, directores de compañías y de centros universitarios, hasta bailarines profesionales de las compañías más destacadas y algunos estudiantes con la carrera de danza recién terminada.

Cabe destacar que en la Región Centroamericana, la UNA²⁹⁶ fue la primera universidad que implantó la carrera de Danza en 1974. Esta larga y consolidada trayectoria en la docencia de la danza hace que parte del alumnado del Máster también fuera de otros países centroamericanos.

El curso impartido en el Máster de Danza: Desarrollo Corporal y Diversidad con énfasis en la *Danza Integrada*, fue teórico-práctico y se desarrolló durante un trimestre. Constaba de dos sesiones semanales, de las cuales una era práctica consistiendo en un taller de danza integrada en el que participaban los alumnos del máster junto a personas con diversidad funcional, manteniendo el grupo durante todo el curso con los mismos participantes. La otra sesión semanal era teórica, en la que hacíamos una reflexión sobre las bases de la *Danza Integrada*, la inclusión en la educación, conceptos de identidad, la diferencia como valor en sociedades heterogéneas y diversas, y cuestiones pedagógicas referentes a contenidos y metodologías en la docencia y creación de la *Danza Integrada* en la inclusión.

Para todos los alumnos de la asignatura, la sesión teórica era una conceptualización basada en la experiencia, porque habían corporeizado previamente en el taller de *Danza Integrada*, los conceptos que tratábamos.

El curso terminó su parte práctica realizando una muestra abierta al público de diferentes creaciones en *Danza Integrada/Inclusiva*, elaborada por todos los participantes en el taller, personas con y sin diversidad funcional. Los estudiantes del Máster también presentaron al finalizar el curso el desarrollo de una unidad didáctica con una programación enfocada en *Danza Integrada/Inclusiva*. A todos los participantes del Taller de *Danza Integrada* que no estaban cursando el máster, se les entregó un certificado de participación, validado por la Universidad.

Los estudiantes del máster, a través de este curso, obtuvieron conocimientos acerca de los conceptos diversidad e inclusión como garantía para implementar procesos

²⁹⁶ Marta Ávila Aguilar, Doctora en la UNA, ha escrito varios libros sobre el desarrollo de la danza en Costa Rica, donde podemos observar como la danza contemporánea ha estado muy presente en Costa Rica ya desde 1930. La relación entre los coreógrafos costarricenses con Europa y Estados Unidos ha sido constante haciendo que Costa Rica tenga una trayectoria consolidada en la danza contemporánea de casi un siglo. Ver Ávila Aguilar, M., 2014, 2008a y 2008b en bibliografía.

pedagógicos en danza y creatividad donde las diferencias individuales son contempladas e integradas en los procesos grupales inclusivos.

Comprendieron la importancia de la comunicación corpórea y escucha receptiva como medio para responder las necesidades y requerimientos de las poblaciones con diversidad.

Los contenidos temáticos del curso fueron:

- La diversidad e interculturalidad como elementos sustanciales del ser humano en la sociedad actual.
- El paradigma de la complejidad en la pedagogía de la danza y las artes que integran la diversidad.
- Conceptos de identidad: identidad plural versus identidad fija.
- Factores sociales y artísticos que influyen en la construcción de identidades plurales que integran la diversidad.
- El poder inclusivo de la danza y el arte en la integración de la diversidad en los procesos educativos y creativos.
- Evolución del concepto de cuerpo y movimiento en la pedagogía de la danza.
- Técnicas que posibilitan la inclusión de la diversidad en la pedagogía y la creación en danza.
- La danza integrada: una metodología para la inclusión de la diversidad.
- Trabajo en equipo interdisciplinario y transdisciplinario.
- Práctica y vivencia de la danza integrada.
- Propuesta pedagógica para el desarrollo de la danza integrada en grupos de personas con y sin diversidad funcional.

Para muchos de los profesionales que asistían, el máster supuso un cambio de paradigma en cuanto a cómo se relacionaban con la danza, con su propio cuerpo y con el de sus bailarines, en el caso de que fueran coreógrafos o directores de compañías, o con sus estudiantes, cuando eran profesores de danza. Teoría y práctica en colaboración hace que el arte, el conocimiento, la educación, la cultura y la sociedad se muevan.

Entre las experiencias donde algunos de los estudiantes que tuve en el curso del máster han participado posteriormente, destacamos dos proyectos apoyados por el

CIDEA de la Universidad Nacional de Costa Rica, pertenecientes al Proyecto Integrado Conexiones para la Creatividad²⁹⁷.

Identidad Transfronteriza

Talleres artístico-creativos, con un grupo de jóvenes líderes en la comunidad de Upala 2014. Este fue un proyecto de intervención comunitaria a través de la danza cuyo objetivo era desarrollar en la comunidad transfronteriza de Upala en Costa Rica, una serie de procesos socioeducativos y artísticos que visibilizaran las manifestaciones culturales propias de estos grupos sociales.

Técnicas para la Atención Creativa de Usuaris (os) en el Hospital Psiquiátrico Dr. Roberto Chacón Paut, 2013. El proyecto desarrolló un taller participativo con aplicación de la Teoría de la Creatividad, Lenguaje Artístico y Atención Creativa.

Y específicamente se está desarrollando desde el año 2014 un Taller de Danza Integrada en el Instituto Hellen Keller de Costa Rica. Es un taller de Capacitación en danza donde participan personas con diversidad visual y sin diversidad. El Taller es parte de las iniciativas desarrolladas por el Taller Nacional de Danza²⁹⁸. Al estar impartido por alumnas del máster, aplican la metodología que vimos en el curso de *Danza Integrada*, además de su propia experimentación con las necesidades concretas del grupo.

Es gratificante y alentador ver como la Universidad Nacional de Costa Rica y el Taller Nacional de Danza, junto a otras instituciones del país apuestan por un desarrollo colaborativo de las artes en el seno de la comunidad, con enfoques inclusivos que paulatinamente hacen que la sociedad costarricense y la región centroamericana estén en la vanguardia educativa de las artes y los procesos colaborativos inclusivos.

11.2.4. La fusión del teatro y las ciencias sociales en la universidad

Desde el curso académico 2008/2009 se ha programado y desarrollado en la Universidad Pablo de Olavide (UPO) de Sevilla el *Curso de Teatro Social Crítico e Intervención Socioeducativa*. En la actualidad (2015) llevan cinco ediciones como

²⁹⁷ El Proyecto Integrado Conexiones para la Creatividad está coordinado por Enid Sofía Zúñiga Murillo, Investigadora de la UNA. En los proyectos expuestos participó Pamela Jiménez Jiménez, Investigadora del Proyecto Integrado Conexiones para la Creatividad, junto a otros profesionales, artistas y profesores de la UNA de las Escuelas de teatro, Danza y artes visuales. La Compañía de Cámara Danza UNA participó también en el primer proyecto.

²⁹⁸ Es una de las iniciativas desarrolladas por Ivonne Durán, la actual directora del Taller Nacional de Danza de Costa Rica, que fue alumna del Máster de Danza de la UNA. El Taller de Danza Integrada en el Instituto Hellen Keller de Costa Rica lo imparten otras dos de las alumnas y bailarinas profesionales que cursaron el mismo Máster: Valentina Marengo y Elián López.

especialidad universitaria. Tuvo una modalidad de Máster Propio en el curso académico 2011-2012, pero actualmente no está ofertado como Máster.

Aunque está orientado al teatro, es de los cursos universitarios que se ofertan en España que no vinculan las artes a la terapia cuando se refieren a la inclusión de la diversidad. En ese sentido, el enfoque que ofrece del teatro como un instrumento social crítico, observamos que está en consonancia con la hipótesis que se plantea en esta investigación, ya que se aborda el hecho de la participación de la diversidad social en el mundo del arte y la capacidad generadora de transformación del cuerpo social, ofreciendo otro tipo de discursos en la escena contemporánea.

Estos estudios cohesionan materias pertenecientes a las ciencias sociales y la intervención social con la práctica teatral, observando así el nivel de transcendencia que esta vinculación tiene en los contextos sociales de aplicación.

Vemos así el valor concedido a la unión entre ciencias y arte además de la importancia de lo cultural como espacio de participación y construcción social. De esta forma el teatro se convierte en una herramienta de acción socioeducativa.

Teatro Social Crítico es un término que su director Manuel Muñoz Bellerín ha creado en el Curso de Teatro Social Crítico e Intervención Socioeducativa, dentro del módulo "Fundamentos del Teatro Social", a partir de una reconceptualización que define así²⁹⁹:

- *Es teatro social con el sentido aportado por el movimiento cultural anarquista de fines del siglo XIX y principios del XX en España, en la que se postulaba por el paradigma cultural como modelo de participación activa, espacio de desarrollo y educación humanos y por un arte como función social donde todos y todas podían hacer arte y tenían acceso al arte. Era una visión de lo cultural como espacio de aprendizajes, de construcción colectiva y comunitaria, como espacio educativo.*
- *Crítico, pues el arte tiene una dimensión crítica frente a modelos socioculturales y políticos hegemónicos, patriarcales, colonialistas, modelos como el neoliberal que postulan unas normas, actividades, cuerpos y pensamientos a partir de patrones de poder, de desigualdades y opresión de unos/as frente a otros/as. Esta postura crítica es activa, es decir, se refleja en la producción de pensamientos y acciones a través de las obras.*

El enfoque de este Máster, según Muñoz Bellerín (2013, pp. 5-7), es investigar y aplicar aquellos contenidos teórico-metodológicos que sean acordes con el fin de establecer un modelo de teatro social aplicado a la intervención social, es decir cómo

²⁹⁹ Correspondencia por mail mantenida con Manuel Muñoz Bellerín entre Mayo y Septiembre 2015.

el teatro puede ser una herramienta de la intervención social aplicado fundamentalmente en contextos de desigualdades y exclusión.

El carácter del curso es transdisciplinario. *“La formación es un espacio de encuentro y diálogo recíproco entre diferentes materias y áreas de conocimiento, en especial de las ciencias sociales y de la producción teatral”*.

Los contenidos y la metodología intentan ser acordes con una intervención participativa y transformadora, en definitiva *“una formación reafirmada en las responsabilidades de todos y todas como sujetos implicados/as en la construcción colaborativa de conocimientos y en un análisis reflexivo, complejo e integral, que acoja aquellas alternativas posibles hacia un acción transformativa”*.

Otras experiencias educativas, según nos aporta Muñoz Bellerín (2013, pp. 14-15), desarrolladas en el Estado Español en el ámbito universitario que contemplan la relación del teatro como herramienta de inclusión social vinculando los estudios a las ciencias sociales y a los estudios teatrales son:

- ✓ *Seminario-Laboratorio de Investigaciones Etnodramáticas* del Instituto de Teatro de Madrid y de la Universidad Complutense de Madrid.
- ✓ *Master en Educación Artística en Instituciones Sociales y Culturales*³⁰⁰ organizado por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.
- ✓ *Aula de Teatro* de la Universidad Autónoma de Madrid. *Encuentros Internacionales de Teatro Comunitarios*

Existen otras titulaciones que utilizan tanto el teatro como la danza vinculados a poblaciones con diversidad pero desde una conexión terapéutica, lo cual no entra en el campo de estudio de la presente investigación

Manuel Muñoz Bellerín también es conocido por ser el impulsor desde hace ocho años de *Teatro de la Inclusión*, un proyecto de Teatro Social formado por un grupo de personas que han sufrido la exclusión y que a través del arte teatral pueden expresar sus identidades, sus experiencias personales y colectivas. Es un proceso de estrategia de resistencia desde el arte como metodología de acción, reconocimiento social y empoderamiento individual y grupal. La metodología empleada es la narratividad teatral y la creación colectiva como instrumentos que permiten esa reconstrucción identitaria y sobre todo su participación en espacios antes denegados.

³⁰⁰ Master en Educación Artística en Instituciones Sociales y Culturales
<http://www.ucm.es/estudios/mastereducacionartistica> (Consultada el 10-04-2015)

Si en los apartados anteriores nos habíamos enfocado en los aspectos técnicos de la danza como barrera que, solventada con el enfoque apropiado, puede abrir el estudio de la danza a poblaciones diversas, los aspectos críticos y sociales que este máster ofrece en referencia al teatro, son enfoques que los estudios de danza en la inclusión pueden acoger y tomar como referencia. La transdisciplinariedad entre las artes y las ciencias sociales, desde un lugar crítico son siempre productivas. Estas intersecciones vienen produciéndose en la academia anglosajona desde hace años con la eclosión de los Estudios Culturales aplicados al arte. Las facultades de danza de estos países incluyen asignaturas en este sentido. Creemos que es importante observar lo que está sucediendo a nuestro alrededor para ver como inclusión y práctica artística se pueden vertebrar en unos estudios académicos que produzcan nuevos conocimientos para el arte.

Veamos cómo la entrada de la diversidad en enseñanza reglada de la danza no sólo hace de nuestra sociedad un mundo inclusivo donde todos nos sentimos integrados en algo que construimos juntos, sino que además nos cambia la percepción del arte haciendo que éste se mueva en nuevas y múltiples direcciones.

El cuerpo, ese lugar donde el imaginario colectivo aliado con la danza y las artes representacionales se ha repetido a sí mismo una y mil veces, ese lugar de resistencia al cambio, también persiste por empujar y salir de los límites en donde es encorsetado, resistiéndose a quedarse mudo y momificado. El cuerpo que sobresale y se extiende más allá de las fronteras impuestas hace avanzar al cuerpo global del pensamiento estético, al cuerpo de la danza, al cuerpo de la escena, al cuerpo del imaginario social que ahora se siente multiplicado y fractalizado, el cuerpo rizomático que se reorganiza continuamente y a toda velocidad en el campo inmanente de Deleuze y Guattari, atravesando el campo expandido y ampliado de Brea, formándose y transformándose, renovando al mundo.

Y no queriendo que todo ésto se quede en un discurso sobre las bondades y poéticas de las experiencias inclusivas en la enseñanza de la danza en otros países, o en otras disciplinas, pasemos al siguiente apartado que nos introduce en cómo están articuladas las enseñanzas superiores de danza en este país y qué posibilidades existen de que la educación inclusiva de la danza se pueda producir en ellas.

11.3. LA INCLUSIÓN EN LOS CENTROS SUPERIORES DE DANZA EN EL SISTEMA

EDUCATIVO ESPAÑOL

11.3.1. El estado de la inclusión

Este apartado surge como una reflexión sobre en qué forma las enseñanzas artísticas superiores de danza en España pueden influir en la apertura del concepto de la danza y de las personas que pueden bailar de forma profesional. Para calibrar el alcance de estos estudios lanzamos la siguiente pregunta a profesores que trabajan en distintos conservatorios superiores: “Tal y como está orientado en la actualidad el plan de estudios en el Ciclo Superior de Danza, los alumnos ¿reconocen que la danza profesional puede abrirse -con las metodologías necesarias- a la participación de personas con diversidad en los procesos de aprendizaje y creación, o perciben que este acercamiento responde más a un modelo terapéutico o a una labor de divulgación de la danza a nivel comunitario y social?”

La pregunta pretende calibrar qué se entiende por danza según las enseñanzas del Ciclo Superior de Danza y de qué forma son vistas diferentes poblaciones con respecto al aprendizaje y práctica de la danza a nivel profesional.

Lo desarrollado a continuación se nutre de las respuestas obtenidas por diferentes profesores de Conservatorios Superiores de Danza de Valencia, Alicante, Madrid y el Institut del Teatre.

11.3.1.1. El itinerario social en los conservatorios superiores de danza

Los estudios impartidos en los Conservatorios Superiores de Danza (CSD), aunque contemplados como superiores no están enmarcados dentro de la Universidad. Son centros integrados en las Enseñanzas Artísticas Superiores que expiden una titulación con Nivel de Grado. Los Conservatorios Superiores de Danza de la Península -cinco centros de enseñanza pública localizados en Madrid, Barcelona, Valencia, Alicante y Málaga- iniciaron su primer curso académico en el 2002-2003. Estos centros superiores dependen de la Consejería de Educación de cada comunidad autónoma y a su vez, en ciertas comunidades, de otros organismos públicos. Éste es el caso de los Conservatorios Superiores de Danza de Valencia (CSDV) y Alicante (CSDA) que dependiendo de la Consellería de Educación, Cultura y Deporte de la Generalitat Valenciana, pasaron a formar parte en el año 2007 del Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunitat Valenciana (ISEACV). El CSD de Madrid está integrado en la Dirección General de Universidades de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid. El CSD de Málaga depende de la Junta de Andalucía. Los

estudios Superiores de Danza que se realizan en Barcelona están dentro del Institut del Teatre, organismo creado por la Diputació de Barcelona en el año 1913.

Al finalizar los estudios los alumnos obtienen el Título Superior de Danza, situado en el NIVEL 2: GRADO del Marco Español de Cualificaciones para la Educación Superior, equiparándose al Grado universitario. En la actualidad en los estudios superiores de danza, y según cada comunidad, se ofrecen dos especialidades, la de Pedagogía de la Danza y la de Coreografía e Interpretación, pudiéndose optar en cada una de ellas por las líneas de Danza Española, Danza Clásica, Danza Contemporánea y Flamenco.

En el tercer curso de la especialidad Pedagogía de la Danza se escoge un itinerario, siendo uno de ellos *Danza Social, Educativa y del Bienestar* que está implantado en los CSD de Alicante y Valencia, mientras que en el CSD de Málaga está implantado el itinerario *Danza Social, Educativa y para la Salud*. Los contenidos de los itinerarios varían dependiendo de cada comunidad autónoma a la que está adscrito el centro.

El itinerario de *Danza Social* conlleva dos materias específicas relacionadas con la inclusión, presentes sólo en tercer curso que son *Danza Educativa* y *Danza Comunitaria* en los CSD de Valencia y Alicante, mientras que en el CSD de Málaga son *Danza Comunitaria*, *Danza y Movimiento en procesos terapéuticos*, *Diversidad funcional* y *Sociocultural*. Éstas serán las únicas materias específicas relacionadas con la inclusión de la diversidad que el estudiante vea en este itinerario.

Según nos dicen desde la jefatura de estudios del CSD de Málaga³⁰¹, son itinerarios de reciente creación, fundamentados en el área social y terapéutica. Las prácticas externas se llevan a cabo en espacios como centros de tercera edad, centros de educación especial, colegios y centros cívicos.

Recogiendo algunos de los descriptores de las asignaturas específicas en el CSD de Málaga nos encontramos:

Danza Comunitaria. Desarrollo cultural comunitario. Cultura, mediación y participación comunitaria. La danza comunitaria: definición, objetivos, contextos y estrategias metodológicas. La danza como herramienta para evitar la exclusión social.

Danza y Movimiento en procesos terapéuticos. La danza para la prevención, promoción de la salud y la mejora de la calidad de vida. Procesos de trabajo y coordinación pedagógica en contextos terapéuticos. Métodos y recursos didácticos. Atención diferenciada a la diversidad. Análisis de diferentes corrientes terapéuticas que trabajan con la danza. Análisis de proyectos de danza en contextos terapéuticos.

³⁰¹ Correspondencia electrónica mantenida con Margarita Barranco, jefa de estudios del CSD Málaga. Del 31 de agosto al 2 de septiembre de 2015.

Diversidad funcional y Sociocultural. Relaciones humanas. Habilidades sociales. Contextos socioculturales y diversidad. Diversidad en el desarrollo del ciclo vital: cultura y educación. Niños con discapacidades y problemas en el aprendizaje: aspectos educativos. La educación y el rendimiento escolar y artístico de niños con diversidad funcional

Observamos que el enfoque es danza comunitaria aplicando la danza para evitar exclusión social o bien un enfoque terapéutico, dentro del cual se incluye la diversidad. Cuando se habla específicamente de diversidad funcional, ésta se enmarca en el ámbito de la infancia, en los problemas de aprendizaje o en el rendimiento.

En el CSD de Alicante, al analizar algunos de los descriptores de las asignaturas específicas del Itinerario Social vemos:

Danza Educativa. Estudio y aplicación práctica de diferentes metodologías de enseñanza de la danza según los conocimientos y particularidades de cada disciplina artística y su desarrollo en ámbitos de finalidad lúdico educativa. Conocimiento del concepto de danza educativa como una disciplina integradora en el área pedagógica. Estructura básica de una clase de danza con énfasis en el niño/a y su faceta sicomotriz, social y conforme a su personalidad sicofísica. Reflexión sobre la mejora y la innovación de la acción educativa, de construcción disciplinar y sectores emergentes de aplicación de la danza educativa.

Danza Comunitaria. La danza al servicio del grupo social, de la comunidad y del mundo. Estudio y reflexión aplicada sobre las múltiples posibilidades de la danza en su beneficio socio comunitario, análisis de sectores en riesgo de marginación y principales peculiaridades. Estudio y aplicación práctica de diferentes metodologías de enseñanza de la danza, atendiendo a los conocimientos y particularidades de cada disciplina artística y su desarrollo en ámbitos de finalidad terapéutica y social. Conocimiento del concepto de danza comunitaria como una disciplina integradora de la pedagogía social en atención a los diferentes estilos. Estructura básica de una clase de danza con énfasis en la danza como mediadora del entorno, contexto y problemática del grupo de personas e individuos a los que se enfoca la acción educativa, desde la singularidad de cada estilo de danza. Indagación, análisis y aplicación sobre la propia identidad docente al servicio de la comunidad y el grupo en que se ejercita la docencia en danza, busca del propio compromiso ético social.

Vemos que la danza educativa tiene carácter lúdico educativo, siendo una disciplina integradora en el área pedagógica a la vez que se aplica a los sectores emergentes. La danza comunitaria aporta beneficio socio comunitario, aplicable a sectores en riesgo de marginación. La metodología se desarrolla en ámbitos de finalidad terapéutica y

social. Y finalmente se entiende la danza como mediadora del entorno, contexto y problemática del grupo de personas e individuos a los que se enfoca la acción educativa, al tiempo que se construye la identidad docente al servicio de la comunidad con un compromiso ético-social.

De nuevo observamos que desde este enfoque, la enseñanza de la danza se aborda con poblaciones en riesgo de exclusión sobre las que la danza y el arte tienen un fin terapéutico y social, mientras que la personalidad del docente se construye desde un compromiso ético.

Dependiendo de cada Centro, se puede ver un acercamiento de la danza al modelo inclusivo en otras asignaturas que no pertenecen al itinerario. Este es el caso del CSD de Valencia³⁰² en el que en la Especialidad de Pedagogía de la Danza, en la asignatura Psicología evolutiva de 2º Curso, al tratar el desarrollo evolutivo, calibra qué se entiende por danza según las enseñanzas del Ciclo Superior de danza y el alcance de la danza en la sociedad. En 3er Curso, en la asignatura de Proyectos los alumnos elaboran y llevan a la práctica un proyecto de danza con un colectivo concreto. Así aprenden a diseñar proyectos educativos, y ven en la realidad lo aprendido en la asignatura de 2º curso. También en 3er Curso realizan un taller con niños con Autismo, uno con adultos con Síndrome de Down y uno con adolescentes de un Centro de Educación Especial con discapacidad cognitiva moderada³⁰³.

En el CSD de Madrid está aprobado pero a falta de implantar el itinerario de Danza Educativa y Comunitaria. Sin embargo en este CSD vemos una atención especial al tema de inclusión ya que los estudiantes de las dos especialidades pueden escoger varias asignaturas relacionadas con la inclusión, siendo algunas de ellas *Prácticas de danza con colectivos en riesgo de exclusión social, Bailando con niños, Danza Educativa, o Música en la edad temprana*. Además para el próximo curso 2015-2016 se implementará la asignatura optativa: *Prácticas de danza en proyectos educativos y comunitarios*.

Por otra parte el CSD de Madrid tiene pendiente de implantación el *Máster en enseñanzas artísticas: las artes escénicas en y para la discapacidad*. Éste es un Programa conjunto entre la Escuela Superior de Canto, Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) y el Conservatorio Superior de Danza de Madrid (CSDMA).

Recientemente el CSDMA cuenta con el *Departamento de Danza Educativa y Comunitaria* que articula materias y diversas acciones relacionadas con la danza en

³⁰² Conservatorio Superior de Danza de Valencia <http://www.csdanza.es> (consultado el 26-07-2015)

³⁰³ Información obtenida de correspondencia electrónica con Cristina Sales, profesora en el CSD Valencia. 3 de septiembre de 2015.

contextos educativos, sociales y comunitarios. Al ser un centro con gran actividad en este sentido, le dedicaremos un apartado especial en este capítulo.

El Institut del Teatre en Barcelona, oferta el *Postgrado en Movimiento y Educación*³⁰⁴. La próxima edición se realizará en el curso 2016-17. En este postgrado se ofrecen recursos pedagógicos vinculados al movimiento, dirigido a licenciados, graduados y profesionales del ámbito de Ciencias de la Educación y de Artes Escénicas. El módulo V del postgrado, bajo el nombre Diversidad se orienta a la enseñanza de movimiento para colectivos con diversidad funcional. Éste es un módulo de tres días, con un total de 25 horas.

De una parte es interesante que en el formato de postgrado se mencione de forma expresa un trabajo de movimiento orientado a colectivos con diversidad funcional y dónde pueden participar personas con diversidad funcional. Pero nos sorprende que sea un módulo de tan corta duración, 25 horas, que en cualquier caso es la duración estándar de los módulos del postgrado. La sensación, viendo la cantidad de materia que se quiere abordar en el Máster y el tiempo dedicado a cada módulo, es que ofrece una orientación más bien generalista y el aspecto de la inclusión de las personas con diversidad funcional se toca como un aspecto más del hecho educativo. El postgrado y ese módulo en concreto es una buena iniciativa para dar a conocer una realidad que ya se está practicando desde hace años en nuestro país por algunos colectivos, asociaciones y compañías de danza al margen de las instituciones educativas y con un carácter realmente profundo a nivel metodológico y creativo. Por tanto deducimos que aquellas personas interesadas realmente en profundizar en las herramientas y metodologías de la *Danza Integrada*, deberán acercarse a los colectivos que realmente las están desarrollando.

Pero si queremos apostar por una educación académica de la danza definitivamente plural, deberíamos plantearnos estudios específicos que aborden todas las posibilidades, metodologías e incluso paradigmas que posibilitan que las personas con diversidad funcional puedan estudiar en centros de danza junto a personas sin diversidad. Lo que planteamos lleva años realizándose es universidades de Reino Unido y EE. UU.

En el Institut del Teatre, Barcelona, en los Estudios Superiores de Danza, con referencia a la posibilidad de incluir un itinerario que contemple la inclusión en la danza, confían que en un futuro puedan atender en un máster la especialización de recorridos como danza inclusiva, danza social, danza terapia, danza como herramienta de aprendizaje general etc. Nos explican que desde el Institut consideran que estos

³⁰⁴ Institut del Teatre

<http://www.institutdelteatre.cat/ca/pl294/estudis/id10/postgrau-en-moviment-i-educacio.htm>

(consultado el 29-08-2015).

temas son tan necesarios como importantes, mereciendo un tratamiento especial y profundo por lo que quieren incluirlos en una especialización más allá del grado, otorgándoles el nivel de máster. Guillermina Coll, profesora del Institut del Teatre³⁰⁵, nos dice:

Personalmente estoy convencida de que la danza es una herramienta fundamental en el desarrollo educativo integral del ser humano, que además, posee propiedades integradoras y terapéuticas reconocidas, pero que aún cuenta con un gran terreno por explorar que se intuye mucho más amplio y prometedor del que actualmente conocemos. Hay que tener en cuenta que la Danza, gracias a su propia naturaleza intrínseca, posee la virtud de hacer confluir en una sola actividad el trabajo físico, emocional y cognitivo.

Adscrito al Institut del Teatre, encontramos el Observatorio de las Artes Escénicas Aplicadas (OAEA)³⁰⁶, organizado en colaboración con el British Council, Conarte Internacional, TNC, L'Auditori, La Fira Internacional de Teatre Integratiu (FITI), el Mercat de las Flors y el Museo Nacional de Arte de Cataluña. El Observatorio se centra en los ámbitos de la Comunidad, la Educación y la Salud, tomando como base las conclusiones del I Foro de Artes Escénicas e Inclusión Social realizado en Octubre 2013 y las conversaciones mantenidas con diversos interlocutores de estos ámbitos. El objetivo general del OAEA es reunir, sistematizar, desarrollar y difundir el conocimiento disponible en Cataluña, en el estado Español y a nivel internacional, en relación con la aplicación de las artes en los ámbitos de la acción comunitaria, la educación y la salud además de contribuir a la articulación de las entidades, instituciones y personas que trabajan en estos ámbitos.

Los objetivos específicos del OAEA son los siguientes:

-Contribuir a la definición de un marco conceptual para el trabajo con vocación social desde las artes escénicas aplicadas, principalmente en los diferentes ámbitos de intervención mencionados, mediante la elaboración de criterios de calidad, indicadores y metodologías para el fomento del conocimiento en estos ámbitos.

-Ofrecer recursos de información y formación para las personas y entidades que trabajan en estos ámbitos.

-Favorecer el trabajo en red y el reconocimiento mutuo entre las instituciones, entidades y personas que operan en estos ámbitos.

³⁰⁵ Entrevista realizada a Guillermina Coll, profesora en el Institut del Teatre de Barcelona, en los Estudios Superiores de Danza. 30 de septiembre de 2015.

³⁰⁶ Información extraída de la web: <http://oaea.institutdelteatre.cat> (consultado el 8/09/2015).

-Ampliar las oportunidades profesionales para los graduados del Instituto del Teatro y otras personas con formación artística, mediante la definición de perfiles profesionales y de itinerarios formativos y laborales.

-Fomentar el reconocimiento público, por parte de las administraciones y de otros actores, del papel que juegan las artes escénicas en los ámbitos de la acción comunitaria, la educación y la salud.

El OAEA impulsa el II Foro de Artes Escénicas Aplicadas: Comunidad y Salud, que bajo el tema La creación como generadora de salud y vínculo social se celebrará en noviembre de 2015 en el Instituto del Teatro.

El objetivo del II Foro es reflexionar, dialogar y compartir con artistas y profesionales de diferentes sectores que viven día a día experiencias de mejora de la vida y del bienestar a través del arte. En la medida que estas experiencias trabajan para responder a criterios éticos y sociales quieren darles visibilidad y debatir conjuntamente. El Foro cree en los artistas comprometidos con su entorno social. Los artistas que se implican en un proceso creativo con la comunidad se transforman ellos mismos y al mismo tiempo las personas con quienes trabajan. Se llega a un aprendizaje mutuo. El público tampoco es pasivo, también se transforma.

Como vemos tanto la orientación del Observatorio como la del Foro está más inclinada a la visión del Arte Comunitario, ya que se centra en los ámbitos de la Comunidad y la Salud, a la vez que contribuyen a definir un marco conceptual para el trabajo con vocación social desde las artes escénicas aplicadas y fomentan el reconocimiento público del papel que juegan las artes escénicas en los ámbitos de la acción comunitaria, la educación y la salud. Así mismo, el Foro, plataforma impulsora del Observatorio, tiene como objetivo de este año reflexionar, dialogar y compartir con artistas y profesionales de diferentes sectores que viven día a día experiencias de mejora de la vida y del bienestar a través del arte.

Vemos, que todo el tiempo se vincula el arte a la comunidad, a la vocación social, a la salud y experiencias de mejora de la vida y del bienestar a través del arte. Todo ello está muy bien, pero parece que de nuevo estamos cayendo en los antiguos pareados donde persona con diversidad y arte estaban siempre unidos por factores rehabilitadores y mejora de la salud. Y ahí nos olvidamos de que las personas con diversidad funcional son parte de la población que tiene derecho a recibir una enseñanza en danza al igual que cualquier otro ciudadano. Los logros y niveles de excelencia que pueden alcanzar quedan bien demostrados en los artistas con diversidad que estamos viendo a lo largo de esta investigación.

Volviendo los estudios superiores de danza ofertado en los Conservatorios Superiores, observemos los dos objetivos generales:

Proporcionar una formación profesionalizadora desde una fundamentación artística, científico-social y humanística que capacita para integrarse en los distintos ámbitos laborales y asumir una amplia variedad de perfiles profesionales.

Propiciar las competencias necesarias para una formación dancística de calidad adecuada a las nuevas demandas humanas, cívicas y terapéuticas que emergen imparable en el arte de la danza, entendido tanto dentro como fuera de fronteras escénicas. La danza como beneficio personal y social³⁰⁷.

Podemos ver que el primer objetivo se centra en una formación profesionalizadora con una variedad de perfiles profesionales, de lo que se puede inferir la apertura de un concepto de la danza más plural. Sin embargo en el segundo objetivo relativo a las competencias adecuadas a las nuevas demandas, éstas se asocian al ámbito humano, cívico y terapéutico dentro y fuera de las fronteras escénicas, rematando con la frase que entiende la danza como beneficio personal y social. Aunque todos estos factores son más que deseables en todo tipo de danza, bailarín, creación y docencia, nos deja en la ambigüedad de si la danza *aplicada a*, y *practicada por* personas con diversidad es sólo danza comunitaria, con orientación social, danza terapéutica, o si la podemos considerar como danza profesional con fundamentación artística y de calidad.

Una de las profesoras del CSD de Málaga, Marina Barrientos³⁰⁸, comenta que el itinerario de Danza Social todavía tiene un corto recorrido porque se implantó hace pocos cursos pero ya es un paso importante, una esperanza para abordar o acercar la posibilidad de la inclusión, pero es sólo un inicio. Queda mucho camino para sensibilizar y justificar que la danza inclusiva sea posible impartirla en conservatorios en general y en superiores en particular y cree que tanto en alumnos como en profesores hay mucha diversidad de opinión al respecto.

11.3.1.2. Visión de una docente

Entrevista a Leticia Ñeco. Profesora del CSD de Alicante. Licenciada en Pedagogía. Doctora por la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de Valencia³⁰⁹.

Leticia Ñeco, docente durante trece años en el CSD de Alicante, ante la pregunta ¿Cómo se entiende la danza comunitaria y social en los Centros Superiores de Danza?, responde desde dos posiciones porque encuentra grandes avances y también cree que queda mucho por recorrer. La primera respuesta es una reflexión desde los avances que ha observado en estos años. *“El primer logro sin dudar es legal, la*

³⁰⁷ <http://www.csdalicante.com/proposito-estudios/> (consultado el 25-7-2015)

³⁰⁸ Conversación mantenida con Marina Barrientos, profesora del CSD Málaga el 28-08-2015.

³⁰⁹ Extracto de la entrevista realizada a Leticia Ñeco, profesora del CSD Alicante el 2-09-2015.

legislación aprobada para los centros superiores y el Espacio Europeo de Educación Superior, incorpora de hecho el itinerario “Danza Social, Educativa y del Bienestar” con idéntica carga lectiva que el itinerario “Docencia profesionalizadora”. Es un gran avance teniendo en consideración el poco tiempo que la danza en general consigue una solvencia legal gracias a LOGSE en 1990. Al respecto de los descriptores de la Orden 25/2011, creo que no están mal enfocados ya que, aunque no estoy actualizada en el tema educativo, comunitario y social, sin lugar a dudas **no estamos hablando de una visión lúdica, ni tan sólo terapéutica, es una visión también profesional**. Visto el volumen de másters que se están proponiendo sobre este tema, creo que vamos a observar un avance muy importante y necesario en lo relativo a la danza para todos/as. En relación al anterior plan de estudios regulado por el Decreto 128/2002 y por el Real Decreto 1463/1999, decir que se trataba en mi opinión de un gran avance pedagógico en el sector artístico; el “anterior Grado Superior” aportaba un volumen de conocimientos pedagógicos que quizás en este nuevo Título Superior, se encuentra mermado. Si bien es cierto, que con este nuevo plan de estudios, la legislación propicia una especialización por itinerarios que encuentro necesaria.

En relación a los alumno/as que estudian Pedagogía de la Danza en el Conservatorio de Alicante es con diferencia más significativo el número de alumnos/as que se matriculan en el itinerario social que en el itinerario profesionalizador. Idéntica indicación puedo aportar para los Trabajos Fin de Título; personalmente he tutorizado muchos más proyectos de ámbito social que de ámbito profesionalizador.

Respecto a cómo entienden los Centros Superiores de pedagogía de la Danza el ámbito socio-comunitario, he tenido la suerte de poder participar en todas las reuniones que se han realizado para llevar a cabo el proceso de cambio al nuevo plan de estudios. Desde que se estableció el equipo del Conservatorio de Alicante en el 2005, el entendimiento ha mejorado bastante. En las primeras reuniones sobre el nuevo diseño del plan, metodologías Bolonia y cambio a créditos ects, el conservatorio superior de Alicante y en algún momento el Superior de Málaga, apostábamos por una “pedagogía social”. Elaboramos un documento para el Ministerio en el que hicimos entre otras cosas un previo de itinerarios que es el mismo que el que figura en ley³¹⁰.

Entre las desventajas o bien, lo que queda por resolver y siempre desde mi opinión... el claustro de Alicante es casi al 70% pedagogo/a, pero también tienen una formación dancística-académica. En ocasiones la tradición académica manda sobre la sensibilidad pedagógica. Desde que entré al CSDA imparto la Didáctica General de primer curso y tengo la suerte de recibir a todos los alumnos/as de todos los estilos (clásico, español, contemporáneo, deportiva). Observo que en ocasiones el diseño del plan es insuficiente a las expectativas de formación socio-comunitaria del alumno/a. Este detalle es

³¹⁰ Gil, F., Neira, T., Ñeco, L., y Torregrosa, E. (2005). Proyecto de Grado en Danza del Conservatorio Superior de Danza de Alicante.

especialmente destacado cuando abordamos las técnicas de danza, ahí está la tradición académica, no conseguimos ver al alumno/a como un profesional de danza social, educativa, comunitaria... seguimos dándole caña a su demipliè; para cambiar esto, sí que va a ser necesario un tiempo largo. Por más que se razone, por más que estemos sensibles al tema, será necesario un largo tiempo para entender que un pedagogo de la danza no necesita girar más!, sino que necesita una formación fuerte hacia sectores diversos en riesgo de exclusión, madurez, niños, etc etc. En ocasiones, hasta me veo en la necesidad de disculpar ante el alumno/a el plan de estudios o la línea de solicitud y evaluación que yo misma realizo en las técnicas de danza, esto es sin duda un inconveniente que aunque se debate, hoy por hoy no está resuelto”.

Leticia Ñeco para finalizar nos dice:

“Estamos avanzando muy rápido, pero sí es verdad que queda mucho que definir y mucho que debatir dentro de los centros. En mi opinión ya empezamos a ver algo y he podido observar un gran cambio alrededor con los alumnos/as que ya se han titulado, en unos años más los cambios van a ser muy destacados.

En mi opinión, creo que tendería a describir la danza socio-educativa, comunitaria y otros términos que seguro se me escapan, como un contexto, únicamente un contexto donde la herramienta es la danza, sin etiquetas. Etiquetas que ponemos los propios “profesionales del sector” que somos los más culpables. Si la danza es para los que bailan bien de rango profesional y para los que bailan mal de rango socio-educativo, ¡moriré de tristeza! ¡Es pedagogía, es danza y todo ello con personas sin etiquetar!

Creo que éste último párrafo resume muy bien el sentir de esta apasionada y crítica profesional de la docencia y la danza, y nos conduce al centro de este capítulo. Ñeco habla del contexto. En un contexto donde existe diversidad hay que trabajar con los mismos principios de la danza, si lo que estamos enseñando es danza como materia artística. Las metodologías serán las adecuadas a cada contexto. Pero enseñar terapia cuando se quiere enseñar danza, o enseñar arte comunitario cuando se quiere enseñar danza, son otras materias, que aún siendo extraordinariamente interesantes y necesarias no deberían estar sólo asociadas a poblaciones diversas sino a la población en general.

11.3.1.3. La orientación de los estudiantes

Contemplando los trabajos finales de los estudios de danza que relacionan la danza con la diversidad funcional, encontramos un gran interés por parte del alumnado.

En el CSD de Valencia³¹¹, desde el curso 2005-2006 hasta el curso 2013- 2014 hay cinco proyectos. En el curso 2006-2007 hay tres proyectos, curso 2007-2008 hay un proyecto y curso 2009-10 hay un proyecto.

En el CSD de Alicante³¹², desde el curso 2005-2006 hasta 2013-2014 hay 9 proyectos TFG que relacionan la danza con el área social. En el curso 2007-2008 hay tres proyectos, curso 2008-2009 hay tres proyectos, curso 2011-2012 un proyecto, curso 2012-2013 dos proyectos.

En el CSD de Málaga³¹³, desde el curso 2005/2006 hasta el 2010/2011 encontramos ocho investigaciones TFG que relacionan la danza con el área social. Curso 2005-2006 hay un proyecto, curso 2006-2007 hay un proyecto, curso 2007-2008 hay dos proyectos, Curso 2008-2009 hay dos proyectos, Curso 2009-2010 hay un proyecto y curso 2010-2011 hay un proyecto.

En el CSD de Madrid³¹⁴, entre el 2010 y el 2015 un total de 31 estudiantes pertenecientes a la especialidad de pedagogía de la danza han desarrollado propuestas prácticas, y teórico-prácticas con temas relacionados con educación inclusiva, danza en familia, danza en la escuela, discapacidad, danza en hospitales, tercera edad, prisiones...etc. A su vez 6 alumnos de la Especialidad Coreografía e Interpretación, entre el 2010 y el 2015, desarrollaron sus proyectos fin de estudios con propuestas prácticas en temas relacionados con danza en la escuela, tercera edad y prisiones.

Todas estas investigaciones relacionan la danza con poblaciones de personas con diversidad funcional, aunque el enfoque es ambiguo entre la terapia y la enseñanza. En casi ninguno de los títulos encontramos la terminología *Danza Inclusiva* o *Danza Integrada*, pero ya nos da una idea de que hay una gran parte del alumnado que termina los estudios superiores de danza con interés en el tema de la diversidad y la danza.

Sin embargo, si comparamos el volumen de investigación y la especificidad de las publicaciones centradas en *Danza Inclusiva/Integrada* entre el Estado español y otros países como Reino Unido o Estados Unidos donde los estudios Superiores de Danza pertenecen a las Universidades, vemos que hay una gran diferencia en detrimento de la investigación realizada en nuestro país. Especialmente porque todo lo publicado en España en relación a la danza y la diversidad funcional, tanto en tesis doctorales como en publicaciones responde siempre a esa orientación terapéutica y social, pero nunca vinculando a las personas con diversidad con el aprendizaje de la danza, el acto de la creación en sí mismo. Pocas publicaciones son las que sí lo hacen como las

³¹¹ <http://csdanza.es/estudios/investigacion/> (consultado el 28/08/2015).

³¹² <http://www.csdalicante.com/proyectos-alumnos/> (consultado el 25- 7-2015)

³¹³ http://www.csdanzamalaga.com/?page_id=62 (consultado el 29/08/2015)

³¹⁴ Entrevista realizada a Mercedes Pacheco. 4 de septiembre de 2015.

aportaciones del libro *Danza Inclusiva* de Canalías (2013) y el número 4 de *Abierto al Público*, dedicado a las Artes Escénicas y la Inclusión Social (García, 2015).

11.3.1.4. Grado de danza en la universidad en España

En España, en el marco de las universidades encontramos dos universidades que ofrecen grados específicos en Danza:

En la Universidad Rey Juan Carlos se encuentra el Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso³¹⁵. Los estudios ofertados para curso 2015-2016 ofrecen dos Grados, Grado en Artes Visuales y Danza y el Grado en Pedagogía de las Artes Visuales y Danza. Estos grados poseen cinco itinerarios: Itinerario de Danza Clásica, Itinerario de Danza Contemporánea, Itinerario de Danza Española, Itinerario de Teatro Físico del Movimiento, Itinerario de Artes y Técnicas Circenses.

Es curioso que ambos grados comiencen con el epígrafe Artes Visuales siendo la palabra Danza la que viene después. Viendo las asignaturas impartidas tiene mucho más peso la enseñanza de la danza que la de las artes visuales. Deducimos que es un intento de que la danza entre en la Universidad por una puerta colateral. Podríamos pensar que es un intento loable de crear un grado interdisciplinar entre artes visuales y danza, pero el currículo parece mantener una aproximación tradicional en cuanto a la separación de disciplinas.

Por otro lado vemos que el modelo de enseñanza de la danza en esta Universidad tiene una organización muy parecida a la de los Conservatorios. Y en la descripción de las asignaturas no se hace una mención específica a metodologías inclusivas e integradoras donde la presencia de personas con diversidad funcional pueda ser contemplada. Además, si observamos las pruebas de aptitud para los candidatos a estos estudios, al igual que en los conservatorios vemos que están diseñadas para personas sin diversidad funcional. Con lo que en principio, no parece que la visión de esta universidad con respecto a la danza difiera mucho de la ofrecida por los conservatorios públicos, y al menos éstos poseen un itinerario de Danza Social, Educativa y del Bienestar, que aunque incipiente, posibilita una puerta a concebir la danza desde otro paradigma.

La Universidad Europea de Madrid³¹⁶, tiene en marcha un grado en Ciencias de la Danza, aunque para el curso 2015-16 no se oferta el grado para estudiantes nuevos. Son unos estudios pensados para preparar al estudiante no sólo en los aspectos técnicos de la danza, sino también en competencias pedagógicas, relacionadas con la salud y vinculadas con la gestión de actividades artísticas. En sus planes de estudio observamos que se imparten dos asignaturas relacionadas con la diversidad. Una de

³¹⁵ Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso <http://www.isdaa.es> (Consultada el 14-9-2015)

³¹⁶ Universidad Europea de Madrid <http://madrid.universidadeuropea.es> (consultado el 10-9-2015)

ellas es Danza Movimiento Terapia en el 4º año, con 6 créditos. Y en la mención de Danza orientada a la Salud, traducida en el mismo programa como Dance as Therapy, se ofrece la asignatura Danza y Movimiento Creativo para personas con discapacidad, con seis créditos.

Observamos pues que la relación y orientación entre diversidad, discapacidad y danza es la vía terapéutica, no la inclusiva. Por lo que tampoco en las universidades españolas se está dando una respuesta a la enseñanza de la danza desde el paradigma inclusivo de la Educación, donde las personas con diversidad deberían tener acceso al aprendizaje de la danza desde una perspectiva del conocimiento de la disciplina artística y no sólo desde una visión terapéutica o de inclusión social. Por los planes de estudio que se ofrecen en ambas universidades privadas tampoco parece que el paradigma en el que se mueve la enseñanza de la danza se plantee quiénes son los actuales sujetos de la danza y quienes pueden ser, o que desarrollen un enfoque investigador crítico sobre los nuevos paradigmas del arte en relación a temas identitarios e inclusivos.

11.3.2. ¿Qué paradigma subyace en las enseñanzas artísticas superiores?

Vemos, en relación a cómo se orienta la educación de la danza en el Grado Superior, ya sea en universidades privadas, Conservatorios Superiores y organismos adscritos como el Observatorio (OAEA), que todo el tiempo se vincula el arte a la comunidad, a la vocación social, a la educación, a la salud y al efecto terapéutico.

Por ello volvemos a la pregunta que nos estamos haciendo en toda esta sección: ¿Dónde están los espacios que contemplan a las personas con diversidad, y diversidad funcional, como personas que se pueden relacionar con el arte sin ningún vehículo rehabilitador o de mejora de salud por medio? Si hablamos de una educación y sociedad no discriminatoria, que se mueve en el paradigma de la inclusión, tomando ésta como un marco donde la diversidad es parte inherente a la sociedad, y además es deber de los sistemas educativos e instituciones contemplar la diferencia sin necesidad de hacer subgrupos ¿Por qué ofrecemos arte, danza a través de salud, de bienestar, de mejora de la vida cuando se dirige a las personas con diversidad y a las personas “sin diversidad” les ofrecemos danza y arte sin más calificativos?

Los que nos dedicamos al arte sabemos que el arte muchas veces no es saludable, ni educativo entendido por normativo, a veces no mejora la vida, especialmente cuando dentro de una sociedad mercantilista no es reconocido como una profesión. El arte mueve ideas, emociones y visiones a través de unas herramientas muy concretas que van evolucionando a través del tiempo. Si los profesionales del arte y de la educación del arte somos capaces de dar esas herramientas a cualquier persona, independientemente de su diversidad, ya serán ellos los que decidan si quieren que el

arte sea saludable o convulsionante, educativo o rompedor, pero por favor demos esa opción igual que la damos a todas las personas no etiquetadas con el adjetivo diverso.

Y deberíamos empezar a preguntarnos si la diferencia considerable a la baja en el volumen de compañías profesionales de danza en las que hay personas con diversidad funcional en España, en relación a otros países, puede ser, entre otros factores, porque las personas con diversidad funcional no tienen espacios para formarse como bailarines en este país.

Las visiones de la danza que existen en España están todavía muy ligadas a la danza profesional en la que sólo cierto tipo de bailarines con cierto tipo de técnicas miden la excelencia. Todavía nos movemos en el paradigma modernista donde la danza va ligada al movimiento y su virtuosismo, y ésto sucede en todos los estilos. Esta visión puede ser cambiada, no sólo por lo que ya algunas compañías y proyectos están presentando en la escena profesional de nuestro país, sino por el paradigma en el que se muevan las Enseñanzas Superiores de Danza, encargadas de dar una visión amplia de qué es la danza en un mundo plural del siglo XXI. En países como Reino Unido, uno de los pioneros en la educación inclusiva de la danza, existen escuelas y universidades donde se estudia la danza de forma integradora en el marco de la inclusión, es decir, las personas con diversidad funcional pueden estudiar danza en grupos mixtos, junto a otros compañeros sin diversidad funcional. Este es el caso como ya vimos, del Grado en Performing Arts en Plymouth University³¹⁷ o Yorkshiredance Center en Leeds³¹⁸.

Analicemos ahora un dato importante. Observamos con respecto a la situación laboral del profesorado de los Conservatorios Superiores de Danza, que es curiosa y anómala. En estos centros superiores de enseñanza artísticas, casi todo el profesorado es interino, o en comisión de servicio, llegando en algunos centros a tener un 80% del profesorado en régimen de comisión de servicio, mientras que los profesores interinos son llamados de las bolsas de trabajo sólo para cubrir las vacantes tras las asignaciones de las comisiones de servicio. En algunos centros, de todo el personal docente sólo dos personas tienen destino definitivo. Esta situación dura ya diez años en algunos casos, cuando en teoría una comisión de servicio es un régimen especial para situaciones especiales.

Algunos de los profesores interinos son doctores, o profesores con dos titulaciones, con máster, con estudios de doctorado, y muchos de ellos están en esta situación desde que se implantaron los estudios superiores de danza en el 2002 es decir 14 años ya, teniendo en cuenta el curso 2015-16. Recordemos que los profesores interinos se

³¹⁷ Grado en Performing Arts en Plymouth University <https://www.plymouth.ac.uk/courses/undergraduate/ba-dance-theatre> (Consultada el 14-9-2015).

³¹⁸ Yorkshiredance Center en Leeds <http://www.yorkshiredance.com/classes-courses-workshops/timetable> (Consultada el 14-9-2015)

quedan sin sueldo y sin trabajo como norma los dos meses de verano, además de no saber qué pasará con su futuro laboral tras la finalización de cada curso.

Y otro dato muy importante a tener en cuenta es cómo son las pruebas de acceso para el profesorado de estos centros superiores de enseñanza de la danza. Pongamos como caso concreto la prueba de la bolsa de trabajo en julio de 2014 para los Conservatorios Superiores de Danza de la Comunidad Valenciana. Obviamente se tuvieron que presentar los profesores interinos, algunos llevaban trabajando ya 12 años, algunos doctores. La prueba eliminatoria consistía en bailar un “*vergonzoso solo*³¹⁹” para cubrir plazas de asignaturas como Técnicas de la Danza o Metodología y Didáctica de la Danza. Y además, para aquellas personas que ya eran doctores, ésto no les puntuó. En ese momento, profesores altamente cualificados en el desempeño de su ejercicio docente e investigador, como llevaban demostrando por la calidad de sus años de docencia, creaciones y publicaciones, fueron eliminados bailando. Es curioso, pero suena a concurso televisivo más que a concurso académico. Una situación similar encontramos en las oposiciones a las Escuelas Superiores de Arte Dramático, donde las personas que se presentan con pruebas prácticas a la especialidad de danza, tienen que preparar un repertorio danzado con coreografías representativas de estilos tan dispares y específicos como Danza Clásica, Danza Contemporánea, Danza Española y Flamenco.

Imaginemos a un profesor de Bellas Artes presentándose a una plaza en una Universidad, teniendo que pintar cuadros, o realizar esculturas in situ, que respondan a diferentes estilos. Suena absurdo y patético. Desde el planteamiento de pintar un cuadro o realizar una escultura, dentro del amplio marco conceptual de las Artes Visuales, hasta el hecho de que tenga que demostrar que lo sabe hacer realizándolo delante de un tribunal.

Al igual que las artes visuales son mucho más que pintar un cuadro o realizar una escultura, la danza es mucho más que bailar un baile. ¿A que suena terriblemente pueril? De qué nos sirve entonces toda la teoría crítica de la danza escrita por Mark Franko, André Lepecki, Randy Martin, Peggy Phelan o el filósofo Sloterdijk, por citar sólo a algunos de los que piensan que la vinculación entre danza y movimiento es parte del pensamiento y proyecto modernista. Lepecki (2008, p.33) ya lleva años diciendo que la danza está agotada de tanto movimiento, y quizás es hora de que pueda abordar el hecho de bailar desde otro lugar: “*La filosofía de Sloterdijk esboza una crítica de la movilización al abordar la “política cinestésica” de la modernidad como un proyecto ontopolítico agotador y agotado de “ser que genera movimiento”* (Lepecki, 2008, p. 33).

³¹⁹ Palabras textuales de una de las personas que tuvo que realizar la prueba y que por razones obvias mantiene el anonimato.

Desde los noventa, dentro de lo que se ha denominado danza conceptual, hay ya muchos creadores contemporáneos que trabajan sin demostrar todo lo que se pueden mover en el sentido que se espera que la danza se mueva. Vera Mantero, La Ribot o Jérôme Bel son algunos de ellos. Muchos pensadores y académicos críticos han escrito sobre cómo la danza no es sólo del movimiento, cómo la danza es del cuerpo en sus múltiples manifestaciones, en sus múltiples narrativas. Y diferentes creadores y artistas nos vienen presentando piezas dedicadas a deconstruir ese binomio entre danza y movimiento.

¿Cómo es posible, entonces, que instituciones superiores de enseñanzas artísticas, que emiten grados equiparables a todos los efectos al grado universitario, estén ancladas, como nos demuestra su forma de escoger al profesorado, en estos paradigmas modernistas cuestionados ya desde mediados del siglo pasado? Y aún más, ¿Qué nos dice de la aptitud pedagógica e investigadora de un profesor que opta a trabajar en Centros públicos, que a todos los efectos son equiparables a los universitarios, una prueba eliminatoria consistente en bailar una danza?

La trayectoria profesional y académica es lo que valida a un profesional de las artes, y por ésto es por lo que se debería medir la valía de alguien que aspire a un puesto de docencia pública, criterios que si siguen en las universidades pero no en la Enseñanzas Artísticas Superiores, todavía dependientes de las Consejerías de Educación de cada comunidad.

Quizás todo esto nos revela algo sobre el paradigma en el que se mueven las Enseñanzas Artísticas Superiores en nuestro país, esclavas todavía de la enseñanza profesional de la danza y de ese peso monolítico que les cae con el nombre de Conservatorio. Parafraseando a Lepecki (2008, p. 14), quizás estas instituciones perciben que no deben tener ninguna *“amenaza para el mañana de la danza, para la capacidad de la danza para reproducirse sin sobresaltos en el futuro y dentro de sus parámetros familiares”*.

Pero entonces, ¿no choca este carácter inmovilista con el carácter investigador, ágil y de creación de nuevos conocimientos que deben tener unos estudios de grado universitario?

Sirva esto para señalar no solo la precariedad laboral en la que está el profesorado de las enseñanzas artísticas sino como parte del análisis del lugar que las Enseñanzas Artísticas Superiores ocupan en nuestro sistema educativo, y en definitiva cual es la consideración y valoración que las Artes Escénicas tienen dentro de la educación de la población.

Es fácilmente deducible que las irregularidades laborales señaladas anteriormente afectan en detrimento de la calidad de la enseñanza y de la investigación, no porque el

profesorado no esté preparado sino por la inestabilidad del puesto laboral, y por el paradigma en el que están concebidas estas enseñanzas. Una de las razones de ser de las Enseñanzas Artísticas Superiores, debería estar en el fortalecimiento de la investigación dentro de unos paradigmas que puedan producir nuevo conocimiento, y no sólo repetir aquel conocimiento que ya está instaurado en las mentes y en los cuerpos. Sólo dentro de este marco tiene cabida una visión de la danza más amplia.

Un mayor acento en la investigación posibilitaría nuevas visiones del arte y la danza en el paradigma educativo de la inclusión, en la que alumnos de los Enseñanzas Artísticas Superiores podrían desarrollar metodologías para que diferentes poblaciones, y expresamente las personas con diversidad funcional aprendan y trabajen en grupos mixtos, no solo desde una perspectiva socioeducativa o terapéutica, sino desde una perspectiva profesional, como ya se hace en universidades de otros países.

Dado que una de las razones de ser de la universidad es la investigación, consideramos que el marco adecuado para que las enseñanzas artísticas superiores puedan cumplir con este objetivo, es la Universidad Pública, siempre que haya una revisión del concepto de danza y de los paradigmas donde se sustentan estas enseñanzas. Y algo imprescindible será como poco, establecer una situación académica y laboral donde los docentes del grado superior de danza, personas altamente cualificadas normalmente en varios campos, puedan dedicarse ampliamente a la investigación de áreas poco desarrolladas en este país.

11.3.3. La inclusión de la comunidad en el Conservatorio Superior de Danza de Madrid (CSDMA)³²⁰

El CSDMA³²¹ es el Centro Superior de formación en Danza, de la Comunidad de Madrid, integrado en la Dirección General de Universidades de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid³²². Ofrece estudios superiores de danza de Nivel de Grado en las especialidades de Pedagogía, Coreografía e Interpretación. Las líneas que se imparten son: Danza Española, Danza Clásica, Danza Contemporánea y Flamenco.

³²⁰ Dirección General de Universidades de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid <http://www.mecd.gob.es/educacion-mecd/areas-educacion/sistema-educativo/ensenanzas/ensenanzas-artisticas/danza/educacion-superior/master.html> (consultado el 3/09/2015)

³²¹ CSD Madrid <http://csdma.es/alumnos/nuevos-alumnos/requisitos-y-plazos> (consultado el 3/09/2015)

³²² Dirección General de Universidades de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid <http://www.mecd.gob.es/educacion-mecd/areas-educacion/sistema-educativo/ensenanzas/ensenanzas-artisticas/danza/educacion-superior/master.html> (consultado el 3/09/2015)

Dentro de la especialidad de Pedagogía, el itinerario *Danza Educativa y Comunitaria*, aunque está ya aprobado por el Ministerio de Educación y Ciencia, no está implantado.

De la misma forma, como ya vimos anteriormente, el *Máster en enseñanzas artísticas: las artes escénicas en y para la discapacidad*³²³ también está pendiente de implantación³²⁴.

¿Por qué hemos decidido hacer un apartado especial para este Centro Superior de Danza que a priori todavía no tiene implantado el itinerario en *Danza Educativa y Comunitaria* o el *Máster en enseñanzas artísticas: las artes escénicas en y para la discapacidad*, que podrían hacerlo susceptible de una tendencia a la inclusión?

En la entrevista e información que se ofrece a continuación podremos ver cómo este centro, sus docentes y alumnado, llevan realizando desde hace años diferentes proyectos y acciones encaminadas a abrir la danza a la comunidad y diferentes poblaciones en riesgo de exclusión, favoreciendo así un enfoque inclusivo de la educación y de la danza.

Entrevista a Mercedes Pacheco Pavón. Docente del CSDMA (Conservatorio Superior de Danza María de Ávila)/ Directora del Proyecto Alas Abiertas³²⁵.

La conversación se ha iniciado a partir de la pregunta que ya indicábamos al comienzo de este apartado: “Tal y como está orientado en la actualidad el plan de estudios en el Ciclo Superior de danza, los alumnos ¿reconocen que la danza profesional puede abrirse -con las metodologías necesarias- a la participación de personas con diversidad en los procesos de aprendizaje y creación, o perciben que este acercamiento responde más a un modelo terapéutico o a una labor de divulgación de la danza a nivel comunitario y social?”. Según la profesora Mercedes Pacheco:

“La percepción del alumnado debido a las actividades y posibilidad de participar de proyectos diversos en el CSDMA, ha desarrollado la sensibilidad ética y estética hacia proyectos inclusivos, no sólo de un enfoque social, comunitario o pedagógico sino artístico. Pero la realidad es que

³²³ Este Máster ha sido elaborado en conjunto por la Escuela Superior de Canto, la RESAD Real Escuela Superior de Arte Dramático y el CSDMA Conservatorio Superior de Danza de Madrid, con una vocación interdisciplinar e inclusiva de las artes.

³²⁴ Resolución 2 de Julio del 2014 firmada por el ministro de Educación, Cultura y Deporte, p.d. (orden ecd/46512012, de 2 de marzo, de Delegación de Competencias del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte). El Director General de Evaluación y Cooperación Territorial, José Ignacio Sánchez Pérez. El Documento de aprobación del Máster se encuentra en <http://www.mecd.gob.es/educacion-mecd/areas-educacion/sistema-educativo/enseñanzas/enseñanzas-artisticas/danza/educacion-superior/master.html> (consultado el 3/09/2015)

³²⁵ Entrevista realizada a Mercedes Pacheco, docente del CSD Madrid. 4 de septiembre de 2015

mayoritariamente consideran que acercarse a estos contenidos les va a permitir desarrollar su labor profesional como docentes o creadores en contextos y espacios no convencionales.

El enfoque terapéutico no lo consideran dentro de sus expectativas. La profesionalización de las personas con diversidad funcional es aceptada, reconocida, e incluso para alguno una opción profesional, pero no está en el imaginario de la mayoría de los alumnos y profesores el hecho de que personas con diversidad se formen de manera normalizada en el centro como intérpretes o creadores, o de desarrollarse como intérpretes o creadores en compañías inclusivas.

Queda aún un largo recorrido que difícilmente se resolverá en el nivel superior de la enseñanza si no se abre la formación en las etapas previas formativas (grado elemental, grado profesional), o se desarrollan programas inclusivos en las escuelas municipales.

Por otro lado es fundamental la formación del profesorado (desde un centro como el CSDMA que tiene una línea que forma a futuros docentes se puede incidir en esta apertura) y la dotación de recursos que permitan las agrupaciones flexibles y el establecimiento de apoyos por parte de profesionales especializados. El pleno ejercicio de los derechos a la educación artística para las personas con diversidad funcional no se alcanzará sin una profunda revisión sobre la metodología, didáctica, evaluación y organización educativa de las enseñanzas artísticas. Para ello hace falta una mayor conciencia colectiva de la diversidad que compone el mundo”.

Según el informe interno 2015 para el CSDMA elaborado Mercedes Pacheco, responsable de *Proyectos educativos y creativos en la comunidad*, podemos ver, a través de un extracto del mismo, los diferentes proyectos que el CSDMA realiza en relación a la inclusión y la comunidad.

Proyectos educativos y creativos dirigidos a la comunidad

– Actividades complementarias, Seminarios y Talleres

El CSDMA organiza seminarios de formación dirigidos tanto a los alumnos, ex alumnos del centro como a docentes y profesionales externos. Se detallan a continuación los seminarios ofrecidos entre el 2012 y el 2015 en el ámbito que propone esta investigación:

- Danza y movimiento creativo en el aula. Verena Maschat.
- Taller inclusivo con Destino Dance Company. Addisu Demissie y Junaid Jemal Sendi (Etiopia).
- Laboratorio: @“Contar, aplicar para crear y danz@r. Introducción a la innovación social y las tecnologías digitales. Gianula Kanelos.

- Danza, música y artes plásticas en la diversidad. Barbara Haselbach (Austria).
- Laboratorio de Danza Integrada Cuerpo en Devenir. Marisa Brugarolas. Ruedapiés. RAER- AECID.
- Danza, creación e inclusión. Karen Anderson. Independence Dance (Escocia).
- Danza, creación e inclusión. Lisarco Danza.

La cantidad de participantes total de estos seminarios ha sido de 250 personas aproximadamente. Por lo general se habilita una lista de espera para estos seminarios que se organizan fuera del horario lectivo como actividad complementaria.

Además de estos seminarios el CSDMA está abierto a colaboraciones con actividades con este enfoque a cambio de becas y asistencia a ensayos por parte de los estudiantes del CSDMA. Destacamos actividades organizadas por FEAPS, el Certamen Coreográfico de Madrid, Certamen FEEDBACK, el proyecto PIDO PASO entre otros.

– ***Prácticas, Trabajos fin de estudios. Proyectos propios y colaborativos***

El CSDMA impulsa y se implica en gran diversidad de proyectos que ponen en valor la cultura a través de la danza, como elemento de desarrollo. Estos proyectos se desarrollan en distintos contextos educativos y comunitarios, en colaboración con otras instituciones como medio para potenciar el acceso a la expresión cultural y artística para todas las personas, a través de los estudiantes que se forman en el CSDMA. Niños y adolescentes en riesgo de exclusión social, niños y niñas con discapacidad, mujeres en situación de reclusión, personas mayores en residencia son algunos de los colectivos con los que de manera habitual el CSDMA está trabajando.

Para el CSDMA el área de la salud, la educación y la comunidad tiene gran importancia, por ello cuando los estudiantes eligen estas temáticas como proyecto fin de estudios, se establecen convenios o acuerdos de colaboración con diferentes instituciones que lo permitan.

– ***Proyectos CSDMA***

Todos los proyectos citados a continuación están vinculados a alguna asignatura troncal, optativa, TFE o prácticas académicas y de creación, estando implicados uno o más profesores del CSDMA. Son actividades curriculares dentro del Plan de Estudios. Exponemos aquí sólo aquellos que están vinculados directamente con poblaciones en riesgo de exclusión, aunque en el CSDMA se han realizado además otros.

Residencia Infantil “Las Acacias”. Talleres de danza creativa y educativa con niños y jóvenes en situación de acogida. Del 2010 al 2015 han participado 40 alumnos del CSDMA y 15 niños y jóvenes en situación de acogida.

CACYS Manzanares. Talleres de Danza Contemporánea con Menores Extranjeros No Acompañados (MENA) en el 2015 han participado un estudiante del CSDMA y 15 niños y jóvenes en situación de acogida.

Proyecto Todos Creamos. Centro Nacional de difusión musical (CNDM) en colaboración con centros de educación primaria y secundaria, orquesta profesional y compositor en residencia. *Torres de Babel* (Orquesta nacional + Fernando Palacios). *Maese Kaosel coleccionista* (Orquesta IUVENTAS + Fernando Palacios). 2014 y 2015 han participado 200 niños y niñas + 40 músicos + 8 profesores Primaria y Secundaria.

Colegio Público de Educación Especial Princesa Sofía. Colaboración dentro del marco del proyecto Nuevos Públicos, Nuevos Creadores. 2012-2015. Han participado 6 estudiantes del CSDMA y 75 niños y niñas.

Colegio Público de Educación Especial Inmaculada Concepción. Colaboración dentro del marco del proyecto Nuevos Públicos, Nuevos Creadores. 2013. Han participado 3 estudiantes del CSDMA y 25 niños y niñas.

Colegio Público de Educación Especial El Sol. Prácticas educativas de Danza. 2015. Han participado 2 estudiantes del CSDMA y 17 niños y niñas.

Centro Penitenciario Madrid I, Mujeres. Alcalá de Henares. Prácticas educativas y coreográficas con mujeres en situación de reclusión. 2011 y 2013. Han participado 8 estudiantes del CSDMA y 50 mujeres.

Centro Penitenciario Madrid VI. Aranjuez. Unidad de madres. Prácticas educativas y coreográficas con mujeres en situación de reclusión y niños menores de tres años. 2014. Han participado un estudiante del CSDMA y 22 madres y niños.

Concejalía de igualdad del Ayuntamiento de Arganda. Montaje coreográfico con mujeres del grupo de teatro Femenino Plural. 2014. Han participado 3 estudiantes del CSDMA y 16 mujeres.

Residencia de Mayores, Gran Residencia. Prácticas creativas de Danza. 2012. Han participado 2 estudiantes del CSDMA y 13 personas de la Residencia.

Con motivo del Día Internacional de la Danza, 30 personas con diversidad funcional de FEAPS Madrid recibieron clases Técnicas y clase de Taller con 20 estudiantes del CSDMA como intercambio formativo en las asignaturas de Técnicas de Danza Contemporánea y Metodología de la Danza. El resultado fue tan satisfactorio que para el curso 2015-16 se ha planteado una ampliación en colaboración con FEAPS para que esta experiencia se realice una vez por trimestre.

Trabajos de investigación realizados por los alumnos del último curso, relacionado con la inclusión. Entre el 2010 y el 2015 hay un total de 42 estudiantes que han

desarrollado propuestas prácticas, y teórico-prácticas en temas relacionados con educación inclusiva, danza en familia, danza en la escuela, discapacidad, danza en hospitales, tercera edad, prisiones...etc. de los cuales 36 pertenecen a la especialidad de pedagogía de la danza y 6 alumnos de la Especialidad Coreografía e Interpretación.

Proyecto de formación de públicos. Danza en la educación.

El CSDMA, organiza anualmente un espectáculo de danza en el que los estudiantes de interpretación realizan prácticas escénicas en un teatro. En torno a este espectáculo se desarrolla además un programa de formación de públicos. Es una línea que pretende ser ampliada y desarrollada dentro de los objetivos de proyecto de dirección del CSDMA. Desde el 2013 se han realizado actuaciones pedagógicas, guía didáctica del espectáculo y taller de formación del profesorado (secundaria) con IES, CEIP, Centros de Educación especial, conservatorios y asociaciones varias. Actualmente está en proceso el Proyecto de colaboración con la Subdirección General de Educación, Juventud y Deporte para desarrollar actividades de formación de públicos dirigido a niños y jóvenes en la sede del CSDMA.

Con respecto a la atención a la diversidad y alumnos con necesidades educativas especiales en el CSDMA, Mercedes Pacheco nos dice:

“El CSDMA es un centro que acorde con la legislación vigente está abierto y dispuesto a la inclusión de personas con diversidad funcional en el aula. Si bien para realizar la formación académica en los Centros Superiores de enseñanza deben cumplirse los requisitos de acceso a los que desafortunadamente en la actualidad la mayoría de las personas con discapacidad no acceden, en cuanto a formación previa en diferentes áreas de danza y titulación académica.

Uno de nuestros alumnos con un 65 % de discapacidad visual ha cursado la Especialidad de Coreografía e Interpretación en el CSDMA, pero no necesitó apoyos específicos en el aula puesto que estos se dieron de manera natural entre compañeros y profesorado. Este alumno contaba con altas capacidades una gran aceptación por parte de profesores y alumnos, y nunca quiso ser considerado como persona con Necesidades Educativas Especiales.

Actualmente una joven artista con discapacidad intelectual está asistiendo a clases de técnicas de danza contemporánea y metodología de la danza contemporánea como alumna invitada. Forma parte de un proyecto-diagnóstico para conocer cuáles son las necesidades de apoyo y adaptación curricular necesarias para acceder a esta formación. Durante este curso 2014-2015, los apoyos se han realizado por una profesora del CSDMA especialista en la materia, junto a un profesional cercano al entorno profesional de esta artista. La disponibilidad de los apoyos que se realizaron de manera voluntaria y fuera de horario en el caso de la docente del CSDMA, ha dificultado la coordinación

pedagógica en algunos momentos. La experiencia no se ha podido desarrollar en su totalidad por una lesión de rodilla. El hecho de ser una fase previa de diagnóstico ha supuesto que no se marcaran objetivos previos, sino más de posibilitar el acceso de la artista a este espacio formativo para de ahí ver cómo continuar. Como primera conclusión podemos destacar, que la propia alumna prefería los apoyos naturales dentro del aula realizados por sus propios compañeros que el apoyo específico. Para ella era primordial un enfoque inclusivo por encima del específico. Fuera de las clases grupales sí solicitaba apoyo individual para reforzar los contenidos de las sesiones. La presencia de esta alumna ha favorecido el clima del grupo, generándose una mayor escucha entre los compañeros y una mayor conciencia corporal y personal.

Consideramos que el mayor reto para hacer posible la inclusión de una persona con un perfil como este es la reorganización de los horarios del profesorado que permitan realizar clases de refuerzo y la coordinación académica y de reformulación de contenidos y criterios de evaluación entre los apoyos y los docentes.

Por otro lado cuestiones administrativas ajenas al CSDMA respecto a los requisitos de acceso (Bachillerato/Titulación en Danza/Prueba de Madurez) suponen una barrera de acceso para las personas con diversidad funcional. Sería necesario proponer la adaptación de la Prueba de Madurez en caso de ausencia de alguno de los otros requisitos, así como de las pruebas específicas de ingreso y criterios de selección en las mismas para cumplir con la legislación educativa vigente en materia de atención a la diversidad³²⁶.

Por último independientemente de la discapacidad, la principal problemática que se plantea en este caso es que si bien es una estudiante con altas capacidades y talento excepcional en el ámbito de algunas técnicas, le falta formación en otras áreas de la danza, simplemente porque no ha tenido acceso a una formación regular. Consideramos fundamental como centro poder incidir en etapas anteriores de la formación de las personas con discapacidad que les permitan tener un acceso normalizado a estudios superiores”.

Considerando lo anteriormente expuesto, Mercedes Pacheco se hace estas preguntas imprescindibles en el ámbito educativo inclusivo:

³²⁶ Nota de la autora de tesis. Estos son los requisitos para acceder a las enseñanzas oficiales conducentes al Título Superior de Danza en la convocatoria Septiembre 2015. Es necesario cumplir unos requisitos académicos y aprobar la prueba específica de acceso. Requisitos académicos imprescindibles (para cualquier titulación superior): Es indispensable estar en posesión de uno de los tres requisitos académicos:

1. Título de Bachiller.
2. Certificado de superación de la prueba de acceso a la universidad para mayores de 25 años.
3. Certificado de superación de la prueba de madurez para mayores de 19 años.

Nota: <http://csdma.es/alumnos/nuevos-alumnos/requisitos-y-plazos> (consultado el 3/09/2015)

“¿Dónde y cómo se forman las personas con discapacidad en nuestro país? ¿Qué grado de inclusión existe en las enseñanzas de artes escénicas? ¿En igualdad de oportunidades de acceso a la formación, las personas con diversidad funcional qué niveles de desarrollo profesional podrían alcanzar?”

Hasta ahora el papel protagonista ha surgido por parte de entidades privadas, asociaciones y fundaciones tanto en la formación directa como en la formación de formadores.

Quizá en algunos casos se requiera una formación muy especializada para realizar los apoyos y adaptaciones para personas con diversidad funcional. Pero es la dotación de recursos, los espacios de coordinación pedagógica y ser capaces de generar propuestas y contenidos inclusivos, lo que hará posible el acceso a la formación y por tanto, el desarrollo artístico de los profesionales en condiciones óptimas. Para que la inclusión educativa y la atención a la diversidad sea una realidad es imprescindible un cambio de mentalidad que permita repensar la metodología y la didáctica del arte, el desarrollo de nuevos contenidos, y el establecimiento de apoyos cuando sean necesarios.

Desde mi punto de vista, es fundamental conseguir que una vez superadas las iniciativas en forma de proyectos puntuales o desarrollados por estudiantes con diversidad funcional con altas capacidades, se consiga que la presencia de estos alumnos esté regulada por el derecho de acceso a la educación y a la participación cultural. Y que esta posibilidad se desarrolle desde edades tempranas”.

Tras esta entrevista podemos concluir que las acciones realizadas en el CSDMA en relación a la inclusión son notorias, especialmente si tenemos en cuenta que aunque casi todas están realizadas dentro del Plan Curricular, no están apoyadas y sistematizadas dentro de un itinerario específico como el de Danza Educativa y Comunitaria que todavía no está implantado. El departamento vinculado con los proyectos de danza educativa y comunitaria, recién implantado en el curso 2015-16, acogerá los proyectos y acciones comunitarias e inclusivas y podrá ayudar a vertebrar mejor las áreas de conocimiento específico, abordándose la inclusión en la educación de la danza, no como proyectos aislados, sino en toda su dimensión y profundidad, como corresponde al nivel de estudios superiores.

De otra parte son muy interesantes las aportaciones que desde el CSDMA se están haciendo, como proyectos piloto, a la inclusión de personas con diversidad funcional en las aulas del Conservatorio. Estamos ante un momento que por ley es imprescindible que todas las personas tengan derecho a acceder a los estudios superiores y por tanto a los estudios superiores de Artes Escénicas y Danza. Éste posiblemente sea el punto más difícil por cómo está establecido el acceso a los estudios superiores en este país y las posibilidades reales que las personas con diversidad funcional tienen para acceder y finalizar la formación educativa general.

También la dificultad viene marcada por los obstáculos para acceder a una formación de danza en particular. Son puntos clave a ir resolviendo en los próximos años.

Y por último hay que destacar el elevado número de proyectos e investigaciones fin de carrera que están relacionados con la inclusión. Ésto sugiere que ya hay una necesidad en la población de estudiantes que finaliza los estudios superiores de Danza en continuar profundizando en la danza desde una perspectiva inclusiva, con lo que la implantación del *Máster en enseñanzas artísticas: las artes escénicas en y para la discapacidad* es una necesidad urgente. Además este máster tiene una perspectiva interdisciplinar de las Artes, con lo que el alumnado de diferentes grados superiores de artes está asegurado.

11.3.4. Reflexiones

He aquí unos fragmentos de los textos³²⁷ que aparecen en el video *Los estudios superiores de danza*³²⁸, publicado por el CSD de Madrid en el 2015 y colgado en su web, por el que se hace una apuesta a la innovación en la danza.

Minuto 0:10:

En nuestra tradición cultural caracterizada por elevar a los altares la palabra escrita, la danza -arte escénico en que los cuerpos se mueven en un espacio y en un tiempo- no ha sido suficientemente valorada por ser un arte efímero. La creación de los estudios superiores de danza en el año 2002 dio respuesta a una deuda histórica que nuestro país tenía contraída con el arte de la danza desde finales del S XVIII, época en la que Jean George Noverre clamaba para que la danza obtuviera su lugar en la sociedad, en igualdad con el resto de las artes y para que intérpretes, coreógrafos e investigadores obtuvieran respuesta a la necesidad de dignificar su profesión, de conseguir una voz propia inserta en la sociedad.

Minuto 3.09:

...la búsqueda de la verdad es una de las características de la filosofía, en consecuencia ¿Existe un sujeto que piensa y un sujeto que actúa? Sabemos que esos dos sujetos son uno mismo. No debería haber separación entre lo

³²⁷ Texto de Guadalupe Mera, profesora de Historia de la danza del CSDMA, para el Video sobre Los estudios superiores de danza en el CSD Madrid, excepto el corte del minuto 7:52 que pertenece a entrevista con Javier Yagüe, director de la Sala Cuarta Pared.

³²⁸ Video sobre Los estudios superiores de danza <https://youtu.be/L04qRIGVvJ8> publicado en Youtube en 2015 y en la web del CSDMA <http://www.csdma.es/> (consultado el 3/09/2015).

intelectual y lo artístico. La teoría y la práctica van conformando una visión del mundo.

Minuto 4:11:

Los estudios Superiores de Danza tratan de formar a unos profesionales con voz propia con la que reflexionar, replantear, proponer y cuestionar el mundo de la danza y su necesidad en la sociedad del siglo XXI. Saber de dónde venimos y donde estamos para conquistar un futuro.

Minuto 7:52:

... formar a los profesionales en el desarrollo de su creatividad y reflexionar sobre la creatividad en sí misma. Es quizás el aspecto más complicado de una escuela. Cómo hacer que en la escuela no se reproduzca lo que otros ya han hecho en el ámbito profesional y no enseñar lo que ya se sabe sino como estimular a que los bailarines puedan transitar por caminos que no se han transitado antes.”

Minuto 9:45:

...asumamos nuestro compromiso con la sociedad y con nuestro tiempo ya sea como pedagogos coreógrafos intérpretes o investigadores. Desconfiemos de una sociedad que no baila, al igual que Nietzsche desconfiaba de unos dioses que no bailaran. Bajemos a la arena provistos de nuestras mentes y de nuestros cuerpos, luchemos por la danza del futuro. Hagamos lo que nos propuso Kant, atrevámonos a pensar, o lo que es lo mismo, a pensar bailando.

Recogemos algunas de las frases:

“Teoría y práctica conforman una visión del mundo”. “Conseguir una voz propia inserta en la sociedad”. “Formar a unos profesionales con voz propia con la que reflexionar, replantear, proponer y cuestionar el mundo de la danza y su necesidad en la sociedad del S. XXI”. “Cómo estimular a que los bailarines puedan transitar por caminos que no se han transitado antes”. “Atrevámonos a pensar.”

Este video es realmente un manifiesto -orquestrado por muchas voces, profesionales de la danza, cargos institucionales, docentes y estudiantes- que aboga por una renovación de la danza en el seno de la sociedad, renovación que pasa por la dignificación de unos estudios superiores cualificados con el ímpetu de innovar y abrir nuevas vías; caminos que cuestionen y a la vez respondan a los planteamientos del siglo XXI. Y uno de esos planteamientos es la visibilidad y la incorporación de la diferencia, la voz de la diversidad. Es por ello que los Conservatorios Superiores de

Danza y Escuelas Superiores de Arte Dramático, inmersos en el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior, deben crear planes y activar itinerarios donde la diversidad y la diversidad funcional sean contempladas. Ya sea desde aquí o como hemos apuntado anteriormente, permitiendo la entrada de las enseñanzas superiores de danza y artes escénicas dentro del marco universitario, no como apéndice de las artes visuales, ni de la pedagogía social, sino como Estudios de Danza y como Estudios de Arte Dramático que se puedan vertebrar con esas disciplinas.

Esto posibilitaría una excelente y deseable contaminación de los nuevos paradigmas, que vienen siendo germen de discusión desde el siglo XX y en los que se mueven el arte, la filosofía y las ciencias sociales, para darnos así diferentes visiones sobre las artes escénicas, la danza, el cuerpo, el movimiento, la performance...

Y centrándonos en los Estudios Superiores de Danza, para que éstos puedan ofrecer una enseñanza que esté enmarcada dentro del modelo inclusivo de la educación, el currículo de los estudios debería vertebrarse contemplando:

- ✓ La relación de la danza con la diversidad, y la diversidad funcional en particular, no pasando sólo por un nexo terapéutico, de mejora de la salud o como canal socializador. En cualquier caso estos aspectos de la danza deberían ser aplicables a toda la población, no solo a la población con diversidad. Seguro que entonces los bailarines en general tendrían una vida profesional más larga tanto física como psicológicamente. Los estudiantes de los CSD, futuros profesores, bailarines y coreógrafos, deberían aprender a reconocer a las personas con diversidad funcional como personas con capacidades y el pleno derecho de aprender, crear, interpretar, enseñar danza como tal. Deberían reconocer que las personas con diversidad funcional podrán ser sus compañeros de danza, sus alumnos de danza, sus coreógrafos o sus profesores.
- ✓ La diversidad de los propios estudiantes que pueden acceder a cursar los estudios superiores de danza, valorando la diferencia de éstos no como algo que entorpecerá la adquisición de los conocimientos específicos de danza, sino como un valor añadido que sirva para replantearse las metodologías de la danza, de la creación, cuáles son los conocimientos específicos de la danza y el contenido de los propios discursos del arte y de la danza.

Partiendo de este análisis se pueden crear nuevas metodologías inclusivas y la renovación de los conceptos estéticos en el arte tendrá un motor en marcha. La ética social no está en contemplar y abrir nuevas parcelas rehabilitadoras para la diversidad sino en abrir los canales regulares de aprendizaje y producción de las artes a toda la población, para considerar a toda la población con dignidad.

11. 4. UNA MIRADA A NUESTROS ORÍGENES

Hemos visto diferentes experiencias inclusivas que se dan en diferentes partes del mundo, y tras analizar el estado de inclusión en la enseñanzas artísticas superiores de nuestro país en la actualidad, es necesario detenernos en una de las figuras que consideramos clave en la emergencia de la diversidad en el mundo del arte en el Estado español, alguien cuyo pensamiento y concepto del arte en relación a las personas con diversidad ya era revolucionario en su momento, pero también lo puede ser ahora. Alguien que ya nos previno en los años setenta ante ciertas maneras del arte, las exclusivas/excluyentes y también sobre aquellas que quieren domesticar a las personas. Feliciano Castillo, a quien nos referimos, nos decía y dice que si el arte se acerca a la terapia, es desvinculándose del hecho de tener que curar a otros, y sintiendo que los efectos terapéuticos del arte tienen la capacidad de incidir en el autoconocimiento de todos los seres humanos y no sólo en las personas con diversidad. Su pensamiento también nos introduce en la educación como mediación, descubrimiento constante, algo que deberían recordar muchos de los involucrados en el sistema educativo en este momento.

En Feliciano Castillo, (2014, p. 17) se reúnen el artista, el educador, el académico y el visionario.

Arte y creación como actividad filogenética, como percepción sensible del mundo, como herramienta para transformarlo y como manera de expresar, comunicar, dialogar y compartir.

Educación no como transmisión de conocimientos ni como condensador del universo, ni como normalización de la enseñanza y del aprendizaje, sino como estilo de vida, como mediación y como descubrimiento e investigación constante.

Terapia no como fármaco, ni pócima que alguien suministra, recomienda o vende al otro, sino como camino de desarrollo, autoconocimiento y autocuración.

Libertad como emancipación, incluso emancipación de uno mismo, pero sobre todo de las esclavitudes del mundo, de ciertas maneras del arte, de muchas formas de educación de muchos sabios terapeutas.

Feliciano Castillo³²⁹ es una de las primeras personas que en el Estado español dieron cabida a las personas con diversidad en las artes escénicas a través del Centro Crei-Sants y posteriormente con BCN (doble), pasando de un modelo terapéutico educativo a un modelo artístico aplicado. Creemos que ésta ha sido una de las semillas iniciales que han hecho posible que hoy en día estemos asistiendo en la península a una eclosión de las Artes Escénicas en la Diversidad, donde se contempla a las personas con diversidad ya no solo como sujetos objeto de educación o de terapia sino como personas con derecho a relacionarse con el arte como cualquier otra persona, relacionarse con el arte desde el arte, sin más, a través de la práctica artística. Castillo vivió en los años 70 el surgir del teatro independiente catalán, los movimientos internacionales del teatro activista y social como Living Theater y las revoluciones transdisciplinarias como la performance o las acciones site –specific.

Su trabajo como creador está influido por Grotowsky y Lindsay Kemp. Tradujo al castellano los textos pedagógicos de Raymon Duncan, hermano de Isadora Duncan. Ha sido secretario general de Inifae *International Institute for Arts & Environment*, que reunió a más de 20 universidades e instituciones artísticas de Europa y fue profesor durante varios cursos en el Institut del Teatre de Barcelona, en el área de Métodos de Investigación. Fundó y dirigió las compañías de teatro NYACA y BCN (doble). A la par, su fuerte vinculación al mundo educativo como profesor en Educación y catedrático del MIDE en la Universidad de Barcelona, hizo que estuviera en contacto con el arte desde dos lugares: como artista que cree que todas las personas tienen la capacidad de hacer arte y como docente en un medio educativo que concebía el arte como herramienta transformadora aunque a veces también rehabilitadora. Por todo ello consideramos su visión expandida en el tiempo, pionera y todavía muy novedosa.

A las preguntas: Desde tu perspectiva en el tiempo, desde tu doble vertiente como profesor en la Universidad, en la Facultad de Educación, y como artista ¿Qué supuso esa transición del modelo o enfoque terapéutico-educativo al modelo artístico? ¿De qué forma la participación de las personas con diversidad funcional en las artes escénicas y la danza transforma el arte?, Feliciano Castillo nos responde:³³⁰

“Como en muchas ocasiones fue el azar el que operó la transformación metodológica que a un pequeño grupo de profesionales (equipo Crei-Sants) y a mí personalmente, nos llevó a concebir a las personas con discapacidad no solo como consumidores sino como productores, como creadores: consumidores de alimentos, de fármacos, de prótesis, de educación, de terapias... creadores y sujetos activos en el aprendizaje humano, en la enseñanza y en la

³²⁹ Feliciano Castillo ha sido Catedrático de la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de la Universidad de Barcelona (UB). En la actualidad es profesor emérito de la Facultad de Ciencias de la Educación de la UB.

³³⁰ Entrevista realizada Feliciano Castillo Andrés el 8/09/2015.

transformación estética como uno de los elementos fundamentales de la comunicación humana.

Yo no llegaba a la universidad con la impronta de un modelo clínico-terapéutico sino con el ansia de liberarme de él después de experimentarlo algunos años.

Por un lado a finales de los 60 yo dirigía un grupo de teatro underground, Nyaca, muy próximo y relacionado con Living Theater y por otro, como he mencionado, contaba con unos años de sometimiento esclavizado al mundo de la clínica y a una pedagogía recalcitrante que insistía en sus propios errores.

La consecución de la libertad, de las libertades en el postfranquismo, no tocó solo el ámbito de la educación y de la salud.

Una democracia no lo es sin la participación activa de todas las personas y en todos sus espacios sociales. El “éxito” de nuestro trabajo no fue recurrir, en principio, a ninguna técnica ni estrategia sofisticada sino a vivir con, en vez de para. La transición también científica que constituyó un cambio de paradigmas supuso, respecto a lo que tú llamas modelo artístico, una liberación personal, una “re-posición” o nuevo posicionamiento y percepción de la vida y de las relaciones humanas así como el nacimiento de nuevas esperanzas.

Todo lo anterior fue concomitante con una nueva emancipación de las ataduras clásicas, especialmente académicas, que el arte ha vivido a lo largo de casi todos sus ismos.

Una nueva Action Painting nos llevó a integrar todas las artes en un mismo espacio, todas las características humanas, sus condiciones etc. en un mismo cuerpo global. Todas las artes y un cuerpo global en un mismo espacio a construir, vacío, como diría Brook y a repensar otro concepto de cuerpo.

Necesitamos un instante para volvernos a ver, dijo J. Riechmann recientemente y nosotros nos anticipamos con otra mirada. Un cambio del concepto del cuerpo es lo más revolucionario. Sin ello no hay conocimiento, ni cambio ni desarrollo.

Desde la importancia que una pequeña estereotipia de un niño del espectro autista pudiera tener como inspiración de un ballet contemporáneo hasta la integración de todo tipo de prótesis como parte de una escenografía, todo el mundo pero especialmente las personas con diversidad funcional generaron un airecillo fresco y el nacimiento de nuevas formas de encuentro para la humanidad a través del arte.

Fundamentalmente esto es lo que supuso la transición de un enfoque terapéutico-educativo al modelo artístico y las personas con discapacidad comenzaron a romper una estética y un arte anciano con nuevos estilos y propuestas. No obstante nuestra sociedad está en vías de comprender estos cambios y pocos grupos, pero algunos como el proyecto Ruedapiés, están

llamados a la innovación y a hacer más comprensible los cambios que ahora necesita una sociedad avanzada”.

Destacamos a continuación algunos de los pensamientos realmente innovadores hoy en día de este artista e investigador, que continúa poniendo en marcha proyectos internacionales.

El pensamiento de Castillo, apoya la hipótesis de esta investigación ya que en su discurso observa a las personas con diversidad funcional no sólo como consumidores sino como productores de arte. En el teatro médico, como ya hemos visto que denomina Koppers (2003, cap.2) al escenario donde el modelo médico presenta la diversidad funcional, las artes son herramientas de consumo con efectos terapéuticos, rehabilitadores, socializantes. Sin embargo contemplar a las personas con diversidad como productores de arte significa sacarlos de ese escenario médico y permitir que desde sus aportaciones transformen el arte y los paradigmas estéticos en los que nos movemos, especialmente los que se refieren a la imagen construida del cuerpo de la danza y las artes escénicas.

De otra parte Castillo nos habla de *“Una democracia que no lo es sin la participación activa de todas las personas y en todos sus espacios sociales”*. Si además añadimos al concepto de democracia participativa el de sociedad construida en el modelo de inclusión donde todas las diversidades son contempladas como elementos inherentes a la sociedad, y la diferencia es considerada como motor de cambio, no nos queda otra que efectivamente permitir y ofrecer la posibilidad de que cualquier persona pueda acercarse al arte desde el arte con la práctica artística, sin más mediación que el propio arte.

Y la frase *“vivir con, en vez de para”* es fundamental. El cambio de perspectiva nos sitúa realmente en otro paradigma. Es muy diferente *hacer arte para* que otras personas se beneficien de ello, arte para desarrollar capacidades (cognitivas, motrices, sociales...), arte para resolver un problema, que plantearnos *hago arte con* las personas con las que estoy. Al hacer *arte con* nos damos cuenta de qué nos mueve, qué nos paraliza, qué nuevas formas surgen, qué nuevas técnicas y procesos aparecen, qué nuevas imágenes creamos, qué operaciones transforman nuestras identidades, nuestras relaciones e interacciones.

Al *hacer con*, yo -la artista o profesora o creadora- también me doy cuenta de qué me mueve, qué me paraliza, qué nuevas formas impulsan o desdican, en qué proceso estoy, cómo se transforma mi identidad, cómo me relaciono. El proceso me afecta, me mueve. Al *hacer con* y no *para*, no presupongo lo que le puede venir bien al otro, porque el otro está a la par mía y deja de ser el otro para ser un igual. Las relaciones pasan de ser verticales a ser horizontales, o mejor aún, rizomáticas en el sentido deleuziano, donde nuestras percepciones, deseos, aprendizajes y creaciones

entretejen un entramado que va un poco por arriba y un poco por debajo de la tierra, un poco en la luz, un poco en la oscuridad, un poco lo que conozco y un poco lo que desconozco que quizás se deja descubrir; un entramado creado por todos y ese todos somos nosotros, no ya ellos (los sujetos a tratar, terapizar, socializar, incluir...) y nosotros (los agentes del tratamiento, agentes de terapia, agentes socializadores...), sino NOSOTROS, un grupo de seres diversos interactuando en un terreno incierto. Eso es el arte.

Y así Feliciano describe su trabajo y posicionamiento: *“Una nueva Action Painting nos llevó a integrar todas las artes en un mismo espacio, todas las características humanas, sus condiciones etc. en un mismo cuerpo global”*

Integrar aquí significa no integrar a nadie en nada sino reunir las artes, las diversas características humanas en un cuerpo global. De nuevo ese proceso rizomático que afecta a las artes y a este nuevo *cuerpo global* que nos lleva a *“repensar otro concepto de cuerpo”*. *“Un cambio del concepto del cuerpo es lo más revolucionario. Sin ello no hay conocimiento, ni cambio ni desarrollo.”*

En ese sentido *“las personas con discapacidad comenzaron a romper una estética y un arte anciano con nuevos estilos y propuestas”*

Desde la interacción real, activa, de las personas con diversidad funcional en el mundo de las artes escénicas y de la danza, podemos crear nuevas imágenes del cuerpo, entendiendo como cuerpo una entidad que piensa, que tiene emociones, una entidad significativa. Podemos corporeizar un cuerpo que no se queda pegado a ninguna imagen fija o estereotipada, un cuerpo pluridimensional que está en continua transformación. Este cuerpo nos desata de las amarras de los cuerpos catalogados, los pensamientos estáticos, las identidades etiquetadas, de una sociedad inmovilista.

11.5. LA TRANSMISIÓN DE VALORES INCLUSIVOS EN LA EDUCACIÓN DE LAS ARTES

En cuanto a la transmisión de los valores inclusivos en la educación, podemos concluir que es importante ver qué capacidad de acción tienen en España los diferentes agentes implicados en la construcción y difusión de la danza, las artes y la educación. Entre ellos están los profesionales de la danza, estudiantes de danza, los espacios de enseñanza de la danza, el sistema educativo obligatorio, personas con diversidad, instituciones que canalizan la educación y el arte, y los responsables de legislar la educación en general y la educación de las enseñanzas artísticas en particular.

Hacer un análisis exhaustivo de todos estos agentes sería motivo de otra tesis, pero a la hora de presentar estas conclusiones destaco que provienen de una investigadora que conjuga la reflexión teórica con la práctica artística durante más de veinte años y

que defiende un paradigma inclusivo de las artes que pugna por valorar la diversidad y hacerla visible.

La universidad y el sector académico no pueden contentarse con un papel descriptor de lo que ya sucede en el mundo sino que tienen que ser agentes activos del conocimiento en todos sus aspectos, dejando que la praxis, la materia viva, entre en sus métodos para flexibilizar y acercar su conocimiento a lo que ya sucede en la calle.

Universidad, enseñanzas artísticas, sistema educativo y legisladores deberían observar que es necesario:

- ✓ Asumir, implantar, apoyar y dotar a una verdadera educación inclusiva que contemple lo educativo dentro y fuera del marco escolar y académico. Ésto significa ampliar el concepto educativo más allá de la compartimentación curricular y profesional. Es necesario crear puentes de conexión entre las instituciones académicas y los profesionales que con su experiencia innovadora mueven el mundo.
- ✓ Comprender que el arte es un valor fundamental en la construcción del conocimiento, y las artes escénicas y la danza son elementos fundamentales para las metodologías que abogan por la corporeización del conocimiento y la experiencia. Mientras que la vivencia emocional de lo cognoscible, no sea incorporada como valor en el sistema educativo, nuestra sociedad seguirá creando actitudes rígidas frente a lo diferente y mermando el pensamiento y capacidad creativa a la hora de solucionar problemas o situaciones nuevas de forma original y efectiva para todas las partes implicadas.
- ✓ Construir un paradigma de sociedad, cultura, educación, arte heterogéneo y plural donde la diferencia tenga un valor y no sea algo a superar. La diferencia, como moneda de cambio valorada, posibilita sociedades dinámicas, flexibles, atentas a los cambios y a las rápidas fluctuaciones y migraciones que suceden en la actualidad. Los modelos de interdependencia y colaboración sustituyen a los de independencia versus dependencia. Empoderar a todos los agentes de un sistema hace que éstos sean dinámicos en la búsqueda de soluciones, aligerando la carga de los aparatos estatales fuertemente burocratizados que entorpecen y entorpecen la transformación. Un sistema entendido como organismo vivo e interdependiente, crece y avanza cuando todos sus miembros lo hacen, y no solo cuando unos lo hacen a costa de otros. Esto último es una enfermedad y se llama cáncer.

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 11

Referencias citadas

- Ainscow, M. (2003): Desarrollo de sistemas educativos inclusivos. En *Las respuestas a las necesidades educativas especiales en una escuela vasca inclusiva: Actas del Congreso Guztientzako Eskola: Donostia-San Sebastian 29- 31 Octubre 2003* (pp.19-36). Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco. 2005. Recuperado de http://www.hezkuntza.ejgv.euskadi.eus/r43-573/es/contenidos/informacion/dia6/es_2027/adjuntos/escuela_inclusiva/Respuesta_necesidades_c.pdf
- Alonso, F. (2007). Algo más que suprimir barreras conceptos y argumentos para una accesibilidad universal. *TRANS Revista de traductología*, (11), 15-30.
- Ávila, M. (2008a). *Danza Universitaria: trazos vitales*. San Jose: Editorama S.A.
- Ávila, M. (2008b). *Imágenes Efímeras*. San José: Ediciones Perro Azul.
- Ávila, M. (2014). *Escuela de Danza UNA Extensión universitaria con arte*. San José: Euna Editorial Universidad Nacional de Costa Rica.
- Benjamin, A. (2002). *Making an Entrance*. Londres: Routledge.
- Canalías, N. (2013). *Danza Inclusiva*. Barcelona: Editorial UOC.
- Castillo, F. (2014). *Arte Educación, Terapia o Libertad: Crei-Sants 1975-2000*. Barcelona : Kit-Book.
- García, E. (2015). *Abierto al Público. Artes Escénicas y Comunidad. 4*. Madrid: INAEM Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música. Recuperado de <http://www.redescena.net/descargas/proyectos/abiertoalpublico2015.pdf>
- Gil, F., Neira, T., Ñeco, L., y Torregrosa, E. (2005). *Proyecto de Grado en Danza, del Conservatorio Superior de Danza de Alicante*. No publicado. Inscrito en el Registro de la propiedad intelectual de la Generalitat Valenciana. Consellería de Cultura, Educació i Esport, con nº de asiento 09/2005/1829 de 31 de marzo de 2005.
- Koch, J. (2012). Of ghettos and ivory towers. Inclusive dance and dance in Higher Education. *Animated Magazine*, Auttun, pp.36-39. Recuperado de <http://www.communitydance.org.uk/DB/animated-library-5/of-ghettos-and-ivory-towers.html?dis=29520> (10-5-2015)
- Lepecki, A. (2009). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, Madrid: Universidad Alcalá de Henares. Colección Danza y Pensamiento.

Muñoz Bellerin, M. (2013). Curso de Especialización Universitaria Teatro Social Crítico e Intervención Socioeducativa. Experiencia Formativa en la Transdisciplinariedad de las Ciencias Sociales y el Arte. Ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Facultades y Escuelas de Trabajo Social. Universidad de Murcia.

Videgrabaciones y sitios web de artistas citados

Axis Dance Company www.axisdance.org (consultada el 12-07-2015)

Bowditch, Caroline. Video sobre sus experiencias en clases de danza <https://vimeo.com/87653416> (consultada el 02-06-2015)

Candoco Dance Company www.candoco.co.uk

French, Kevin. Perfil de linkedin personal <https://uk.linkedin.com/pub/kevin-french/6/917/666/es> (Consultado el 5-09-2015)

Plan de estudios IRIS <https://youtu.be/GXE76opNgKQ> (Consultado el 24-08-2015)
(Consultada el 24-08-2015)

Simpson, Lisa <http://www.simpsonboard.co.uk> (Consultada el 3-06-2015)

Stopgap Dance Company <http://stopgapdance.com> (Consultada el 24-08-2015)

Otros sitios web citados

Conservatorio Superior de Danza de Alicante <http://www.csdalicante.com/proposito-estudios/> (consultado el 25-7-2015)

Conservatorio Superior de Danza de Madrid <http://csdma.es/> (consultado el 3/09/2015).

Conservatorio Superior de Danza de Málaga <http://www.csdanzamalaga.com>
(consultado el 29/08/2015)

Conservatorio Superior de Danza de Valencia <http://www.csdanza.es> (consultado el 26-07-2015)

Institut del Teatre de Barcelona
<http://www.institutdelteatre.cat/ca/pl294/estudis/id10/postgrau-en-moviment-i-educacio.htm> (consultado el 29-08-2015).

Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso <http://www.isdaa.es> (Consultada el 14-9-2015)

Language of Dance Center <http://www.lodc.org/resources/lod-essentials.html#simpsonboard> (Consultada el 15-07-2015)

Máster en Danza MEC <http://www.mecd.gob.es/educacion-mecd/areas-educacion/sistema-educativo/enseñanzas/enseñanzas-artisticas/danza/educacion-superior/master.html> (consultado el 3/09/2015)

Master en *Educación Artística en Instituciones Sociales y Culturales* <http://www.ucm.es/estudios/mastereducacionartistica> (Consultada el 10-04-2015)

Observatori de Artes Escénicas Aplicadas <http://oaea.institutdelteatre.cat> (consultado el 8/09/2015).

Universidad Europea de Madrid

<http://madrid.universidadeuropea.es> (consultado el 10-9-2015)

Universidad Nacional de Costa Rica <http://www.una.ac.cr>. (Consultada el 14-06- 2015)

Universidad de Plymouth en el Grado de Danza Teatro.

<https://www.plymouth.ac.uk/courses/undergraduate/ba-dance-theatre> (Consultada el 14-9-2015).

Video sobre los estudios superiores de danza del CSD de Madrid <https://youtu.be/L04qRIGVvJ8>

Yorkshiredance Center en Leeds <http://www.yorkshiredance.com/classes-courses-workshops/timetable> (Consultada el 14-9-2015).

CAPITULO 12. HÍBRIDOS. EXPERIENCIAS DE DANZA INTEGRADA, TEATRO

Y PERFORMANCE EN INCLUSIÓN

El lenguaje no se establece entre algo visto (o percibido) y algo dicho, sino que va siempre de algo dicho a algo que se dice. En ese sentido, no creemos que el relato consista en comunicar lo que se ha visto, sino en transmitir lo que se ha oído, lo que otro os ha dicho. Rumor.

(Deleuze y Guattari, 2004, p. 82)

De la misma manera, el arte que se dedica a repetir lo que ya se ha hecho, es un arte que no se basa en la percepción por todos los sentidos y en la creación de algo nuevo sino en la confirmación, repetición de lo ya existente. Por eso tiene éxito, porque todos reconocen lo que ya saben, lo que alguien a su vez les transmitió, y así se sienten cómodos y seguros. No hay que ejercitar nada, no hay que conectar nada nuevo...es fácil...pero de alguna forma, ¿No es también aburrido?

Que una cosa haya sido hecha significa: no es necesario que alguien más la haga. Una mano basta; cuando hay dos una sobra. Las manos no son posesivas; pertenecen al mismo cuerpo.

(Cage, 1982, p. 17)

El punto central de esta investigación, como estamos viendo hasta ahora, es cómo la danza y artes escénicas en las que participan personas con diversidad funcional pueden cambiar los modelos estéticos que tenemos y usamos en Occidente sobre el arte y el cuerpo, sobre todo en la danza, último reducto del cuerpo modélico y virtuoso. Hemos utilizado el pensamiento post positivista -Deleuze, Guattari, Derrida, Foucault, Nancy, Byung Chul-Han, Koppers entre otros- para ver como se construye el cuerpo y la identidad en nuestra sociedad y cultura. Desde este análisis complejo de la realidad hemos atravesado el mundo de la danza contemporánea, la danza postmoderna, la improvisación, la performance, danza Contact, el movimiento y aproximación somática, la danza Butoh, para ver qué puertas se han abierto que nos posibilitan corporeizar la diversidad de un mundo plural.

En este apartado vamos a analizar los trabajos performáticos y las compañías de danza-teatro integrada/inclusiva que están teniendo más repercusión en la escena actual para ver si realmente estamos asistiendo a un cambio de paradigma estético sobre cuerpos, identidades y representación. Nos interesa saber si la participación de personas con diversidad está cambiando la estética del arte y la danza, o más bien nos estamos manteniendo en el mismo paradigma del cuerpo clásico, homogéneo y

normativo, de tal forma que las personas con diversidad, se adapten, se incluyan en ese paradigma ya existente, acomodado a las exigencias de la mirada convencional.

Hagamos un viaje por diferentes creaciones escénicas donde la diversidad está presente; no son todas las que existen porque eso sería labor de una tesis en sí misma, pero son representativas del panorama actual.

Las experiencias que aquí se describen sólo tienen una cosa en común, y es que todas ellas son manifestaciones en las que tenemos la presencia de personas con diversidad funcional. Los estilos son muy diferentes, las formas de abordar la creación también. Algunas responden más a lo que podemos considerar danza, otras a danza teatro, algunas al teatro post-dramático, otras están en el mundo de la performance y otras beben de todo. En algunas solo hay uno o varios artistas con diversidad funcional que son a la vez creadores, otras son creaciones de danza realizadas por grupos mixtos de trabajo con personas con y sin diversidad, lo que hemos denominado *Danza Integrada*.

Hemos preferido plantearlo así, en un solo capítulo para poder mostrar lo amplia y variada que es la producción artística donde participan personas con diversidad, lo que nos dice que no es un nuevo género o estilo de arte, artes escénicas o danza sino un brazo híbrido de las artes que se mueve con muchas voces diferentes, muchos enfoques abriendo una fisura en los conceptos estáticos del arte, de las artes escénicas y de la danza.

12.1. DANCEABILITY Y JOINT FORCES. La diferencia en primer plano

Como vimos en el Capítulo 8 en el apartado *Contact Improvisación*, las herramientas de esta técnica, con una aproximación somática importante, son muy útiles para abrir puertas a bailarines con y sin diversidad funcional, no porque estén enfocadas al dominio o control de sus cuerpos, sino porque posibilitan el *reconocimiento* de cómo sus cuerpos funcionan desde un aspecto físico, mental perceptual y emocional. Recordemos que desde el enfoque somático, la técnica de *Contact* no se basa en una metodología de copia y repetición, sino que ofrece plataformas exploratorias que cualquier tipo de persona-cuerpo puede utilizar.

Alito Alessi, co-fundador de *DanceAbility Project* parte del concepto basado en que las diferencias en el espectro de movimiento dan forma a la danza que se despliega entre los bailarines. En *DanceAbility* se muestra que hay diferentes formas de mirar las cosas. Este proyecto conecta a personas con y sin discapacidad³³¹ y crea

³³¹ Recordamos que en esta investigación usamos el término persona con discapacidad cuando respetamos la terminología utilizada por los autores o creadores de donde proviene la información. Todos los artistas y autores de textos de habla inglesa a los que nos referimos utilizan el término *disabled people*.

una atmósfera donde cada uno puede sentirse lo suficientemente cómodo para expresarse a través del movimiento. El proyecto *DanceAbility* no es una nueva terapia o ayuda para las personas con discapacidad. No presenta ideas sobre la forma en que la gente debería ser o cómo deberían cambiar y no tiene nada que ver con bailarines “capaces” manifestándose como héroes ante las personas con discapacidad.

En *DanceAbility* se promueve una danza que persigue el interés de los participantes, en la sensación, en el espacio, y en la relación a través del movimiento con el medio físico y con los otros miembros de la comunidad. La comunicación es principalmente no verbal. Se respetan los límites y la enseñanza-aprendizaje se da recíprocamente entre las personas que participan.

El énfasis puesto en la comunicación no verbal hace que se eliminen muchas barreras actitudinales entre las personas con y sin discapacidad. Cuando las personas se encuentran en estos espacios de intercambio corpóreo cambia la forma de mirar y percibir las discapacidades. El propósito de los cursos es crear un espacio de confianza en el que la gente se sienta cómoda explorando sus distintas capacidades de movimiento. En este medio las personas con y sin discapacidad empiezan a descubrir un terreno común para la expresión conjunta.

En el curso de *DanceAbility* que Alito Alessi –co-fundador del método- impartió en Milán en enero del 2005, tuve la oportunidad de entrevistarle durante varios días. He aquí un extracto de lo más significativo del método, su origen, filosofía y desarrollo:

DanceAbility fue fundado en 1987 por Alito Alessi y Karen Nelson, como un programa de la compañía de danza Joint Forces. Alessi se forma como bailarín en los 70, década cuyo común denominador fue la importancia del movimiento social, apertura, democracia, igualdad en las artes. Es el momento en que la danza rompe con el cuerpo perfecto para bailar. La proclama del momento era: todo cuerpo puede bailar. Según Alito, todos creían en esa filosofía pero nadie lo llevaba hasta sus últimas consecuencias. En las clases de danza no se veían a personas con sillas de ruedas o muletas. Se sentía hipócrita. *Si quiero tener responsabilidad sobre mis valores, debo enseñar clases para todos*, nos dice Alessi. A sus primeras clases acudían todo tipo de personas. Para poder trabajar con esa diversidad se desarrolló *DanceAbility*.

Con la diversidad de cuerpos nuevos vino la originalidad del método, el tener que probar, investigar desde la inclusión y no desde la negación. Durante todos estos años se ha desarrollado una metodología que ofrece una estructura abierta para trabajar en cualquier comunidad. Pero más allá de la estructura, nos dice Alessi, hay que escuchar todas las posibilidades de las personas con las que se trabaja. Cuando se es profesor de *DanceAbility* y se enseña con estructuras de improvisación, también hay que improvisar las estructuras que se enseñan, para hacerlas capacitadoras, y no discapaces.

Alessi ha continuado dirigiendo las investigaciones, enseñanzas y desarrollo de este método llegando a ser conocido internacionalmente como un medio de ampliar comunidades de bailarines con y sin discapacidad.

En los cursos de *DanceAbility* (con duración desde dos hasta 10 días) suelen participar unas 50 personas con y sin discapacidad, con diferente experiencia previa en danza. Aunque *DanceAbility* tiene su base en Eugene, Oregón, los cursos no sólo se imparten allí sino que los profesores viajan a otros estados de EE. UU. y a otros países, extendiendo la filosofía y metodología de *DanceAbility*, ayudando a construir o reforzar comunidades de integración.

La metodología de estos cursos se basa en el principio *equal moving/ equal bases of work* es decir, para que se dé una paridad en el aprendizaje del movimiento se tienen que establecer una bases de igualdad en las propuestas presentadas. Todas las propuestas presentadas durante los cursos pueden ser realizadas por todos los participantes, tengan o no una discapacidad, lo cual no quiere decir que todos hagan el mismo movimiento sino que cada uno desarrolla la propuesta desde su lenguaje de movimiento y desde sus capacidades. Ésto es lo que da riqueza al método y lo hace realmente inclusivo. Se establece pues un *common ground* o terreno común que parte de unas bases igualitarias.

Parte de la comunicación se realiza a través del sentido del tacto y no sólo de la vista, lo que hace que se perciba el cuerpo y el movimiento de otros no desde los estándares visuales a los que estamos acostumbrados, sino desde las cualidades del tacto: presión, tonicidad, temperatura, textura, localización espacial a través de la propiocepción, cualidades que aportan una información sobre el cuerpo en movimiento que nada tiene que ver con la imagen fija que la retina capta, y la posterior acomodación que la visión solicita de acuerdo a unos modelos visuales preconcebidos, contruidos según los modelos hegemónicos.

Se trabaja también con las sensaciones de equilibrio y desequilibrio, en un intercambio de roles donde a veces se sostiene el peso de otra persona, y a veces uno es sostenido.

El ritmo también aparece en este tipo de danza como una forma de compartir diferentes estados energéticos.

Y algo que está presente siempre es el desarrollo de la confianza mutua. Cada uno se implica en las propuestas hasta el grado en que se siente bien. Nadie está obligado, ni puede obligar a nadie a hacer algo que no quiera. No hay bien o mal hecho, aunque sí que puede haber una comprensión o no de la propuesta.

Desde hace diecisiete años se imparte en Eugene el Curso de formación anual de profesorado en *DanceAbility* en colaboración con el Departamento de Danza de la

Universidad de Oregón, de manera que pueden obtener su certificado personas con y sin discapacidad. Desde hace años el Curso de formación puede realizarse en Europa, en Viena, en Milán y este año 2015 en Roma. Uno de los bailarines con diversidad funcional que trabajó en el proyecto *Cuerpo en Devenir* que dirigí en Roma en el año 2013 acaba de certificarse como profesor de *DanceAbility*.

Los objetivos principales de estos cursos son:

- Reunir a personas con y sin discapacidad para explorar conjuntamente la danza y el movimiento.
- Identificar aspectos comunes en los grupos y diseñar prácticas de movimiento que no aislen.
- Ayudar a la gente a sentirse familiar con su propio movimiento y expandir estos lenguajes propios, para construir comunidades basadas en la autodeterminación y el respeto mutuo.

El propósito de estos cursos no es que la gente que los recibe copie exactamente las estrategias que aquí se proponen, sino que las adapte y recree según las necesidades artísticas y comunitarias en las que las experiencias se desarrollen.

Los principios de *DanceAbility* también se aplican a la creación de espectáculos.

Algunos de los espectáculos realizados por *Joint Forces Company* están recogidos en el vídeo *All Bodies speak (Todos los cuerpos hablan)*, protagonizados por Emery Blackwell, bailarín con parálisis cerebral y Alito Alessi.

Las piezas que componen el vídeo son cuatro: *Wheels of Fortune, (Ruedas de la Fortuna)* de 1990, donde vemos al dúo trabajar sobre una música original de Emery Blackwell compuesta con los pies al teclado y sintetizadores. En esta pieza tanto Alessi como Blackwell aparecen en sillas de ruedas, pero lejos de estar confinados a ellas, recrean todo un mundo de exploración entrando y saliendo de la silla, utilizándola a veces como puente de comunicación, otras como obstáculo, en una coreografía que roza el humor.

From There and Back es un solo de Blackwell que se origina a partir de un movimiento que no podía hacer. La pieza habla de las mil formas de dar solución a algo que no se puede hacer. Blackwell es un bailarín con un alto grado de espasticidad (rigidez neuromuscular) debido a la parálisis cerebral. Los movimientos que realiza para bajar de la silla, extender sus brazos hacia los lados, rodar sobre el suelo y volver a la silla son impresionantes. Estas acciones, relativamente sencillas para cualquier otra persona que no tenga espasticidad, para Blackwell se convierten en un intenso

recorrido que necesita de toda su atención. Blackwell nos introduce en otra dimensión del espacio, del tiempo, de la energía requerida y del flujo de movimiento



Compañía de Danza Integrada Joint Forces. Espectáculo Ruedas de la Fortuna. 1990



Compañía de danza Joint Forces. Espectáculo Tango Liado.

Black and Blue White House, estrenada en Viena, es un dúo interactivo con imágenes proyectadas basado en el momento en que la Casa Blanca no era accesible.

Tight Rope Walker (Funambulista de la Cuerda Floja) es una sátira sobre el equilibrio que se necesita para trabajar consiguiendo o no dinero de la Administración Pública.

En otros trabajos como *Tango Tangle*³³² (*Tango Liado*) se combinan las ruedas de la silla de ruedas con las ruedas de los patines, a través de diferentes músicas latinas. Esta pieza se compone de tres partes. Es muy interesante ver las imágenes del cuerpo canónico o normalizado presentadas por el cuerpo del patinador, Alito, que se exhibe, con cierto sarcasmo, en contraste con la imagen que nos da Emery, el bailarín con parálisis cerebral. Pero este contraste en ningún momento sugiere falta de capacidad de acción por parte de Emery, o un intento de querer hacer lo que hace el bailarín sobre patines. La conjunción de los dos lenguajes está realmente bien estructurada, ya que ninguno de los intérprete renuncia a su fisicalidad pero al mismo tiempo éstas no se presentan como opuestas sino complementarias. Aunque la pieza está coreografiada con secuencias de movimientos fijados, la compenetración de los cuerpos y la riqueza y diversidad del material de movimiento presentado nos dice que estos dos bailarines han pasado mucho tiempo improvisando y explorando lo que era posible entre sus cuerpos, entre sus cuerpos y la silla, y entre sus emociones y expresividad.

En el desarrollo de la pieza vemos una primera parte construida sobre una danza dinámica de desplazamientos deslizados en el espacio, gracias a que los dos performers se mueven sobre ruedas y esto iguala la calidad de la conexión con el suelo. La segunda parte comienza con una transición sin música que se agradece ya que nos permite entrar en un mundo de texturas sonoras provocadas por las gomas de las ruedas contra el suelo, el roce de las ropas, la fricción de los cuerpos, entre ellos y con el metal de la silla. De alguna forma toda esta cualidad sonora nos permite entrar en un mundo más íntimo, como si pudiéramos como espectadores hacer un plano corto, saltar de la butaca y situarnos muy cerca de ellos, escapando de la posición de espectadores y siendo partícipes de esos momentos más personales de búsqueda, de proceso vivo de los cuerpos. A partir de aquí la pieza toma otro giro y se desarrolla una auténtica exploración entre el cuerpo de los bailarines, mezclándose, entrando y saliendo de la silla, creando realmente un trío entre sus cuerpos amalgamados con el metal de la silla que es dislocada y volteada. Emery sale de la silla, entra de nuevo, se pone del revés, hace un solo, empuja, mientras Alito va sosteniendo con inteligencia cada momento. Hay mucha pericia física por parte de ambos, mucha técnica, hay

³³² *All bodies speak: Tango Tangle*, se puede ver online en <http://www.jointforcesdance.com/videos.php> (consultado el 20-09.2015). También en esta web se pueden ver trabajos más actuales de Joint Forces como *Joy Lab: Migration*.

expresión, hay humor, hay momentos íntimos y hay juego. Han pasado veinticinco años desde que esta pieza se construyó. Nuestros parámetros estéticos en cuanto a dramaturgias han variado, pero el uso singular del cuerpo, la revisión del cuerpo homogéneo está presente.

Éste es un claro ejemplo de *Danza integrada/Inclusiva* que deconstruye los modelos del cuerpo clásico, adentrándonos en un virtuosismo distinto al que nos tienen acostumbrados los escenarios de danza; es la pericia desde cuerpos muy diferentes, una danza que sorprende. Hay oficio sin renunciar a la diferencia, explorando desde ella y poniéndola en primer plano.

Según Alessi, la intención de estos trabajos es educar al público y mostrar que esta posibilidad de bailar cuando se tiene una discapacidad, existe. Todos tienen la posibilidad de aprender.

Para Alessi, la performance en sí misma no es importante. Lo importante es que la gente vea. Su objetivo no es devenir grandes coreógrafos o performers (si por esto se entiende que tengan que cumplir unos estándares), sino que cualquiera pueda ver este trabajo. En una crítica de un periódico de Viena ante el espectáculo *Black and Blue White House*, se calificaba de *actitud paralizada* la de aquéllos que no creen que este tipo de danza es arte.

La base del trabajo en *DanceAbility* es no enfocarse en la diferencia como un obstáculo –cada uno es como es- y encontrar puntos de comunicación desde la diversidad, aceptando a los otros como son, y a la vez aceptando cada uno sus partes *dis-capaces*.

Alessi valora el impacto de su trabajo en la comunidad de Eugene donde *DanceAbility* ha estado presente durante veintisiete años, comentando que la ciudad ya estaba preparada para ser habitada y utilizada por personas con discapacidad; él vivía allí y la ciudad hizo posible que *DanceAbility* surgiera y se desarrollara.

Para finalizar, Alessi nos habla del peligro de que *DanceAbility* se convierta en una isla en el momento que se convierta en otra danza más, separada del tango, hip hop, break... una forma más. Por ello lo que está haciendo en los últimos cursos es invitar a profesores de danza de otras disciplinas para que en el futuro puedan integrar en sus clases habituales a personas con discapacidad. Podemos decir que se trata más de enseñar unos principios comunes que una forma específica de moverse. En este sentido podemos ver que *DanceAbility* funciona dentro del modelo inclusivo de la educación y de la sociedad.



Compañía de danza Joint Forces. Espectáculo Ruedas de la Fortuna. 1990.

12.2. COMPAÑÍA PIPPO DELBONO. La dramaturgia de la catarsis

La compañía Pippo Delbono se crea en Italia en 1986 bajo la dirección de Pippo Delbono, junto al actor argentino Pepe Robledo. Pippo Delbono es actor, autor y director de teatro y cine. Estudió la relación entre el teatro y la danza, en particular los principios del teatro asiático, y recibió su formación en el Odín Teatro de Dinamarca, de la mano de Eugenio Barba. Así mismo ha trabajado en la compañía de danza-teatro de la ya desaparecida Pina Bausch. Ha recibido en el 2009 el Premio Europeo para el Nuevo Teatro, premio que también han recibido prestigiosos directores de teatro contemporáneo como Peter Brook y Ariane Mnouchkine.

Delbono³³³, lejos de esforzarse en conseguir actores y bailarines de renombrada reputación y crear un espacio más entre tantos para las representaciones tradicionales, ha preferido trabajar con actores no profesionales. Parte de su elenco se nutre del Hospital psiquiátrico de Avers, donde, desde 1997, se ha dedicado a realizar una serie de talleres. En correspondencia con la idea de lo que para él debe ser la tipología del actor, su trabajo se ha dirigido más hacia el trabajo físico que hacia el psicológico, tendencia esta última que predomina en el mundo teatral tradicional. Según Delbono (2004) esta posición lo lleva a estar más cerca del teatro oriental que del occidental. *“Se trata de una cosa distinta al neorrealismo italiano... La experiencia*

³³³ Parte del contenido de este apartado está extraído de los comentarios a los trabajos de Pippo Delbono aparecidos en el folleto del Festival *Punto y aparte* del año 2004 celebrado en San Javier, del folleto del mismo festival en la edición del 2005, celebrado en Murcia y del artículo escrito por Tara Mulholand (Feb 2012) Questions for Pippo Delbono en New York Times. <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/02/04/questions-for-pippo-delbono/>

*del teatro, para estar viva, debe tocar la vida de cada uno y la relación con las personas... Busco un elemento distinto, un distinto modo de ser actor sobre la escena, otra estrada que no es la psicológica*³³⁴.

El trabajo que Delbono nos propone contempla una serie de realidades diversas, por lo que la improvisación no es una herramienta accesoria para elaborar y recrear la realidad, sino que la improvisación es una realidad en sí misma, por lo que afirma: *Para mí no existe la improvisación, es otra realidad que sale del alma.* (Delbono, 2004).

Sobre el escenario nos presenta una tipología del actor distinta. Delbono no se ha propuesto salvar a nadie, no es su objetivo crear un teatro-danza político y social, donde aparentemente podría encasillársele. El director ha construido: *“Una historia muy verdadera... Para mí, encontrar este tipo de gente llegó a ser mi única posibilidad de vivir. Ese discurso está en otra dimensión. Yo veo la belleza donde otros dirían que no la hay de ningún modo”* (Delbono, 2005)³³⁵

Delbono ha vivido con el SIDA en su cuerpo, es homosexual, ha sentido el rechazo de la sociedad, de alguna forma él es también un *outsider*. Es un director cuya experiencia del mundo nos abre a otros escenarios. Delbono (2005) refiriéndose a uno de sus actores nos dice: *Sobre la escena él está completamente lúcido, y en la calle está completamente loco.*

Pero la propia verdad de la que nos habla Delbono no es ese rasgo que nos presenta a la persona con diversidad tal cual es en la escena y ya es admirado porque no puede hacer otra cosa sino ser simplemente lo que es. Recordemos que en el Capítulo 9, en el apartado 9.3.2 *El cuerpo performático atraviesa el cuerpo natural*, cuestionábamos cómo esa pretendida admiración de la naturalidad en escena hacia los performers con diversidad enmascaraba un cierto paternalismo. Delbono trabaja el ser performático a partir de la verdad de sus actores. Sus actores entrenan, estiran, empujan, retuercen, ejercitan su verdad, y desde este lugar de desplazamiento de la propia verdad el cuerpo natural es atravesado por el cuerpo performático.

El teatro-danza de Pippo Delbono está más cerca del ritual, del carnaval que transgrede compartiendo con la colectividad, más cercano a estos lugares que al espectáculo. Los espectadores se quedan exaltados, agotados y pensativos, realmente como cuando uno queda tras ser partícipe de una experiencia potente y transformadora.

³³⁴ Cita de Delbono extraída del folleto del Festival Internacional Punto Aparte 2004. Todas las citas que procedan de esta fuente irán precedidas o seguidas de (Delbono, 2004).

³³⁵ Cita de Delbono extraída del folleto del Festival Internacional Punto Aparte 2005. Todas las citas que procedan de esta fuente irán precedidas o seguidas de (Delbono, 2005).

El *teatro de la rabia*, como Delbono ha definido el tipo de teatro que hace, es un grito de libertad. La rabia es una forma de preguntarse y decir verdades. Surge de la necesidad de romper los muros de la convención que hay en la vida cotidiana: la convención que rodea al arte, a la política, a la televisión. Delbono empuja al público a un espacio de revelación a través de la confrontación. Para Delbono el teatro es un acto de amor, no un espacio para entrar en shock, pero a la vez también siente que es un espacio para la revuelta, para devolvernos la lucidez. Las cosas ocurren y es el amor el que recoge las piezas y las une, quizás de otra manera.

Podemos decir que la creación de Delbono es una obra perturbadora, que apunta a la necesidad de reconectar con esos impulsos oscuros de los que proviene pero que están sofocados.

Es un teatro que pertenece a ese público que va al teatro como un ritual, como nos decía Danto en el Capítulo 9, refiriéndose al arte perturbador. Este artista busca la transformación de su público en algo pre-teatral, un acto de connotaciones mágicas en el que presenta una imágenes que permiten al público meterse y quedar transformado por ellas.

El espacio de la herida nos permite que emerjan las historias colaterales, que los fragmentos creen nuevas asociaciones, crear vínculos a través del tiempo y las diferencias políticas, en sus enraizamiento en la tierra y la roca, en su balanceo en el espacio en el que todos giramos.

(Kuppers, 2014, p.49)

Delbono da la oportunidad de que el público escoja si quiere continuar siendo partícipe de lo que ve. En la obra La mentira "*La Menzogna*," durante 10 minutos encienden las luces de público y los actores interactúan con la audiencia. Pero a veces parte del público se va. Delbono usa esta pausa como un distanciamiento Brechtiano, en el que el público recupera la realidad, se distancia de las emociones producidas y reconoce que está viendo una obra. Y es en ese momento cuando puede decidir si quiere continuar en el viaje que la obra le propone o prefiere irse. Para Delbono esto es muy importante porque significa que el público toma una decisión, es un momento de lucidez; no está allí por casualidad, para pasar el rato o porque no puede irse.

En este teatro danza el espectador entra en el juego de la obra pero no desde la comprensión. Intentar comprender o racionalizar el arte es limitador. Nos dice Delbono (2005):

Por mi parte no hay juicio. Prefiero mirar con los ojos de un niño que espera, cuyo interés no es entender sino dejarse atraer por los rostros, por las sonrisas, por las imágenes fuertes de casas destruidas, por el miedo que ve en la gente, pero también por el cielo, por la luz.

Desde que se crea la compañía en 1986, ha reunido actores que van desde aquellos considerados y aclamados dentro de la institución teatral italiana, hasta los considerados como marginados y excluidos de la sociedad. En la compañía trabajan Bobo, con 78 años, que nació sordo y con microcefalia, a quien Delbono encontró en un manicomio en 1996, después de haber estado viviendo allí 45 años; Gianluca es un actor con Síndrome de Down, y Nelson ha sido durante muchos años vagabundo. Para Delbono son su familia, porque en su proceso creativo no hace una separación entre arte y vida sino que son un continuo. Vemos como las ideas de Fluxus, del arte descentrado se manifiestan en la base de este trabajo.

El hecho de que en sus obras haya actores con diversidad irrita a parte del público, sobre todo en Italia y Francia, porque piensan que no es el lugar adecuado para una persona con diversidad, ya que las situaciones que se presentan en las piezas a veces son extremas y provocativas. Pero para Delbono³³⁶ esto es una falsa moralidad donde ese público proyecta sus prejuicios sobre los actores con diversidad. La reacción del público en países que viven o han vivido guerras recientes es muy distinta. El público tiene un espíritu más abierto porque están en la vida real acostumbrados a ver situaciones y personas muy diversas.



Compañía Pippo Delbono. *Guerra*.1998.

³³⁶ Información extraída del artículo escrito por Tara Mulholland (Feb 2012) Questions for Pippo Delbono. NYTimes.com <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/02/04/questions-for-pippo-delbono/>

Los cuerpos en el contraste de su diversidad, en la diversidad de sus condiciones, de sus experiencias y de sus expresiones son la clave del teatro-danza de esta compañía. Y estas presencias no son una casualidad, son la manifestación del mundo en que vivimos sin tapujos. La expresión de Delbono, su rabia, su acto de amor al reunir las piezas después de haberlas despedazado, viene transmitida por la mezcla de lo que ha estado fuera, oculto, encerrado mucho tiempo. Es la diversidad de los cuerpos pero también de las situaciones de vida, de las políticas injustas, de los que señalan con el dedo aquello que no quieren ver en sí mismos. Su teatro se mete en las fisuras del sistema, esas que ya nos anunciaba Foucault, como única posibilidad para desestabilizar el panóptico.

En este sentido Delbono juega con el poder de lo invisible que nos habla de lo que está fuera del discurso pero no fuera de la cultura. Incluso aunque la cultura haya apartado los cuerpos invisibles hacia fuera, suprimiendo las diferencias, no los ha podido erradicar de los espacios no culturales. Delbono utiliza ese lugar de la resistencia a la invisibilidad y desde ahí crea sus piezas significativas.

El lenguaje escénico y estético es composición de la propia compañía y sus referencias provienen más de la música, la danza, las artes visuales y el cine que del propio teatro. Delbono mezcla los cuerpos y mentes singulares de los artistas diversos con una danza alejada de los cánones estéticos de la danza contemporánea en el cuerpo de los artistas no discapaces. Realmente hay una búsqueda por descubrir un cuerpo que se expresa en movimiento, una danza, alejada de los códigos estéticos al uso. En el espectáculo *Después de la batalla*³³⁷, hay una escena donde aparece una bailarina semidesnuda que danza cayendo y levantándose dentro de una estética que estaría más cercana a la danza Butoh, pero cargada de una fuerza animal primigenia.

Y en *Orchidee*³³⁸, una de sus últimas producciones, podemos ver al final de la obra un solo de Delbono, completamente fuera de las estéticas y narrativas de la danza contemporánea. Es el cuerpo de un hombre adulto que danza desde un pulso vital nada estilizado, como un adulto grande que juega como un niño. Rompe el cuerpo de la danza pero su cuerpo se presenta danzando.

Es muy interesante ver como el cuerpo no discapaz, cuando se desprende de toda estilización posible y conecta con un estado de catarsis, se acerca al cuerpo de la diversidad, transgrediendo las fronteras que nuestra mirada construye sobre unos y otros. Pero aunque el lenguaje a veces se torna catártico por parte de todos los miembros de la compañía, las piezas no son anárquicas o exabruptos autorreferenciales. Delbono conoce su oficio y sabe tirar de los hilos que construyen la dramaturgia, poniendo en activo lenguajes de diferentes disciplinas artísticas. Estas

³³⁷ Pippo Delbono. Después de la batalla. <https://youtu.be/26b1QNI0f9Y> (consultada el 25-09- 2015).

³³⁸ Pippo Delbono. Orchidee. <https://youtu.be/9es2n36KYgl> (consultada el 25-9-2015).

referencias intersectan las miradas, experiencias, impresiones y situaciones que la compañía vive en cada proceso con el público que las presencia. Las imágenes que nos hace no solo ver, sino vivenciar, mueven nuestros constructos, desestabilizan el lugar donde colocábamos a la diversidad, nos hace sentir la diferencia en nuestra propia piel y hace que el arte se mueva hacia lugares nuevos.

Un claro ejemplo de ello lo pudimos presenciar en la obra *Guerra*³³⁹ que la Compañía Pippo Delbono presentó en el *Festival A Parte* de San Javier 2004. La fuerza de su presencia radicaba no solo en las distintas tipologías de los performers, sino en las formas de habitar y articular el cuerpo con una presencia que nos transporta a vivir las situaciones que se dan en escena. Cuando los performers te miran, te miran desde algún lugar que nosotros, el público, interpretamos como directo. Quizás te miran preguntándose desde su espacio de la diferencia quién es ese público que los mira, el mismo público, la gente “normal” que de todas formas les mira cuando no están actuando, pero que en este momento se sienta y paga por mirar. Es posible que esta observación sea subjetiva y provenga al estar yo como público y sentir sus miradas. Pero tras este primer momento de miradas que atraviesan y desestabilizan categorías, viene la invitación y entrada en su mundo de acciones, en el mundo en el que nos introducen, donde el tener una diferencia, tener síndrome de Down, tener una enfermedad mental, o ser vagabundo no es la marca, no es lo primero y único que el público recibe.

En esa obra había acción, dramatismo, ironía, transformación del espacio por cambio de dinámicas súbitas y entrega total a lo que se estaba gestando entre ellos y nosotros. Era auténtica danza teatro con calidad propia. No en vano, su director ha sido miembro de la compañía de Pina Bausch, al tiempo que él mismo ha convivido con enfermos mentales en hospitales psiquiátricos. Pippo Delbono y sus artistas conocen no sólo la realidad de la diversidad sino también los lenguajes artísticos de los que se valen, son profesionales, por ello son capaces, como creadores, de transformar nuestros binomios, y catapultar su naturalidad, la que no está sepultada bajo los clichés formales aprendidos de los lenguajes teatrales o dancísticos formales, hacia lo performativo. Estos performers en sus diversidades múltiples, se posicionan sobre el escenario y en el discurso traspasando la discapacidad. Deciden sobre escena. Esta acción de posicionarse a sí mismos funciona en contra de las miradas que posicionan pasivamente a los cuerpos de la diversidad. Su presencia física deliberada se hace discursiva.

³³⁹ La compañía Pippo Delbono actuó para el *Festival Punto y Aparte* celebrado en agosto de 2004 en San Javier, Murcia. Fragmento de *Guerra* <https://youtu.be/OdlrejWKpb8> (consultada el 25-9-2015).

En relación al espectáculo *Guerra*, Delbono dirigió una película también bajo el nombre *Guerra*³⁴⁰, la primera de seis que conforman su trayectoria como director fílmico. *Guerra* surge a partir de la gira que la compañía hizo con el espectáculo por diversos países en los que los conflictos bélicos estaban muy recientes y todavía se sentía la huella de la violencia en el ambiente. La película no es un documental de la gira artística, sino una obra poética que intenta ver la guerra desde la mirada de los actores con diversidad que participaron en la gira y percibían la violencia y la guerra desde otro lugar.



Compañía Pippo Delbono. *Guerra*. 1998

Compañía Pippo Delbono. *Guerra*. 1998.

Compañía Pippo Delbono. *La Rabbia*. 1995



Vimos en el apartado anterior que en las piezas de la compañía Joint Forces, con el lenguaje de *DanceAbility*, es la experimentación física del cuerpo que explora múltiples situaciones la que deconstruye nuestra mirada. Sin embargo con Delbono la deconstrucción vienen por una dramaturgia carnavalesca donde, como público, nos sentimos envueltos en la vibración de la energía que convulsiona la escena, donde somos troceados, escupidos y después, con un acto de amor, paciencia y delicadeza, somos reconstruidos en otra forma de ver.

³⁴⁰ En este enlace se puede ver *Guerra*, película completa. <https://youtu.be/SQUPPARjdow> (consultada el 25-9-2015).

Delbono expresa el cuerpo grotesco en el cuerpo de todos su performers, con y sin diversidad, incluido el cuerpo del propio Delbono, que tan pronto está sobre la escena como baja al palco y habla al público desde las entrañas del creador-director-persona. Este cuerpo es el abierto, el que sobresale, se extiende, el que está fuera de los límites sociales, el cuerpo que es proceso y cambio, el opuesto al cuerpo clásico monumental, estático. El cuerpo creado por Delbono responde a un cuerpo que tiene el poder de recordarnos que la norma dominante tiene sus fronteras y hay algo más allá de ella, traspasando las clasificaciones binarias de la otredad, ya que da mayor atención a lo no visible.

12.3. DANCING WHEELS. INFINITY DANCE THEATER. Imágenes de la discapacidad que refuerzan los modelos del cuerpo clásico

En 1980 Mary Verdi-Fletcher, nacida con espina bífida, funda *Dancing Wheels*, y comienza a generar espectáculos de danza incluyendo a personas con discapacidad y a promover una campaña de divulgación en la comunidad (y futuro público) sobre la posibilidad de la danza que incluye a personas con discapacidad. En 1990 *Dancing Wheels* se fusiona con el *Cleveland Ballet* dando lugar al *Cleveland Ballet Dancing Wheels*, bajo la dirección artística de Todd Goodman. Sin embargo hay que destacar que el *Cleveland Ballet Dancing Wheels* no actuaba en las temporadas regulares del *Cleveland Ballet* y su contribución principal a este Ballet estaba en los programas educativos y de divulgación de la danza. En la actualidad la compañía trabaja independientemente del Ballet de Cleveland y se denomina *Dancing Wheels Company & School Art In Motion*.

La razón por la que analizamos el trabajo de esta compañía es que a pesar de incluir en sus filas a bailarines con diversidad funcional y promover la filosofía de inclusión en el mundo de la danza, su forma de trabajar está enraizada en una estética tradicional, tanto en los modos de abordar la danza como en los de representación del cuerpo y las imágenes asociadas a los bailarines, lo cual refuerza las imágenes de la discapacidad que ya están inscritas en la sociedad sobre las personas con diversidad funcional. La compañía ha evolucionado en los últimos años posiblemente influida por los trabajos de compañías como *Axis Dance* o *Candoco* que exportan una *Danza Integrada/Inclusiva* en la que los bailarines con diversidad han encontrado un lenguaje de excelencia académica, pero en la raíz de algunas de las obras de *Dancing Wheels* todavía podemos observar como perviven las imágenes del cuerpo clásico como imágenes del cuerpo ideal al que admirar.

Gus Solomons³⁴¹, crítico de danza, realizó una crítica de la coreografía *Gipsy* del *Cleveland Ballet Dancing Wheels* donde observaba que la coreografía estaba construida como un dueto de ballet romántico, sostenida en la ilusión de gracia debido a los movimientos fluidos y a la técnica del trabajo de pareja en el que el hombre sostiene a la mujer. En este caso el dúo estaba compuesto por la bailarina en silla de ruedas y el hombre sobre sus piernas. Solomons, tras ensalzar los elegantes deslizamientos de los bailarines, los giros y la gracilidad, termina diciendo: *¿Mencioné que la bailarina va en silla de ruedas?* La crítica Ann Cooper Albright (1997, pp. 64-65) hace una aguda reflexión sobre las palabras de Solomons:

Curiosamente Solomons desarrolla una retórica que intenta negar la diferencia. Con su última pregunta sugiere que la presencia de la bailarina en una silla de ruedas es un detalle meramente incidental que apenas interrumpe el flujo del romántico dueto. Al asumir que la discapacidad no crea una gran diferencia, este crítico está limitando la diferencia real que la discapacidad puede crear al reconfigurar cómo miramos, concebimos y organizamos los cuerpos en el siglo XXI.

Es necesario destacar que la compañía que dirige Verdi-Fletcher subraya continuamente cómo ella ha superado su discapacidad para llegar a ser una bailarina en vez de preguntarse cómo su presencia corporal puede reconfigurar la propia categoría de los bailarines. En el video promocional *The Hero next door* y en el comienzo de la obra *Walking on Clouds* hace referencias a su infancia y a cómo ha logrado superar su discapacidad ante el mundo.

Es una paradoja cómo esta compañía reconoce por un lado la discapacidad y por otro la encubre. Parece que hay contradicciones entre sus principios estéticos y sus prioridades sociales.

La pieza *Walls of Glass*³⁴², actualmente en el repertorio de la compañía, es una coreografía que utiliza un lenguaje ecléctico donde predomina la danza neoclásica con la danza moderna. Nos presenta los cuerpos clásicos de los bailarines sin discapacidad junto a los cuerpos *dis-capacitados* de las personas con diversidad funcional que van en silla de ruedas. Utilizamos la palabra *dis-capacitados* pues en esta pieza de la compañía *Dancing Wheels*, las personas con diversidad son presentadas de una forma desigual, en la que parece que quieren esconder su diversidad, haciendo que ésta sea aún más evidente.

³⁴¹ Gus Solomons fue parte de la escena de la danza contemporánea de los años 70, en que bailó con la compañía de Merce Cunningham. Es un crítico de danza conocido por su apoyo a la inclusión de diversas comunidades en el mundo de la danza profesional.

³⁴² *Walls of Glass* se puede ver en el repertorio de videos presentados por la compañía en la web oficial de Dancing Wheels: <http://www.dancingwheels.org/video1.asp> (consultado el 20-09- 2015)

Podemos ver en una de las secuencias como la directora y bailarina Verdi-Fletcher aparece con una silla de ruedas totalmente cubierta por las faldas de un vestido, empujada por uno de los bailarines sin discapacidad. Aquí la diversidad y la silla quedan ocultas queriendo emular al cuerpo clásico, que se desliza sobre el suelo casi sin tocarlo, a modo de sílfide, utilizando los movimientos de los brazos de forma etérea y suspendida, ingravida y fugaz, como describía el crítico Théophile Gautier a las bailarinas románticas del siglo XIX, tal y como vimos en el Capítulo 7.

Verdi-Fletcher se presenta no poniendo delante su diversidad y utilizándola como lenguaje deconstructor del cuerpo académico, sino ocultándola y queriendo emular al cuerpo de los bailarines que la circundan. En esta escena es rodeada de bailarines hombres, repitiendo esos esquemas de la danza clásica donde la *prima ballerina* es sostenida y suspendida por un grupo de bailarines hombres que la traen y la llevan. Es otra de las imágenes típicas de los ballets románticos donde la figura de la mujer es presentada con cero poder, como un ser volátil sostenido por una cohorte de varones. Aquí Verdi-Fletcher renuncia doblemente primero al poder de su diversidad y segundo al poder de ser mujer.

En el resto de la pieza vemos que Verdi-Fletcher junto a otras dos bailarinas en silla de ruedas, ejecutan coreografías separadas del resto de los bailarines sin discapacidad; o cuando aparecen en grupo, las tres bailarinas en silla de ruedas son más un coro que apoya. No hay una mezcla real de cuerpos, no hay una transfiguración entre los cuerpos, todo el tiempo podemos ver claramente los cuerpos clásicos de los bailarines separados de los cuerpos de la diversidad. El diseño coreográfico es interesante espacialmente, siempre dentro de un estilo formal. La investigación física de los bailarines en silla de ruedas está centrada en el torso y brazos, y en relación al manejo de las sillas en giros y desplazamientos, pero no vemos una exploración real entre los cuerpos de los bailarines con y sin diversidad funcional.

Si comparamos la exploración física, no el estilo, de este trabajo con el realizado por Alitto Alessi y Emery Blackwell vemos la diferencia de compenetración entre los cuerpos de uno y otro. Además Emery Blackwell, bailarín con diversidad, a priori podría tener menos capacidades físicas que los bailarines con diversidad que aparecen en *Dancing Wheels* y sin embargo la corporeización de su fisicalidad es espectacular.

Podríamos pensar que esta relación entre los bailarines y la manera de presentar sus cuerpos proviene del estilo utilizado. Pero en otra obra de *Dancing Wheels, Fire Fly*³⁴³, que responde a una estética ecléctica de danza moderna, jazz y folk, volvemos a ver la misma separación entre el cuerpo del bailarín académico y el cuerpo de la *dis-*

³⁴³ *Fire Fly* se puede ver en el repertorio de videos presentados por la compañía en la web oficial de Dancing Wheels: <http://www.dancingwheels.org/video1.asp> (consultado el 20-09-2015)

capacidad. Las escenas están separadas: o bien muestran sólo a los bailarines masculinos sin discapacidad, con cierta exhibición acrobática, o bien aparecen sólo las bailarinas en silla de ruedas ejecutando una danza de desplazamientos con movimientos de torso y brazos. Cuando aparecen todos los bailarines juntos, sigue habiendo una marcada distinción coreográfica entre las bailarinas en silla y los bailarines bípedos, y la única mezcla se produce cuando las sillas se convierten en porteadoras de los bailarines sin diversidad como una escultura icónica del cuerpo clásico que se exhibe con magnificencia sobre los bailarines que van en silla de ruedas. Todo ello nos indica que esta compañía, en algunas de sus coreografías, todavía no se ha confrontado con el mito de la sílfide y está apegada a la ideología clásica del cuerpo perfecto.



Compañía Dancing Wheels

En general estamos acostumbrados a esta noción del espíritu que baila, que trasciende las limitaciones de un cuerpo discapacitado. Aunque parece apuntar a un lenguaje liberador, está realmente basada en la noción de superar la discapacidad física para llegar a ser un “bailarín real”, uno cuyo espíritu no permite a las limitaciones de su cuerpo interponerse en su camino. Puesto que los cuerpos de los bailarines están a la vista en una actuación, siguiendo la reflexión de Cooper-Albrigh (1997, p.66), la afirmación “el espíritu sobre el cuerpo”, tiene el riesgo de cubrir o borrar los cuerpos con discapacidad.

Si no se construyen nuevas imágenes y formas de imaginar el cuerpo con discapacidad, se acaban reproduciendo las estéticas al uso.

Aunque el *Cleveland Ballet Dancing Wheels* lleva a cabo, con sus programas educativos, la importante misión de incrementar la visibilidad de los bailarines con diferentes capacidades, en algunas de sus piezas todavía se muestran acrícos hacia

las representaciones de la mujer y las imágenes de la discapacidad, como hemos visto en la obra *Walls of Glass*.

Mientras las bases de representación del trabajo de *Dancing Wheels* se nutra de los valores ideológicos de la danza clásica y las estéticas formalistas basadas en la fetichización de la línea, sus intentos por incluir bailarines sobre ruedas pueden caer rápidamente en los términos paternalistas de cuerpos capaces y dis-capaces. Este tipo de estéticas reinscriben el “dis-” en “-capacidad”, subrayando la falta de movilidad en las piernas en vez de explorar las posibilidades de movimiento inherentes a diferentes tipos de cuerpo.

La relación física aparece desigual cuando los bailarines sobre piernas continuamente toman la iniciativa del movimiento sobre los bailarines en silla de ruedas. Muchas veces los bailarines en silla son usados como una arquitectura estática que enmarca el trabajo de los bailarines sobre piernas ocupados en presentar el cuerpo “completo y real” bailando en el centro del escenario.

En otros casos los bailarines en sillas pueden ser dulcemente románticos, mientras que la danza excitante y sexual está reservada para aquellos con piernas.

A partir de 1994 la compañía cambió de coreógrafo residente. Todd Goodman, cuya estética procedía del ballet y el teatro musical, fue sustituido por Sabatino Verlezza, con formación en danza moderna, siguiendo el estilo de Doris Humphrey.

Con Verlezza la compañía empezó a experimentar más movimiento para los bailarines en silla de ruedas al tiempo que se incrementó el número de éstos en la compañía. Iniciaron a explorar *momentum* y otras posibilidades de movimiento únicas para las sillas de ruedas. Incluso han presentado piezas donde las únicas que bailaban eran mujeres en sillas de ruedas, permitiendo al público experimentar representaciones capacitadoras de la diferencia, sin tener las comparaciones físicas habituales que se daban en representaciones anteriores cuando las mujeres bailaban en silla de ruedas y los hombres sobre las piernas.

La progresión de la compañía ha seguido desde entonces evolucionando, y encargando a diferentes coreógrafos la construcción de sus obras. En *Anomalies*³⁴⁴, coreografiada por Marc Tomasic en el 2012, vemos un cambio de concepción y un giro a una exploración mayor entre los bailarines con y sin diversidad. El dúo con el que abre la pieza nos muestra dos bailarinas, con y sin diversidad, en una coreografía donde ambos cuerpos presentan sus fisicalidad, y donde no hay una jerarquía del cuerpo discapaz que quiere ponerse a la altura o imitar el cuerpo capaz. La bailarina en

³⁴⁴ *Dancing Wheels*. Fragmento de *Anomalies* <http://www.dancingwheels.org/video10.asp> (consultado el 20-09.2015)

silla de ruedas ha explorado su propia fisicalidad y su danza se presenta con fuerza y carácter.

Hay muchas formas de entender la danza y comprometer el cuerpo. *Dancing Wheels* ha escogido la vía del virtuosismo físico. En esa vía posible, pero no la única como ya hemos visto en otras compañías, los bailarines con diversidad deben mostrarse como el resto de sus compañeros no discapaces, si no quieren caer en la desigualdad. Pero para ello deben dominar el lenguaje técnico que les posibilite mostrar sus capacidades y crear una danza dentro de esos registros. Lo que resulta extraño es escoger un lenguaje de danza y no facilitar un entrenamiento que desarrolle posibilidades a todos los bailarines para poder desempeñarlo.



Dancing Wheels

Mary Verdi-Fletcher, la fundadora de *Dancing Wheels* es una bailarina, y como otras y otros bailarines con y sin diversidad funcional, ha interiorizado una estética de belleza, gracia y línea que aun no estando centrada en un cuerpo totalmente móvil, todavía sostiene una imagen idealizada del cuerpo.

La danza es una de las profesiones donde los que se dedican a ella tienen conflictos físicos y psicológicos por mantener el cuerpo perfecto. Esta profesión se basa en un cuerpo que está a la vista, por tanto, el bailarín está sujeto a la mirada reguladora del coreógrafo y el público, pero ninguna de esas miradas es tan debilitadora y opresiva como la mirada que encuentra su propia imagen en el espejo. Es la mirada interna del triunfo del autocontrol, resultado de la interiorización y asunción como propias de todas las exigencias y constructos de poder sobre el cuerpo.

En nuestra cultura las mujeres a partir de una cierta edad y las que tienen discapacidad suponen una amenaza simbólica para el mito del cuerpo perfecto. Esta amenaza, según Nancy Mairs³⁴⁵ (1996, cit. en Cooper Albright, 1997, p. 73), viene alimentada porque si incluyéramos imágenes de este tipo de mujeres en la vida cotidiana, en la publicidad, revistas, espectáculos y televisión significaría admitir que hay algo habitual en la discapacidad o en la vejez, algo que puede entrar en la vida de cualquiera.

Mientras la discapacidad está entrando finalmente en la conciencia pública a través de las nuevas leyes que aseguran la inclusión y la accesibilidad de las personas con diversidad funcional, se está enfatizando como nunca la necesidad de un cuerpo controlado. Esta acentuación del autocontrol marca al cuerpo con discapacidad como la antítesis social, el cuerpo fuera de control. El tema del control es clave para comprender muchas de las restricciones aparentemente invisibles de nuestra sociedad y el amplio espacio simbólico que la discapacidad posee para deconstruir el imaginario social del cuerpo controlado a golpe de cincel y martillo, el cuerpo domado.

La danza, basada en el cuerpo vivo, convive con la ansiedad cultural de que el cuerpo grotesco, el que se sale de la norma, el que no está contenido en unas tallas determinadas, el que no ejecuta movimientos definidos por líneas precisas, el que es viejo, el que se mueve de forma irregular, puede irrumpir inesperadamente a través de la imagen del cuerpo clásico, rompiendo la ilusión de facilidad y gracia por la presencia disruptiva de experiencias carnales como respiración pesada, sudor, errores técnicos, lesiones físicas, o incluso la evidencia de la edad del bailarín o la cercanía de la muerte.

Esto sucedió en 1989 cuando Demian Acquavella, un miembro de la compañía de Bill T. Jones, apareció en escena gravemente enfermo de SIDA. La pieza dedicada a este bailarín (para cuyo programa Jenny Holzer escribió: *En un sueño viste una forma de sobrevivir y estabas lleno de alegría*) fue duramente criticada, como ya hemos comentado en el Capítulo 5, *apartado Cuerpo Poder e identidad*. Estas críticas reflejaban un profundo miedo a que el impacto de lo real se interpusiera en las imágenes del cuerpo idealizado y controlado en el que se instaura parte de la danza más formal.

La disrupción de lo real que la discapacidad simboliza en la escena puede provocarnos pensar de forma diferente sobre la relación entre las representaciones del cuerpo que estamos acostumbrados a ver -y por lo tanto a desear-, y la historia actual de los cuerpos que se presentan fuera de los márgenes de las representaciones convencionales.

³⁴⁵ Nancy Mairs es académica con diversidad y escritora de varios libros que tratan la discapacidad desde una perspectiva crítica y social.

INFINITY DANCE THEATER



Imágenes A y B. *Infinity Dance Theater*



Imágenes C y D *Infinity Dance Theater*

Las imágenes anteriores pertenecen a la compañía *Infinity Dance Theater*³⁴⁶ de Nueva York y dirigida por Kitty Lunn. Esta compañía, al igual que la Compañía *Dancing Wheels*, perpetúa los modelos clásicos del cuerpo.

En las imágenes A y B, la estética y las formas de la danza clásica son la que mueve su creación.

³⁴⁶ [Infinity Dance Theater web oficial http://www.infinitydance.com/](http://www.infinitydance.com/) (consultada el 6-08-2015)

Las imágenes C y D perpetúan el cuerpo clásico e intentan ocultar las *diferencias intrínsecas* de la bailarina con diversidad funcional, además de alimentar la imagen del cuerpo masculino sin discapacidad. El cuerpo del hombre fuerte ayudando, sosteniendo posibilitando al cuerpo con discapacidad de una mujer.

Al igual que *Dancing Wheels, Infinity Dance Theater* ha ido cambiando la estética de su trabajo, especialmente cuando generaciones nuevas han entrado. Una de las coreografías presentadas en el espectáculo del 2009 *Body of work, Ocean child*³⁴⁷ utiliza un lenguaje de la danza moderna. Aunque la fisicalidad de todas las bailarinas ha sido explorada y potenciada, la diversidad queda camuflada de otra forma: creando una coreografía homogeneizadora, donde todas las bailarinas usan por igual su cuerpo bailando en el suelo. Será a mitad de la pieza cuando aparezcan las sillas de ruedas, cuando vemos que son necesarias para que dos de las bailarinas puedan moverse fuera del suelo. De alguna forma se transmite el mensaje “mira lo que puedo hacer a pesar de mi discapacidad”. En la segunda coreografía *Lead me home*³⁴⁸, presentada en la misma obra, la directora de la compañía Kitti Lunn ofrece un solo, en el que todavía da ciertas lecturas del varón que ayuda a la mujer con discapacidad. Los constructos sociales a veces son tan fuertes que imprimen en nuestras vidas y concepciones amarras difíciles de ver y por tanto de soltar.

Las imágenes y las lecturas que evocan son radicalmente diferentes de las que hemos visto con anterioridad de *Danceability, Joint Forces* o Pippo Delbono.

El trabajo propuesto por Compañías como *Infinity* o *Dancing Wheels* en algunas de sus obras se puede situar, según el esquema propuesto por Jose Luis Brea para el campo escultórico, ya visto en el Capítulo 3, apartado *El campo expandido de la escultura*, en el centro del corte de ejes, en el arte institucionalizado, la danza acomodada a la institución que representa el cuerpo clásico a través de los códigos formales. Sin embargo las propuestas de *Joint Forces, DanceAbility* y Pippo Delbono se sitúan en la espiral más abierta y alejada de ese centro, creando una fuerza centrífuga respecto al centro institucionalizado.

³⁴⁷ *Infinity Dance Theater. Ocean child* se puede ver en: www.infinitydance.com/video.html (consultada el 6-08-2015)

³⁴⁸ *Infinity Dance Theater. Lead me home* se puede ver en: www.infinitydance.com/video.html (consultada el 6-08-2015)

12.4. CANDOCO. LIGTH MOTION. AXIS DANCE COMPANY. Nuevas imágenes de virtuosismo.



Candoco. David Toole y Sue Smith. 1994

Candoco, *Ligth Motion* y *Axis* son grupos de danza cuyo trabajo ha revolucionado las nociones de habilidad en la danza contemporánea. A través de bailarines con diversidad con cualidades excepcionales, *Candoco* con David Toole, *Ligth Motion* con Charlenne Curtis, y *Axis* con Alice Sheppard estas compañías de danza han establecido nuevas imágenes de virtuosismo técnico, resquebrajando las presunciones de que la danza virtuosa necesita de cuatro extremidades hábiles.

CANDOCO

Candoco es una compañía de danza que nace en Reino Unido en 1991 de la mano de Celeste Dandeker, antigua bailarina del *London Contemporary Dance Theater* con una lesión de columna, y Adam Benjamin, bailarín que enseñaba en el Haffey Center en Londres, un espacio de actividades para personas con y sin discapacidad. Estos dos bailarines comenzaron enseñando danza para personas con y sin

discapacidad hasta establecer una compañía profesional y un extenso repertorio de trabajos creados por coreógrafos experimentales de Reino Unido.

Candoco ha presentado algunas coreografías muy interesantes que acomodan al bailarín con diversidad funcional a la coreografía de los bailarines sin diversidad, invocando percepciones culturales que remarcan la capacidad física, quizás porque este grupo, en esas coreografías, estaba todavía comprometido con los elementos clásicos de virtuosismo técnico en clave de danza contemporánea. Para *Candoco*, inclusión significa insistir en metas altas de excelencia profesional para crear coreografías interesantes para todos los bailarines de la compañía.

Podemos decir que *Candoco* ha ampliado las nociones del público de lo que es posible hacer en una compañía de bailarines con diversas capacidades. Pero esto sucede la mayoría de las veces por la selección específica que hacen sobre los bailarines con diversidad física que forman parte de la compañía, entre los que siempre hay personas con diversidad con capacidades excepcionales, que pueden romper estas preconcepciones.

Sucede así que *Candoco*, involuntariamente, y más en su primera etapa, recreó nuevas distinciones entre el cuerpo clásico –virtuoso- y el cuerpo grotesco –pasivo- dentro de los bailarines con diversidad de la propia compañía.

Dentro de los bailarines con diversidad excepcionalmente virtuosos que ha tenido *Candoco* se encuentra David Toole, (al cual hicimos referencia en el Capítulo 10 en el apartado *Artistas con diversidad que expanden su visión*) que descansa parte de su movilidad sobre sus fuertes brazos. El hecho de no tener piernas, junto con el entrenamiento como bailarín que ha seguido en la compañía más los estudios de danza que realizó en *Laban Center*, le confieren aún más libertad de movimiento.

Como las habilidades físicas de Toole eran muy evidentes, su trabajo es ampliamente descrito en todos los artículos que se han escrito sobre la compañía en el periodo que él trabajó en *Candoco*, de 1993 a 1999, adquiriendo involuntariamente protagonismo sobre el resto de los bailarines con diversidad que había en las producciones. El virtuosismo en la danza de Toole ha tenido un precio, el de su salud física. Debido a la sobrecarga a la que ha expuesto sus brazos, Toole ha tenido varias operaciones en los hombros.

Pero Toole es algo más que un bailarín que sabe usar excepcionalmente su cuerpo en movimiento; es un excelente actor, con una presencia que capta la atención en seguida. Podemos ver ambas cualidades, la de bailarín y actor, combinadas en trabajos posteriores con la compañía DV8, *The cost of living*³⁴⁹, película rodada en 2005. Aunque la escena más famosa es aquella donde danza un dúo con una bailarina

³⁴⁹ The cost of living. Dos escenas <https://youtu.be/VcpcujComks> (consultada el 3-07-2015)

que está en clase de danza, es en la primera escena rodada sobre la barra de un bar, donde podemos apreciar sus facultades perfectamente equilibradas entre el trabajo actoral y el trabajo de bailarín.

En 2014 ha estrenado la pieza *Artificial Things*³⁵⁰ con la compañía Stopgap. Aquí, casi diez años más tarde, volvemos a ver un dúo con otra bailarina. Aunque la fisicalidad de Toole no es tan llamativa como la de hace años, podemos ver en su trabajo una exquisita cualidad entre el poso que deja a un bailarín maduro el control sobre las capacidades de su movimiento y la presencia escénica de cada gesto, de cada pequeño movimiento, como caracteriza a un buen performer.

Toole es un virtuoso de las artes escénicas y en este sentido nos demuestra que una persona con diversidad funcional, con un buen entrenamiento y talento escénico, actúa y danza con la maestría de cualquier buen actor o bailarín, algo que con el paso de los años se destila, quedando la esencia, lo mejor del bailarín y del actor, que lo dice todo sin llegar a extremos circenses o gestos sobreactuados.

Candoco protagonizó en su primera época *Outside-In*³⁵¹, una película de danza de 14 minutos dirigida por Margaret Williams, coreografiada por Victoria Marks en 1994 y producido para la ACE / BBC Dance for the Camera Series. En esta pieza fílmica la combinación de técnicas cinematográficas junto a la inventiva coreográfica nos hace entrar en un contexto más interactivo de la danza de la compañía como conjunto, especialmente en la secuencia de tango donde la habilidad de la cámara al cambiar los puntos de vista nos introduce en una negociación respetuosa de cambios de nivel, rehusando la ideología implícita de un tango de pie, bajándolo a niveles medio y de suelo.

Outside-In, además de emplear esta estrategia de corporeización compartida, donde somos introducidos al mismo nivel que los bailarines, utiliza la estrategia de representación del *freakishness*, el mostrarse como monstruo, que ocurre al mostrar la hipervisibilidad de la discapacidad. Estas estrategias desestabilizan la invisibilidad de la discapacidad, lanzándola a la esfera pública -debido al alcance mediático que este video tuvo en la BBC inglesa- a la vez que se desmoronan todas las preconcepciones fijas de los bailarines y de las capacidades de las personas con diversidad.

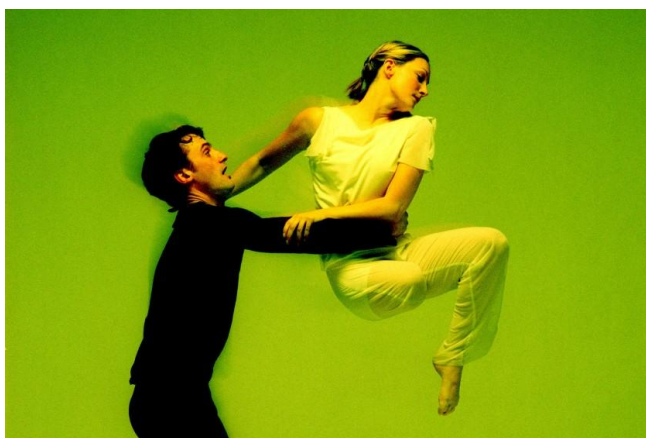
También en *Outside In* funciona la estrategia de la curiosidad visual, la mirada del voyeur, aquella que como vimos en el Capítulo 9, apartado *El cuerpo como signo*, se desestabilizaba con la táctica “stare and tell” utilizada por algunos performers de la

³⁵⁰ *Artificial Things*. Dúo David Toole con Laura Jones <https://youtu.be/KaK3ThJSOWg> (consultada el 24-08-2015)

³⁵¹ *Outside-In* http://www.victoriamarks.com/Victoria_Marks_Performance/Outside_In.html Podemos ver fragmento del film con un dúo en el que interviene David Toole <https://youtu.be/xCfnvrBXcho> (consultada el 24-07-2015)

discapacidad. Pero las resonancias afectivas que el film nos provoca a través de la interacción con la música, reacciones cinestésicas y corporeización compartida, desestabilizan cualquier lectura fácil y estereotipada.

En *Candoco* podemos encontrar piezas más recientes que nos hablan del virtuosismo de los bailarines con diversidad como las de la temporada del 2005 *The Journey*³⁵², coreografiada por Fin Walker, donde encontramos a un bailarín James O'Shea de las características de Toole, con un extraordinario dominio de la parte superior de su cuerpo. Tanto en esta pieza como en *Who shall go to the ball*³⁵³ de Rafael Bonachela hay un complejo uso del cuerpo por todos los bailarines. Son coreografías milimetradas, con movimientos muy precisos, cargas continuas en técnica de dúo, alzadas, caídas, todo con una calidad y ritmo cortante y afilado. *Candoco* en este momento estaba en su apogeo del virtuosismo físico, un virtuosismo que no deconstruye la imagen clásica del cuerpo sino que posibilita a los bailarines con diversidad entrar en ella. Todos los bailarines están al mismo nivel de virtuosismo dentro de un lenguaje de la danza que no es disruptivo a la mirada clásica.



Candoco. *Shadow*. 2002. Coreografía de Fin Walker

Las piezas virtuosas de *Candoco* predominan hasta la temporada 2008/2009 donde la compañía cambia la dirección pasando ésta de Celeste Dandeker a dos de los bailarines que habían estado durante años en la compañía Pedro Machado y Stine Nilsen.

Progresivamente *Candoco*, bajo la nueva dirección, va introduciendo nuevos coreógrafos que empiezan a hablar con otro lenguaje, influidos por las derivas de una parte de la danza contemporánea que en los últimos quince años está gozando de

³⁵² Candoco. *The Journey* <http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/past/the-journey> (consultada el 15-09-2015)

³⁵³ Candoco. *Who shall go to the ball*. (consultada el 15-09-2015)
<http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/past/and-who-shall-go-to-the-ball/>

mayor visibilidad en las compañías y programaciones de danza. Nos referimos a una danza que ya no busca ese cuerpo de líneas puras y largas, sino un cuerpo que expresa desde los recovecos de la conciencia social, hablando de identidades, de pluralidad. Son piezas informadas por otras disciplinas, que sin renunciar a la fisicalidad del cuerpo en movimiento, exploran otros códigos.

En este sentido cabe destacar la pieza *Twelve*³⁵⁴, coreografiada en el 2012 por Claire Cunningham a la que nos referiremos en el siguiente apartado. Cunningham es una coreógrafa con diversidad física que utiliza muletas para caminar y bailar, con una sólida formación en música y en performance. Tras explorar su potencial físico de movimiento y danza con el coreógrafo Jess Curtis y el bailarín y artista con diversidad Bill Shannon, Claire Cunningham ha desarrollado un gran talento como directora y coreógrafa de piezas escénicas construidas desde su visión personal del mundo.

Un dato importante es que con esta obra *Candoco* ha tenido una coreógrafa con diversidad, algo inusual, aunque Marc Brew, ex bailarín de la compañía y actual director de su propia compañía, también ha sido comisionado para realizar piezas para *Candoco*.

Cunningham construye una pieza grupal para todos los bailarines de la compañía donde las protagonistas serán las muletas físicas pero también las muletas emocionales y psicológicas donde nos apoyamos cada día. Este trabajo trae a la compañía un carácter más introspectivo, con una gran plasticidad que abrirá un camino diferente en las creaciones de *Candoco*.

*Notturnino*³⁵⁵ es una pieza de *Candoco* que está en el repertorio actual, dirigida por Tomas Hauert. Basado en el documental *El beso de Tosca*, habla de la Casa Verdi, un asilo en Milán para cantantes de ópera jubilados. La obra está basada en improvisaciones grupales, donde los bailarines trabajan casi como un solo cuerpo, sintiendo en todo momento la energía entre ellos y el espacio. En esta pieza ya se empieza a adivinar una heterogeneidad de cuerpos, tanto en los bailarines con diversidad como en los que no la tienen. Hablan con un lenguaje físico pero desde sus propios cuerpos.

Candoco en la actualidad, es una compañía de repertorio que gusta de no definirse en un estilo concreto sino lo suficientemente variado que pueda acoger los gustos de públicos muy diferentes. *Candoco* lleva un espectáculo formado por tres piezas muy diferentes entre sí. El programa *Three acts of play* presenta tres percepciones de la danza. A continuación analizamos sus piezas coreográficas.

³⁵⁴ Candoco. *Twelve* <http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/past/twelve/> (consultada el 15-09-2015)

³⁵⁵ Candoco. *Notturnino* <http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/current/new-company-work/> (consultada el 15-09-2015)

La pieza *Set and Reset*³⁵⁶ es una obra original de la coreógrafa norteamericana Trisha Brown que dentro de un lenguaje abstracto de danza contemporánea revisa la noción de coreografía en estructuras basadas en principios puramente espaciales, direccionales y rítmicos. La pieza se basa en una serie de reconstrucciones constantes, de adaptaciones del material coreográfico a nuevas situaciones donde los bailarines transitan con precisión matemática. En esta pieza se mantiene el cuerpo clásico del bailarín virtuoso, donde la única bailarina con diversidad que aparece en el elenco, demuestra su oficio, sin que su diferencia esté en primer plano o nos haga ver a los cuerpos con otra mirada.

El dueto de Javier de Frutos *Studies for C*³⁵⁷ es una coreografía entre un bailarín con parálisis cerebral y una bailarina sin diversidad. La obra explora qué sucede entre dos personas cuando viven durante mucho tiempo y al final llegan a una situación asfixiante de la que no pueden salir. Es una pieza muy física en un espacio reducido donde el lenguaje corporal de los dos bailarines se mezcla y confunde, mimetizando sus cuerpos y camuflando las diferencias.

Imperfect Storm dirigida por Wendy Houston³⁵⁸ toma como punto de partida *La tempestad* de Shakespeare, y a partir de ahí entra en un juego teatral y performático donde el interés no es la exhibición del cuerpo académico de los bailarines sino estar en escena desde un lugar de honestidad actoral con los performers.

Quizás uno de los trabajos más arriesgados de Candoco sea el último, dirigido por el director y performer Hetain Patel, *Let's talk about this*³⁵⁹ donde la identidad, la otredad, la tensión entre grupo e individuo, son los temas principales de esta pieza que ya no es pura danza sino que entra en un terreno híbrido con el teatro, en la que los componentes de Candoco hablan de la diversidad sin tabú, de cómo son vistos, cómo se presentan al mundo y cómo se sienten. De alguna manera, tanto en el contenido de la pieza como en la estructura formal, se intenta construir la identidad de una forma poliédrica, desde muchos ángulos distintos. Ésta es una de las primeras piezas donde Candoco plantea poner la diferencia delante y no esconderla tras un virtuosismo de la diversidad o camuflada dentro de un lenguaje común. Quizás sea una línea futura para la compañía en la que pueda convivir una maestría del oficio de bailarín-performer con

³⁵⁶ Candoco. *Set and Reset* <http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/current/set-and-reset-reset/> (consultada el 15-09-2015)

³⁵⁷ Candoco *Studies for C* <http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/current/studies-for-c/> (consultada el 15-09-2015)

³⁵⁸ Candoco. *Imperfect Storm* <http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/past/imperfect-storm/> (consultada el 15-09-2015)

³⁵⁹ Candoco *Let's talk about this* <http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/current/new-company-work-2/> (consultada el 15-09-2015)

una apuesta por la diferencia que no es mimetizada y encubierta sino puesta en primer plano como un revulsivo a las estéticas convencionales.

LIGHT MOTION

Hay dos compañías más de las cuales es necesario hablar para revisar el concepto del virtuosismo del bailarín con diversidad.

Una de ellas es histórica, pero importante ya que fue la primera que nos dio la oportunidad de ver diferentes cuerpos en acción, fracturando suficientemente la iconografía por la cual una silla de ruedas significa discapacidad.

Esta fractura quedó patente en el trabajo de la compañía *Ligth Motion*, establecida en 1988 por Charlenne Curtis con el objetivo de desarrollar la expresión artística de artistas con y sin diversidad funcional, trabajando conjuntamente para aumentar en la comunidad la conciencia de los problemas de la discapacidad en las artes.

Charlenne Curtis era gimnasta de competición hasta que sufrió un accidente que lesionó su columna. El trabajo de Curtis potencia la habilidad que se puede adquirir moviéndose en una silla de ruedas, usando la técnica del slalom aplicada a la danza. Con esta técnica llamada "Front End Control", Charlenne Curtis implica a la silla como una prolongación de su cuerpo, desarrollando una fisicidad no decorativa sino funcional. Al ser la propia Charlenne la coreógrafa de su movimiento, en conjunto con Joan Petroff, otra bailarina sin discapacidad, pudo elaborar conscientemente la representación de discapacidad que quería presentar a través de la danza.

Uno de los objetivos de Light Motion es ayudar a las personas con discapacidad a descubrir el mundo inexplorado de la danza y el arte para integrar el arte de la silla de ruedas en el mundo de las producciones profesionales de danza³⁶⁰.

Ligth Motion. Charlenne Curtis y Joan Petroff



³⁶⁰

Light Motion <http://damonbrooks.com/light-motion/> (Consultada el 17-09-2015)

AXIS DANCE COMPANY

Actualmente, dentro del trabajo coreográfico en código de danza contemporánea que ensalza el cuerpo virtuoso de los bailarines con y sin diversidad física hay que destacar las obras de *Axis Dance Company*, compañía establecida en 1987 en Berkeley, California, cuya directora artística es Judith Smith desde el año 2001. Esta compañía, al igual que *Candoco* trabaja comisionando sus obras a coreógrafos de prestigio dentro de la danza contemporánea.

Es curiosa la trayectoria de *Axis*, que es inversa a la de *Candoco*. Mientras que *Candoco* ha evolucionado de una estética formal de la danza contemporánea con alta excelencia en todos sus bailarines, a lenguajes más contemporáneos e interdisciplinarios, donde la dramaturgia contextual cobra importancia frente a las narrativas homogéneas de la danza, *Axis* lo ha hecho de forma opuesta. Conocí de cerca la compañía *Axis* en entre los años 1999 y 2000. Pude ver el montaje de las obras dirigidas por Joe Goode y Bill T. Jones, ambos reputados coreógrafos norteamericanos en el mundo de la danza contemporánea. Con estilos diferentes sus trabajos representan a dos creadores que dominan su oficio.

Ya había entonces en *Axis* una visión de trabajar en unos estándares profesionales. Pero en ese momento los cuatro bailarines con diversidad que había en la compañía, tenían una diversidad física mayor que los actuales miembros. Esto significa que eran muy buenos bailarines trabajando desde el cuerpo y el tipo de movilidad que tenían, dando su diversidad un sello personal que hacía que su movimiento y finalmente las piezas tuvieran el color del cuerpo no homogéneo.



Axis. *Full of words*. 2011. Coreografía Marc Brew.

En los últimos años estos bailarines ya no están y *Axis* ha tomado a bailarines con unas grandes cualidades gimnásticas, herederas de este trabajo iniciado por

Charlenne Curtis que potencia el dominio de la silla de ruedas al máximo, así como las salidas y entradas de la silla. Los actuales bailarines de Axis también se nutren del trabajo de suelo y la técnica de *partnering* basada en Contact. Como resultado tenemos una compañía donde los bailarines con diversidad sostienen el lenguaje del cuerpo virtuoso. De entre todas las piezas coreográficas destacamos una que, aún respondiendo al modelo de más habilidad técnica/ mejor danza, nos deconstruye la imagen de la mujer como ser débil o dependiente. Es la coreografía *Full of words* dirigida por Marc Brew en 2012³⁶¹ en la que vemos a dos bailarinas donde una de ellas es Alice Sheppard, que va en silla de ruedas. En esta pieza dos mujeres se relacionan de forma dinámica, con fuerza, velocidad y potencia, sosteniéndose la una en la otra para realizar un trabajo de dúo. La obra pertenece a la temporada del 2012 donde también se presentó la pieza *Lighth Shelter* de David Dorfman en la que podemos ver a toda la compañía en un trabajo impecable de lenguaje técnico de danza con fisicalidad extrema.

En el caso del trabajo de Axis vemos que el virtuosismo técnico ha sido ampliado a los dominios de las personas que van en silla de ruedas, usando la diferencia en habilidades físicas para innovar el lenguaje coreográfico. Pero tanto el trabajo de Axis, como parte del trabajo de Candoco, todavía reinstala el cuerpo clásico dentro del cuerpo discapacitado. Aunque encarnadas de forma distinta, los conceptos culturales de gracia, velocidad, fuerza, agilidad y control todavía estructuran los trabajos de estas compañías. Éstas han ampliado el imaginario cultural sobre quién puede llegar a ser un bailarín, pero todavía no han deconstruido el privilegio de habilidad dentro de la danza. Para estas compañías sigue prevaleciendo la idea de que una danza es mejor cuanto más virtuosismo técnico posean los bailarines que la ejecutan. Y el virtuosismo se desarrolla entonces sobre piernas, sobre brazos o sobre ruedas.

Alice Sheppard es una bailarina de danza contemporánea con diversidad física que ha trabajado con *Axis Dance Company*, con *Infinity Dance Theater*, y con el coreógrafo Marc Brew. Sheppard tiene unas cualidades extraordinarias danzando con la silla, siendo ésta realmente una prolongación de su cuerpo. Sheppard en su web y en conferencias públicas³⁶² asegura que no está interesada en que se juzgue su danza sólo por su virtuosismo, si éste se entiende como una ecuación entre habilidad física y belleza, ya que su trabajo pone el énfasis en el movimiento que emerge desde su fisicalidad particular y sobre la curiosidad sobre líneas, forma y composición. Pero a la vez manifiesta que le apasiona el virtuosismo, la fuerza, la simplicidad y la belleza. Le

³⁶¹ En este vídeo de la compañía Axis se pueden ver las piezas que comentamos Full of words, coreografía de Marc Brew, *Lighth Shelter* de David Dorfman y *The Narrowing* por Sebastian Gruf <https://youtu.be/Xp0Up-ccwek> (consultada el 19-08-2015)

³⁶² Podemos ver parte de un solo de danza de Alice Sheppard junto a una conferencia que impartió en Emory University. <http://www.disabilitystudies.emory.edu> (consultada el 22-07-2015)

atraen los momentos en los que su estética personal colisiona con las normas culturales y sociales³⁶³. Aunque Sheppard no se propone que admiremos su danza por su virtuosismo, realmente es lo primero que presenta. Quizás con más años de profesión en la danza o una investigación más personal sabrá encontrar un lenguaje propio en el que sus habilidades físicas no se sitúen en primer plano y dejen paso al discurso personal o social. Esta batalla no es sólo de ella o de los bailarines con diversidad funcional. Es la batalla que cualquier bailarín joven mantiene durante años entre la superación/exhibición de su técnica y las capacidades expresivas de su movimiento.

Curiosamente, en España se empezó a utilizar el término danza inclusiva en el momento en que la influencia de algunas compañías anglosajonas, especialmente *Candoco*, se dejó sentir en los grandes escenarios españoles y por tanto se difundió de forma más mediática este tipo de danza. Y digo curiosamente porque cuando *Candoco* empieza a ser conocido aquí, todavía predominaba en su obra esa mirada virtuosa sobre el cuerpo de la danza, de la cual hemos hablado en este apartado, aunque en ese momento en este país ya se estaba haciendo danza que bajo el nombre de danza integrada reunía a bailarines con y sin diversidad en unas estéticas más inclusivas y heterogéneas.

Parte de la obra de *Candoco* y de *Axis* siguen representando unos valores estéticos ciertamente tradicionales de lo que la danza contemporánea puede ser y más aún de lo que la inclusión/integración puede aportar. En algunos espectáculos de estas compañías parece que lo más importante es que el bailarín con diversidad pueda realizar la misma técnica que los demás bailarines, pero no hay un planteamiento real de cómo la estética de la pieza puede cambiar radicalmente a partir de las aportaciones específicas de personas con diversidad y la confluencia de una estética a partir del trabajo y creación conjunto de cuerpos muy diferentes.

En el espectáculo *The perfect Human* de *Candoco*, dirigida por Hofesh Shechter, que pude ver en Barcelona en el 2009, sólo había una bailarina con diversidad funcional con una prótesis de brazo. Sus posibilidades de movimiento eran idénticas a la de los demás bailarines y la estética de la pieza era bastante similar a la de las piezas de danza contemporáneas actuales que siguen una línea formalista. La inclusión en esta obra se dio porque la persona con diversidad supo acomodar su fisicalidad a los cánones estéticos predominantes en la danza contemporánea. Esto nos parece muy lícito y es una opción a la que todas las personas con diversidad deberían tener derecho. Pero el tema de esta investigación es descubrir si el cuerpo con diversidad aporta algo nuevo a los lenguajes de la danza y las estéticas al uso. En ese sentido y en esta obra concreta la respuesta es no.

³⁶³ Las opiniones de Sheppard han sido tomadas de su web personal <http://alicesheppard.com/artist-statement/> (consultada el 22-07-2015)

La pedagogía de *Candoco* y de *Axis*, en cambio, se nutre más de la investigación y de la participación de todos los integrantes que asisten a sus talleres. Aquí si vemos muchas más personas con distintas diversidades, aportando cada una desde sus diferencias y encontrando propuestas innovadoras. Creemos que ambas compañías hacen una fuerte diferenciación entre lo que es terreno pedagógico y lo que es terreno escénico. Y vemos que es en este segundo escenario donde todavía hay un apego a la construcción formal de la danza contemporánea, siguiendo las tendencias que están de moda en la escena dancística pero queriendo demostrar que el elenco de los bailarines tiene una fuerte técnica dentro del sentido tradicional de lo que significa técnica en el mundo de la danza: control total del cuerpo dentro de unos parámetros estéticos determinados. Es como si *Axis* y *Candoco* todavía sintieran la necesidad de justificar ante el público pretendidamente entendido en danza (podríamos decir, ante el público acostumbrado a entender la danza contemporánea sólo bajo unos parámetros estéticos concretos) que aunque en sus propuestas hay bailarines con discapacidad, éstos están tan entrenados como cualquier bailarín y son capaces de hacer todo lo que un bailarín sin discapacidad puede hacer. Es esa necesidad de convencer al público, a la sociedad de “*puedo hacer lo mismo a pesar de mi diferencia*”, la que todavía fluctúa bajo estas obras.

Ésto nos sitúa en un discurso, que aunque totalmente válido, ya que ha abierto el imaginario social a reconocer que una persona con diversidad funcional puede ser tan virtuosa como otra cualquiera, no es un discurso donde el valor de la diferencia es lo que nos cambia la percepción para poder avanzar como artistas, como sociedad. El discurso de parte de la obra de *Axis* y *Candoco* nos sitúa en el modelo que quiere superar la diferencia para seguir constatando la homogeneidad, el valor de lo que es igual, de lo que no se excede de los límites estéticos y por tanto el valor del inmovilismo, de una sociedad que se auto perpetúa.

12.5. ARTISTAS QUE EJERCEN LA DIFERENCIA EN EL ARTE

Hasta ahora hemos visto creaciones donde participan bailarines, performers, actores con y sin diversidad funcional dirigidas por artistas sin diversidad. Pero ¿qué sucede cuando vemos a las personas con diversidad como artistas y generadores de sus propias prácticas y discurso artístico? Para salir de los constructos estereotipados que tenemos sobre la discapacidad es necesario ver la perspectiva que los artistas con diversidad tienen sobre esos constructos.

Analizaremos aquí la obra de Bill Shannon y Caire Cunningham, dos artistas para los que las muletas, su herramienta de locomoción en la vida diaria, se han convertido en su instrumento artístico de formas muy diferentes.

Estos artistas, al igual que Caroline Bowditch, Niall Cullen, Marc Brew, Tamar Borer y todos los que hemos visto en el *Capítulo 10*, en el apartado *¿Quién enseña a quién?*, son artistas con diversidad que expanden su visión; desde diferentes posiciones huyen de ese estereotipo psicológico que quiere que la persona con discapacidad sea normal ya que este estereotipo niega la cultura de la discapacidad como una experiencia positiva.

El bailarín siempre está en situación de negociar entre ver y ser visto, experimentando y siendo experimentado, moviéndose y siendo movido, produciendo así cambios en los códigos representacionales que nos obligan a repensar la experiencia del cuerpo dentro de la actuación.

Como acabamos de ver en el apartado anterior, una parte de la *Danza Integrada/Inclusiva* que coloca su lenguaje en la estética formal de la danza contemporánea, centra la atención del público en la fisicalidad de los bailarines, minimizando las diferencias identitarias entre éstos al destacar su técnica física y la capacidad para realizar movimientos difíciles, creando cuerpos homogéneos, donde nadie se sale en exceso de cierta normatividad modelada según los criterios estéticos imperantes en la cultura.

En cambio, la producción dancística que ahora vamos a analizar pone de manifiesto las marcas sociales de identidad en el cuerpo, usando movimiento y contexto para comentar, subvertir o enfrentar los significados culturales de esas marcas corporales. Estamos ante un sector de la danza contemporánea que expone el movimiento que emerge entre las realidades personales y sociales, donde el cuerpo es siempre un proceso de *comenzar a ser*.

12.5.1. BILL SHANNON: Ejercer la diferencia en el escenario público

Bill Shannon ³⁶⁴ es un artista conceptual y performer reconocido internacionalmente, que ha mostrado su trabajo en Sydney Opera House, Tate Liverpool Museum, NYC Town Hall, Portland Institute of Contemporary Art, The Holland Festival, Amsterdam, Temple Bar Dublin, Kiasma Museum Finland, Circo del Sol y en muchas calles y plazas en todo el mundo. Shannon se define como un bailarín de la danza urbana, break dance y skater punk que utiliza sus muletas como forma de expresión y arma de provocación.

Shannon tiene una enfermedad degenerativa que le mantiene en dolor constante, y en vez de ocultarla la utiliza como base de la estética de sus movimientos

³⁶⁴ Bill Shannon. En esta web podemos ver gran parte de su trabajo <http://www.whatiswhat.com/page/bio> (consultada el 26-06-2015)

y de su búsqueda como artista con una actitud provocativa. En los performances de calle que realiza, expone el mundo oculto de los prejuicios que las personas con diversidad funcional encuentran cada día. La controversia de sus acciones reside en que utiliza los impulsos de buen samaritano que la gente tiene hacia él, justamente para hacer visibles estos prejuicios. Sus acciones artísticas tienen la capacidad de ofrecer soluciones y empoderamiento a aquellas personas que encaran estos problemas diariamente.

Los trabajos públicos de Shannon se basan en el concepto de que las performances que generalmente se presentan en la calle parecen ocurrir naturalmente, pero en realidad se imponen sobre un público hasta tal punto que emerge un proscenio virtual y por tanto la performance queda aislada del medio dentro del cual tiene un significado. Shannon, siendo consciente de esto, diseña sus trabajos públicos para permitir al público observar una performance en la calle a la vez que preserva la integridad del paisaje urbano. Desea que el público le vea como él a su vez percibe la calle, no quiere destacar como un performer. Pero al mismo tiempo Shannon, conscientemente, crea un espacio para compartir sin ser notado como algo extraordinario.

Todo ello hace que en sus performances callejeras se confunda el cuerpo natural discapacitado con el cuerpo performativo. Utiliza los preconceptos que la sociedad tiene sobre cómo se mueve una persona con discapacidad que va con muletas y a partir de ahí subvierte toda la escena creando una serie de movimientos sorprendentes con las muletas, de las que él es un maestro.

Sus “invitaciones”, como él llama a sus acciones, ponen en evidencia qué es lo que esperamos de una persona con discapacidad a la que siempre pensamos que hay que ayudar, cuáles son los códigos establecidos en la calle, en el espectáculo de la discapacidad. Shannon confunde los estereotipos de la discapacidad, por un lado elevando el potencial dis-capacitante y por otro mostrándonos sus espectaculares habilidades en el manejo de sus muletas, auténticas extensiones de su fisicalidad extrema.

Uno de los trabajos públicos de Shannon es una trilogía de multimedia, performance y vídeo. El diseño de la serie está enfocado en la colocación del público. Ventana, Banco y Tráfico, nombre de las piezas, permiten al público observar las performances de calle sin tener que salir del espacio de la performance. El objetivo es que el público esté muy cerca, física y experiencialmente, de la práctica artística del performer. En Tráfico³⁶⁵, el público está dentro de un autobús que va siguiendo las acciones de Shannon en la vía pública. El público se convierte así en un voyeur,

³⁶⁵ Traffic. Public works. https://youtu.be/ezm3_7VZJJA (consultada el 26-06-2015)

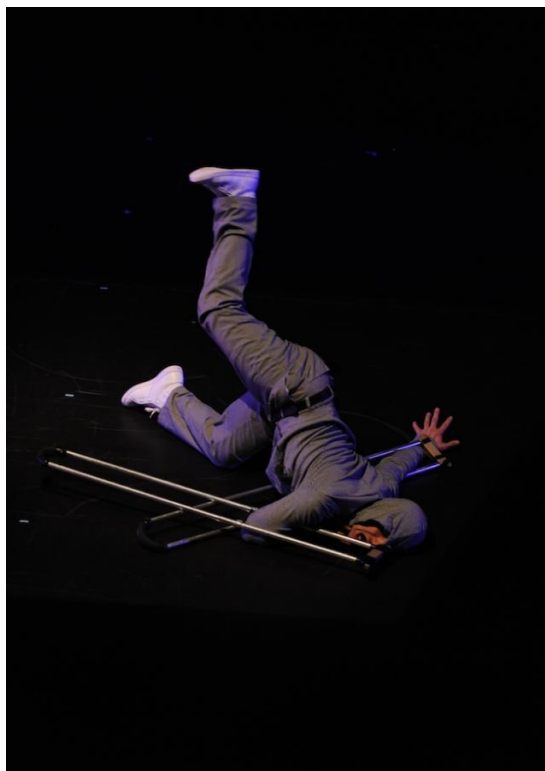
preservando la autenticidad de la calle sin interrumpir el flujo urbano con su presencia deliberada.

*Regarding The Fall*³⁶⁶ es un trabajo de arte conceptual, desarrollado en el 2000, que sucede en varios medios y contextos simultáneamente. Son una serie de performances de calle, a la vez que unas documentaciones de vídeo de estos performances. Todo ello construye un performance-conferencia sobre escena en el que el artista disecciona los performances que hizo en la calle usando el vídeo y parándolo en algunos puntos para que veamos la narrativa de lo que está ocurriendo en ese momento entre él y alguien de la calle, narrativas no tan evidentes pero que Shannon se encarga de desmenuzar y explicar. El proyecto también toma la forma de textos donde Shannon introduce un léxico inventado para identificar la fenomenología que ocurre dentro de estos performances sociológicos y antropológicos en el espacio público.

En una de estas invitaciones, pertenecientes a *Regarding the fall*, Shannon está en la calle intentando coger una botella de agua con sus muletas. Ante la aparente dificultad, vemos los deseos de una persona por ayudar pero manteniendo a la vez una actitud retenida, mezclados con las reacciones de movimientos intrincados de Shannon. De esta forma se crean micro performances donde las reacciones de la gente son fundamentales, y donde todos los roles preconcebidos sobre las competencias se desestabilizan. Shannon utiliza las grabaciones de estas performances para, en sus performance-conferencia, descodificar todos los signos no verbales del público, las reacciones mínimas que esconden miles de prejuicios sobre la discapacidad.

Shannon es un antropólogo del signo; sus performances le permiten abrir los códigos del subconsciente social. Las acciones callejeras de Shannon no son performances de su naturaleza como discapacitado, sino acciones performativas que provocan lecturas, corporeizaciones sociales, que ponen en evidencia las redes sicosociales que circundan el encuentro entre diferentes tipos de cuerpos. Al activar la interacción física del espectador con el propio cuerpo de Shannon, la relación entre los diferentes cuerpos deja de ser visual, con sus narrativas bien acomodadas, para pasar a un plano cinestésico, en el que Shannon gana por su habilidad y manejo del peso y la gravedad, distorsionando cualquier lectura de la *autenticidad* del cuerpo discapacitado.

³⁶⁶ Bill Shannon. *Regarding The Fall* <https://youtu.be/y4DjDUL-egs> (consultada el 26-06-2015).



Bill Shannon. *Fragmentation Series*. 2011

Junto a este brillante trabajo conceptual, Shannon es realmente un virtuoso de la diferencia, que sabe combinar excepcionalmente la estética del hip-hop, breakdance y skateboard. Ha realizado numerosos vídeos³⁶⁷ en los que podemos ver estas cualidades, que ha utilizado ampliamente en sus piezas para calle, y algunos solos para la escena.



Bill Sannon. *Fragmentation Series*. 2011

367 Bill Shannon. En estos enlaces podemos ver el video Work it out, un video clip musical realizado en el 2007 <https://youtu.be/WZmgZN1umsM> . También se puede ver el spot que hizo para la firma VISA en el 2009 <https://youtu.be/l6RGyJirL3g> (consultados el 26-06-2015)

12.5.2. CLAIRE CUNNINGHAM. Ejercer la diferencia en la escena de danza

Así como Bill Shannon es un artista que ha desarrollado más su trabajo en el espacio público, intentando no crear un escenario en la calle, atravesando su presencia real con la performática, Claire Cunningham nos interesa por todo lo contrario. Utilizando las muletas en la vida real, al igual que Shannon, Claire las lleva a la escena y las pone en primer plano, en trabajos a medio camino entre la danza, la instalación y la performance. Su investigación parte de experiencias autorreferenciales, para cuestionarnos a todos cuáles son las muletas en las que nos apoyamos diariamente.

Cunningham³⁶⁸ dirige sus propias creaciones en la que ella es performer pero también ha dirigido piezas con otros performers en escena y ha creado piezas para compañías como *Candoco*.

Claire Cunningham es una performer multidisciplinar y coreógrafa que reside en Glasgow. En sus inicios era cantante pero empezó con la danza en el año 2005, tras haber trabajado con el coreógrafo norteamericano Jess Curtis³⁶⁹, que se interesó por la cualidad de su movimiento. Curtis es uno de los fundadores del grupo CORE en San Francisco, grupo basado en una danza extrema y en la improvisación. Cunningham impulsada por Curtis desde unas bases multidisciplinarias, ha tenido varios mentores de danza y performance, entre ellos Bill Shannon al que hemos dedicado el apartado anterior, con el que ha entrenado la Técnica Shannon específica para trabajar con muletas. Cunningham ha desarrollado su propio vocabulario de movimiento basado en el uso y distorsión de las muletas como elementos de desplazamiento, pero también como elemento arquitectónico para realizar instalaciones. La muleta en el imaginario de Cunningham también es elemento poético y metafórico.

Entre sus trabajos destacamos el primer solo ME (Mobile/Evolution)³⁷⁰, en el que presenta dos piezas. Una de ellas es *Mobile* en la que combina danza, texto, trabajo aéreo a partir de un trapecio construido con muletas y una escenografía a modo de instalación móvil también realizada por estos elementos. Esta pieza está

³⁶⁸ Claire Cunningham. Aquí podemos escuchar las opiniones de la artista y ver parte de su trabajo <https://youtu.be/GAoQgmQekxc> (consultada el 21-06-2015)

³⁶⁹ En CORE además de Jess Curtis estaban los conocidos performers Scott Wells, Stephani Maher y Kathleen Hermsdoff. Curtis también fue parte de Contraband, un grupo de performance emblemático, dirigido por Sarah Shelton Mann, famoso en San Francisco en los 90 por crear un arte radical tanto en la fisicalidad como en el contenido sociopolítico. En los años que viví en San Francisco pude estudiar danza e improvisación con ellos.

³⁷⁰ Claire Cunningham. ME (Mobile/Evolution) <https://vimeo.com/7474331> (consultada el 21-06-2015)

inspirada en el trabajo artístico de Alexander Calder. *Evolution* es autobiográfica, combinando textos que narran sus experiencias médicas en la infancia, junto con el nuevo descubrimiento de la danza y lo que ello ha supuesto en su cuerpo y en su vida.

También ha realizado la creación “12”³⁷¹ una obra para la compañía *Candoco* en la que ha dirigido a sus doce componentes con los que investiga donde están sus muletas emocionales y qué es lo que les mantiene a flote. Y desde esas cuestiones introspectivas lanzadas a los bailarines y al público les devuelve la mirada personal, ¿Quién eres tú para juzgar mis muletas? Aquí Cunningham utiliza la fisicalidad de los componentes de Candoco para ir un paso más allá y crear una pieza de humor surrealista.



Claire Cunningham. *Give me a reason to live*. 2014

Claire Cunningham es parte del “Programa para el desarrollo de autor”, perteneciente al Teatro Nacional de Escocia. Esta creadora, a través de la exploración física que hace de todos los posibles usos de las muletas, se compromete corpóreamente con el mundo, investigando en el potencial de su fisicalidad específica como persona con diversidad, construyendo así un vocabulario único que pretende desafiar las convenciones en torno a virtuosismo, estética clásica y danza. A través de todo ello se conecta con el mundo como una artista. Su trabajo está basado en la honestidad, tanto de las exploraciones del material con el que construye las performances, como en su propia actuación en vivo. Sus intereses como autora vienen de su mundo interno, de cuestiones y experiencias personales que resuenan de forma más amplia en la sociedad actual.

³⁷¹ Claire Cunningham. “12” <http://www.clairecunningham.co.uk/productions/12-2/> (consultada el 21-06-2015)

Le interesan los cuerpos no normativos y lo que éstos ofrecen a la danza, de tal forma que construye sus propuestas tanto para el público de danza como para aquellos que se descolgaron de la danza contemporánea debido a las convenciones estéticas de la danza o por la abstracción que ésta supone. Por eso sus propuestas se nutren de varios lenguajes artísticos.

El trabajo de Cunningham discurre transdisciplinariamente utilizando diferentes perspectivas del arte y más desde la idea de performer total, no demasiado interesada en las divisiones o categorizaciones de cantante, actriz o bailarina.

En su trabajo se ve una progresión física y conceptual donde el desafío a los preconceptos está entretejido con dosis de humor negro e ironía.

*Give me a reason to live*³⁷² es la última producción del 2015, inspirada en la obra del Bosco. Aquí explora temas relacionados con la religión y el arte religioso, el juicio de los cuerpos, las almas y la calidad de vida. La obra discurre haciendo una serie de pruebas: pruebas sobre el cuerpo y pruebas sobre la fe. La obra se convierte en un homenaje a las personas que han sido asesinadas debido a algún rasgo físico, cultural o social, como los que fueron víctimas del programa de eutanasia en la Alemania nazi, o las víctimas de la reforma de la seguridad social en Reino Unido en la actualidad.

*Menage a Trois*³⁷³ es también un trabajo de esta temporada donde trabaja a dúo con el artista visual Gail Sneddon sobre el tema de la relación amorosa que mantiene con sus muletas. Hace un paralelismo entre ellas y una relación real analizando las características de cada una de ellas y viendo lo que falta en una y otra. La pieza, a nivel formal, es una apuesta entre el performance en vivo imbricado en la propuesta visual de Sneddon que crea el contexto y los paisajes donde la pieza se mueve tomando otra dimensión.

Como vemos las aportaciones de Claire Cunningham vienen de poner en primer plano su experiencia vital, de no esconder su diversidad y hacerla saltar un paso por delante de la *dis-capacidad*. Utiliza el lenguaje de la danza contemporánea y lo traspasa, no solo porque sea una performer total que aúna diversas disciplinas en su trabajo, sino porque explora de una forma honesta, fuera de estilos preconcebidos, cuales son las posibilidades expresivas a partir de su cuerpo en movimiento. Es una artista que construye conscientemente las imágenes que nos ofrece, transformando así no solo nuestra visión de la diversidad sino el lenguaje del arte.

También vemos que su trabajo está influyendo en otras compañías icónicas en el movimiento de la llamada *Danza Inclusiva*. Con la pieza “12” que ha creado *para*

³⁷² Claire Cunningham. *Give me a reason to live* <https://vimeo.com/109287574> (consultada el 21-06-2015)

³⁷³ Claire Cunningham. *Menage a Trois* <https://vimeo.com/41769886> (consultada el 21-06-2015)

Candoco, hace que esta compañía vaya moviéndose desde una estética basada en el virtuosismo físico de todos sus bailarines a un espacio donde la diversidad tienen una visibilidad no solo en los cuerpos sino en las dramaturgias que se construyen a partir de ella.

12.6. JÉRÔME BEL. La deconstrucción del aparato escénico

Dentro de los artistas reconocidos de la danza que eventualmente han realizado una obra de creación escénica con personas con diversidad tenemos al controvertido coreógrafo de la inmovilidad, Jérôme Bel.

Jérôme Bel a través de su obra ha adoptado una posición crítica ante los formatos de representación de las artes escénicas, de tal suerte que su danza deconstruye la representación insistiendo en la inmovilidad, en la lentitud, la repetición y aquella danza que está más cerca de los códigos afectivos que de los formales. Esta crítica de la ilusión del espectáculo y de los espectadores la ha desarrollado a través de obras como *Shirtology* de 1997, *The Show must go on* del 2001, y los documentales teatrales *Veronique Doisneau* (2004), *Pichet Klunchun and Myself* (2005) y *Cédric Andrieux* (2009).

El primer espectáculo que Jérôme Bel ha dirigido para personas con diversidad intelectual fue *Disabled Theater* con los integrantes de Theater Hora, en el 2012. Posteriormente, *The Show must go on*³⁷⁴, espectáculo anterior de este coreógrafo que lleva años girando por el mundo y reclutando nuevos equipos de performers allá donde va, se ha realizado dentro de la compañía *Candoco* en el 2015 y en el *Festival 10 Sentidos* de Valencia, donde entre los participantes también habían personas con diversidad.

Podemos ver una cierta moda dentro del mundo del arte donde artistas de prestigio son comisionados para hacer una creación con personas con diversidad funcional. De una parte hay algo de la celebración del otro, como un otro límbico que se salva de todas las ataduras de la sociedad, una visión romántica del loco. Pero curiosamente este romanticismo sigue apresando al otro en su lugar de otredad y sigue pensando por él, sin que el otro pueda decir qué es lo que siente siendo el otro. De otra parte la cara positiva de esta moda es que algunos creadores hacen buenos trabajos de los que se benefician tanto los participantes en la pieza artística, incluido el creador y también el público que puede ver las transformaciones del lenguaje creativo del artista a través de los nuevos aspectos que le aportan las personas con diversidad con las que trabaja. Un factor añadido al aspecto positivo de estas colaboraciones es

³⁷⁴ *The Show must go on* de Jérôme Bel producido por Candoco <https://youtu.be/eR367GdkBKA> (consultada el 28-05-2015)

que los colectivos de artistas con diversidad pueden acceder a plataformas culturales de prestigio, aumentando su visibilidad.

Jérôme Bel junto con Theater Hora, un grupo Suizo de teatro formado por personas con diversidad intelectual, presentaron la pieza *Disabled Theater* (Teatro Discapacitado), en DOCUMENTA (13), Kassel, en el año 2012.

La pieza fue exhibida tres veces a lo largo del día en un antiguo cine reconstruido. El hecho de mostrarla varias veces y no durante la noche como suele ser la tradición de las representaciones escénicas, es para acercarla a los formatos de exhibición que tiene el arte en los museos y espacios expositivos, donde está continuamente expuesto durante varias horas seguidas y varias semanas, meses o años. El visitante puede permanecer ante la obra y acudir a verla el tiempo que quiera. El poder de una exposición descansa sobre su continuo potencial. En cambio a una obra de teatro hay que atraparla, sólo se puede ver una vez, y si se ve otro día será diferentes porque está viva; tras su representación, se desvanece.

Según Bel³⁷⁵, los actores de Theater Hora estaban encantados con poder estar tres veces en escena, así que el formato expositivo del arte y la diversidad se entendieron.



Theater Hora. *Disabled Theater* dirigido por Jérôme Bel. 2012

³⁷⁵ Las opiniones de Bel sobre el proceso de trabajo en *Disabled Theater* están extraídas del artículo *An Eloquent Dance*, Revista Mousse, 35. Entrevista realizada por Elizabeth Lebovici en el 2012.

El marco de tiempo impuesto por la obra escénica en el que los espectadores no están libres de escapar, es uno de los elementos donde Jérôme Bel, en su crítica al formato escénico, observa que la alienación de la escena persiste. El tiempo en la representación es uno de los elementos clave con que este creador juega.

En *Disabled Theater*³⁷⁶ hace el tiempo visible pidiendo a los actores que en la escena inicial entren uno a uno, y estén un minuto en silencio mirando al público. Después, también uno a uno, salen a escena, dicen su nombre, edad, lugar de procedencia y profesión. Bel, coherente con sus trabajos anteriores, quiere dar identidad a las personas que están en escena, de las cuales normalmente no sabemos nada.

Este autor no siente que su creación sea rehabilitadora, más bien todo lo contrario, ya que cuestiona ese posicionamiento del arte que rehabilita. Bel ha sido acusado de monstruo por exponer a los actores con diversidad como ellos son, es decir, sin hacerlos parecidos a como son las personas sin diversidad intelectual. No los quiere presentar más listos, más bellos o mejores actores de lo que son. El ya sabe que pueden hacer todo eso porque son buenos actores, pero Bel está interesado en su diversidad. La pregunta para Bel es ¿Qué podemos aprender de ellos? El arte tiene que ser útil para el espectador que se tiene sentir cargado de una fuerza vital al salir del teatro.

Para Bel, que trabajó con Pina Bausch durante años, el tocar las cosas que uno no puede tratar ha sido un tema recurrente, primero con Pina y luego en sus propias piezas donde siempre hay una conexión con sus debilidades internas.

Disabled Theater habla del shock, conectado con el shock emocional que el coreógrafo recibió cuando, tras negarse a trabajar con la compañía, vio en vídeo una representación del grupo y le hizo conectar con aquello personal que nunca se atreve a tocar.

Disabled Theater ha cambiado las visiones y perspectivas que Bel tenía sobre su forma de hacer arte y sobre su vida, sobre todo aquellos aspectos relacionados con el control. Hasta entonces, el coreógrafo había trabajado en un paradigma donde la vida era caos y el arte era orden, pero con los actores esto no funcionaba ya que no podía tener control sobre ellos a la manera en que estaba habituado con los bailarines. Esto le ha obligado a relajar el control, y aunque con miedo, ha sido liberador.

Su forma habitual de trabajar, en la que sobre el escenario es muy preciso, para reconstruir la vida, reconstruir el orden, no pudo mantenerla con los actores con

³⁷⁶ Jérôme Bel. Aquí podemos ver dos fragmentos de la obra *Disabled Theater*: dos solos <https://youtu.be/afXzOyECw24>, y presentación de los actores <https://youtu.be/QPHwrtRu5qQ> (consultada el 28-05-2015)

diversidad intelectual; se resistían. Cuando les pedía que se colocaran en lugar preciso de la escena, mirando hacia un ángulo concreto, unos lo hacían, otros no y nunca se podía esperar la misma respuesta. Para Bel esto es una provocación al lenguaje teatral.

Al trabajar con los actores de Theater Hora toda su empresa de deconstruir el espectáculo escénico es puesta patas arriba. Se dio cuenta que en su supuesta deconstrucción había muchas reglas de las que no era consciente. De hecho, ponerse en el centro del escenario de pie y mirar a la gente era una de estas normas, que simplemente se limitaron a interpretar como quisieron, no los podía alienar obligándolos a que siguieran sus reglas.

Para Bel, el título de la pieza, *Disabled Theater* (Teatro discapacitado), puede ser una nueva estética que nos lleve a comprender mejor nuestra relación con el mundo.

Las preguntas que Bel lanza a los actores parece que tienen la motivación de sacarlos, mostrarlos hacia fuera. Este tipo de preguntas también las utiliza en otros espectáculos. Es como si este director quisiera también sacar al teatro de donde está anclado. En otras piezas ha sido fundamental dar el discurso a los bailarines que casi siempre están en silencio, ésta ha sido siempre su primera operación de deconstrucción del aparato escénico de la danza.

Durante veinte años la danza no ha sido lo suficientemente elocuente para él, así que se movió hacia el discurso. Pero con las personas con diversidad intelectual el lenguaje hablado no funciona tan bien, y en cambio la danza es elocuente de nuevo. Le han conectado con la danza.

El centro de toda la obra artística de Bel es la idiosincrasia de cada performer, el concepto de individuación y su desarrollo en el escenario. En *Disabled Theater*, tras la danza que expresa empoderamiento, alegría y emoción, los bailarines dicen lo que piensan sobre el trabajo que han hecho. Bel no ha intervenido en el texto ni tampoco en la coreografía que está realizada por ellos.

Y con esa escena la crítica encuentra el lugar en la pieza. Los actores son conscientes, saben lo que están haciendo, son diferentes y cada uno tiene su idea sobre lo que está ocurriendo. Algunos son más listos, otros más sexys, otros más reflexivos... Para Bel lo importante es no sufrir por la diferencia.

Lo que está en el centro de su obra es la falta de representación y la relación incómoda que esta falta genera en el público, independientemente de que los que se muestren sin representar sean personas con o sin diversidad. Bel se pregunta cómo se puede aprender sobre alguien sin el conocimiento de su realidad y él mismo nos contesta: danzando.

Ante el trabajo de Jérôme Bel en *Disabled Theater*, la crítica Petra Kuppers objeta que este trabajo está lejos de representar los valores de la cultura de la discapacidad, ya que no ofrece una visión de las personas con diversidad intelectual como algo más que simples representantes de la discapacidad.

Lo que parecía interesante con bailarines no discapacitados, como en The Show must Go On, del 2001, en Disabled Theater se siente un poco triste. Cuando bailarines no discapacitados se balancean en sus melodías internas, vemos un contraste a las formas habituales de articular el virtuosismo de la danza. Pero en Disabled Theater, cuando actores profesionales con diversidad quedan atrapados por modelos informales de pasear por el escenario, y ésta es la única ocasión en la que son invitados a un evento de la magnitud cultural de Documenta, ellos o quizás el director parecen reafirmar los estereotipos (que normalmente van asociados a la discapacidad).

(Kuppers, 2014, p.35)

Kuppers es académica, crítica y artista con diversidad. Para ella es muy importante que los artistas con diversidad sean reconocidos por su capacidad de hacer arte, no por su incapacidad. En este contexto su crítica se basa en que la pieza no parece tratar sobre colaboración, trabajo de grupo o sobre contacto cultural, es decir sobre Bel aprendiendo de sus colaboradores con diversidad o viceversa: parece tratar sobre algún tipo de “autenticidad”, humanidad en crudo, derivado de un encuentro rápido y medio indeseado.

Disentimos con esta crítica ya que según palabras de Bel, la forma de enfocar su obra artística ha cambiado a raíz de trabajar con los componentes de Theater Hora, tanto en términos de control, como en los planteamientos de deconstrucción sobre el hecho escénico, donde ha descubierto gracias a los actores con diversidad intelectual, que su deconstrucción también estaba llena de normas implícitas.

Por tanto sí que ha habido trasvase de conocimientos, y colaboración. Y aunque el director no haya impuesto sus coreografías o su texto, creemos que los actores han aprendido mucho de la forma de trabajar de este artista, por medio del proceso creativo que ha tenido con ellos, basado en preguntas y en la propia actitud de respetar el material personal de cada actor.

Las herramientas con las que Bel construye la obra escénica son distintas a las usuales, porque justamente se dedica con estas herramientas a dismantlar la maquinaria del artificio escénico. Por muy complejo que esto suene dicho con palabras, y por lo tanto nos pueda parecer que personas con diversidad intelectual no

van a poder captarlo, lo cierto es que la deconstrucción se realiza a través de los procesos que han seguido para desarrollar la pieza, y podemos inferir que todos los actores que han estado en la obra han vivenciado esos procesos, aunque cada uno lo procese de forma distinta.

En ese sentido, no hay mucha diferencia de cómo lo podían haber procesado personas sin diversidad intelectual. Las herramientas cognitivas de cada individuo son muy diferentes y no están solo informadas por la capacidad intelectual sino por factores culturales, ambientales y vivenciales. Por eso todos, ante experiencias parecidas, reflexionamos de forma distinta.

Creemos que lo interesante es exponer a los artistas con diversidad, a los mismos procesos que expondríamos a artistas sin diversidad. La vivencia del proceso es lo que enriquece el bagaje del artista, que cada uno procesará según el momento donde esté y las herramientas que posea. Si no lo hacemos así, caeremos en un arte paternalista, donde estaremos dando a los artistas con diversidad la información que creemos que van a procesar, decidiendo por ellos qué es o no lo adecuado.

Pero por otro lado entendemos la crítica de Koppers, ya que muy pocos críticos que alaban esa autenticidad del performer con diversidad, enfatizan el hecho de que estos expertos actores profesionales están *re-performeando* y *re-actuando* complejos guiones memorizados en cada una de las representaciones de la obra, con la que han girado por todo el mundo. Es decir, tras esa naturalidad hay un oficio, hay un desempeño con maestría de una serie de cualidades que un actor requiere, y muchas veces esto se obvia y la discapacidad lo cubre todo.

Aunque el trabajo de Bel haya sido arriesgado, como lo son todas sus propuestas, sí es cuestionable que los medios y la prensa no reconozcan que Theater Hora puede trabajar con Bel porque a lo largo de años de conocimiento mutuo han desarrollado un trabajo elaborado en teatro donde son creadores, narradores y colaboradores, donde la "discapacidad" es solamente una faceta de un campo de referencia mucho más amplio.

La crítica lanzable a este tipo de trabajos creemos que viene, no tanto del proceso que han realizado estos artistas sino el cómo se visibiliza y se difunde. *Disabled Theater* de Jérôme Bel con personas con diversidad intelectual, mostrada en Documenta (13), en la Bienal de Venecia, o el Festival de Avignon, parece que eleva el trabajo realizado por estas personas al estatus del arte y a repensar la inclusión como arte en mayúsculas y no sólo terapia o inclusión social, dentro del constructo generalizado que existe sobre la discapacidad. Y decimos *parece* porque sin embargo nos queda la duda de cómo son vistos los performers con diversidad que participan en esta pieza. Para muchos no han sido vistos como artistas, sino como personas con diversidad que juegan con un artista que hace arte con ellos. Ahí continúa la mancha

sobre nuestra mirada y sobre la mirada de los medios de comunicación y los críticos de arte, una mancha que nos impide ver la realidad tal y como es, y no bajo los prejuicios de nuestros constructos.

12.7. THE OLIMPIAS. Proyecto intermedia

Petra Kupperts aglutina buena parte de su trabajo colaborativo de creación/investigación /performance a través del proyecto *The Olimpias*³⁷⁷ en el que es la directora creativa. Este es un proyecto multidisciplinar realizado por un colectivo de artistas, y una serie de investigaciones en performance iniciado en 1998 que continua en la actualidad. El colectivo explora arte/vida, las prácticas participativas cross-género, arte para el cambio social y los trabajos de la cultura de la discapacidad. Las creaciones de *The Olimpias* hablan directamente al público, invitando a la participación con cuidado y atención para crear un futuro más inclusivo entre todos.

The Olimpias trabaja en diversos formatos y espacios de la cultura y el arte: investigación, performance, poesía, talleres, arte comunitario, video digital, espacio del dolor, instalaciones digitales interactivas, arte y paisaje, cultura de la discapacidad, supervivientes de los sistemas de salud mental, artes de la discapacidad, narrativas, presencia, identidad y cambio social. Sus proyectos se desarrollan comisionados por universidades e instituciones del arte y la cultura.

El colectivo toma su nombre del personaje que aparece en el relato de E.T.A. Hoffmann, *El hombre de Arena*, donde Olimpia es una mujer mecánica que danza y se transforma en el objeto de múltiples deseos y fantasías eróticas. Este relato de romanticismo negro es el que inspira el libreto del ballet romántico *Coppelia*, que aunque adaptado de una forma sentimental y cómica, hunde sus raíces en constructos de género patéticos para la figura de la mujer. A su vez *The Olimpias* toma como referencia la adaptación de *Coppelia* que la coreógrafa Maguy Marin³⁷⁸ realizó para la Opera Nacional de Lyon en 1994, donde Olimpia regresa multiplicada en muchas copias de la misma mujer vestida de rojo. Esta imagen informa la estética de los vídeos y performances del proyecto *The Olimpias*, que mueve su trabajo dentro de una poética tensa entre la capacidad de acción y la impotencia, la violencia y las visiones atractivas de la seducción del movimiento.

³⁷⁷ The Olimpias: la web del proyecto recoge abundante información y documentación visual sobre los diferentes proyectos realizados <http://www-personal.umich.edu/~petra/index.htm> (Consultada el 09-09-2015)

³⁷⁸ Aquí se puede ver un fragmento de *Coppelia* Coreografiada por Maguy Marin para la Opera Nacional de Lyon en 1994 <https://youtu.be/Qs3nLz7zufU> (Consultada el 6-05-2015)

En la lógica de la teoría *queer*, donde el género es un constructo y a la vez es performativo, Petra Kuppers (2013, págs. 7-8) encuentra que la recuperación de esta Olimpia sin poder, es un término que encaja en la visión que la cultura generalizada tiene de las personas con discapacidad y a la vez, el proyecto *The Olimpias*, dispersa esas expectativas en el delirio de una danza tecnológica. Prótesis, sillas de ruedas, muletas, bastones, gafas, aparatos auditivos son parte de una lista interminable de puntos de acceso amplificados tecnológicamente para los participantes en *The Olimpias*.

Pero igualmente interminable y agotadora es la lista de caminos parciales que intersectan y nos construyen de otras formas: tenemos diferentes géneros, sexos, clases, razas, culturas, nacionalidades. Vivimos en tensión con esas etiquetas al tiempo que las amamos porque son nuestras referencias de identidad, nuestros anclajes para bien y para mal. El proyecto *The Olimpias* bucea en las profundidades de los mitos que construyen los significados de nuestro mundo. Lo desconocido, la sensación de no-hogar, la fascinación dislocada, la represión. La tensión poética entre la acción y la impotencia viaja y se columpia a través de las diferentes piezas artísticas de este proyecto.



The Olimpias. Anarcha. 2007.

Dentro de *The Olimpias* encontramos cuerpos avatares con profundidad pero sin masa que pueden actuar entre ellos a larga distancia; la ilusión creada por fragmentos de presencia. Sus artistas encuentran fascinante y útil empujar una forma hasta dónde se rompe, para ver que caras, cuerpos, narrativas o técnicas la tensan, presionan y la extraen de su forma. *Olimpia* es visible e invisible, reconocible y extraña, comprometida en una seducción que no es fácilmente reconocible, ni fácilmente consumible; no suficientemente clara pero presente, danzando la interacción entre la carne, la tecnología y las miradas que la atraviesan.

The Olimpias enfoca la mirada sobre la discapacidad en aquellas obras en las que los artistas con diversidad juegan con los sistemas de representación llevando su material, su ser viviente y experiencia hasta su irreconocibilidad. Koppers (2013, p. 9) desde la fenomenología de Merleau-Ponty, actualiza el valor de las “fantasías corporales”- las diferentes formas en que el interior de nuestros cuerpos es sentido, imaginado y representado. Desde una atención auto-reflexiva, sitúa sus textos en un espacio experimentado, corporeizado sobre el suelo de un estudio de danza, albergando las múltiples sensaciones y pensamientos que la atraviesan cuando escribe. Es desde aquí donde realiza el intento de *teorizar la energía*. Koppers, como directora artística de *The Olimpias*, habla de la energía que se produce entre las palabras, la piel, en los encuentros entre performers y público, movimiento y escritura, todos ellos momentos relacionados con el deseo de conexión. Prefiere hablar de energía y no de afecto, aunque el afecto hablaría sobre el cuerpo y la emoción sobre la cognición. Cuando habla de energía vuelve a donde encontró la palabra, a las clases de danza donde el término es parte del vocabulario básico de la práctica de bailarines y coreógrafos.

Para nosotros, los artistas que trabajamos desde el cuerpo y el movimiento, la energía define la necesidad de sentir, comprometerse y transformar el cuerpo en el trabajo artístico. Un cuerpo energetizado en danza significa un cuerpo/mente alerta, atento, que sabe reconocer lo que está sucediendo, los espacios internos por los que transita el flujo de movimiento y los espacios externos por los que se manifiesta. Es un cuerpo mente atento a las emociones que el propio discurrir del movimiento mueve.

En el corazón de esta artista y académica vive una fascinación por la creación directa, política, articulada y envuelta en la práctica artística, urgente y necesaria. Potencia el uso de técnicas experimentales específicas dirigidas al empoderamiento, a la crítica del sistema y a cuestiones identitarias. Las herramientas teóricas permiten a Koppers imaginar con deseo, nunca neutral, espacios abiertos para lecturas liberadoras, para comprensiones subversivas, nuevas configuraciones de cómo vivir juntos, para un escenario corporeizado y excitante.

Deseo subvertir las maneras convencionales de leer los cuerpos y las mentes para poder ver una corporeización (embodiment) y una vivencia de la mente (en-mind-ment) entrelazada e interdependiente.

(Koppers, 2013, p. 10)

Algunas de las creaciones de arte enmarcadas dentro de *The Olimpias* son:

- ✓ Landscaping, proyecto performático realizado en el 2001 en el vestíbulo y pasillos de acceso de Chisenhale Dance Space, un centro emblemático de la danza contemporánea en Londres. Los tres performers desarrollaron una

residencia conducente a un performance site-specific en el que el diálogo entre las características del espacio, sus usos y sus restricciones para personas con diversidad eran el eje central de la pieza.

- ✓ El proyecto Coastal Mappings en Nueva Zelanda, 2005, es un proyecto comunitario desarrollado con los habitantes de un hospicio de pacientes en cuidados paliativos. El proyecto tomó como punto de partida las historias y memorias de estas personas cercanas a su muerte y fue trasladado a danza comunitaria en la Universidad de Otago. Se ha analizado en el Capítulo 4.
- ✓ Earth Stories y Sleeping Giants es un proyecto comunitario desarrollado a través de diversos talleres de narratividad oral y corporeización de las historias que se iniciaron en el 2001 con supervivientes del sistema de salud mental en Gales. Se ha analizado en el Capítulo 4.
- ✓ El proyecto Anarcha está destinado a deconstruir héroes investigando en la historia actual, en la historia menor que nunca se cuenta. En este proyecto se estudió la historia real del Doctor James Marion Sims, considerado padre de la ginecología e inventor del espéculo. Este médico, cuya estatua está a la entrada de varias universidades de medicina en EE. UU., desarrolló la primera parte de su carrera médica en Montgomery, Alabama en la década de 1840, en la época de la esclavitud. Sims, reconocido por el cuerpo médico por ser el primero en poder cerrar las fístulas vaginales, experimentó durante años con mujeres esclavas negras sin anestesia, en un centro que estaba más cercano a una casa de los horrores que a un hospital. Este mismo médico, años más tarde se trasladó a Nueva York donde trató a mujeres blancas con anestesia. El proyecto toca lugares que son heridas en la cultura estadounidense actual, poniendo en evidencia como sus héroes están asentados en una historia de racismo y de abuso de género. El proyecto se desarrolló en una primera fase investigando en los archivos del Dr. Sims, en los que describe con detalle las operaciones y las reacciones de las esclavas, a las que comparaba con ganado. En una segunda fase el proyecto tomó forma de conferencias performativas donde se mezcla la historia real con las historias subjetivas ficcionadas de tres de las pacientes de aquel momento. El proyecto se ha presentado en diferentes universidades y comunidades, no solo como un elemento de denuncia y desmontaje de la historia “mayo”, sino también como un espacio para crear tácticas de curación en heridas tan recientes dentro de la población.

Algunos proyectos están relacionados con la deconstrucción de las representaciones del cuerpo a través de medios digitales, y la ilusión que otorgan los fragmentos de la presencia. Son proyectos que abordan la identidad y sus

construcciones. Un proyecto de estas características lo desarrollaron en el 2011 en *The Cave*, (la cueva) un laboratorio telemático en la Universidad de Berkeley donde una cámara captura al performer que entra con múltiples imágenes, y un ordenador lo reconstruye en un avatar con una imagen tridimensional.



Coastal Mappings. The Olimpias. 2005.

Otros proyectos están en torno a la escritura, el vídeo y la performance como el proyecto *Cripple Poetics*³⁷⁹ desarrollado con Neil Marcus o el vídeo poema *Disabled Lilacs*. Hay proyectos en torno a la danza, como el proyecto *Burning cities Butoh* (2008-2010) desarrollado en varias ciudades y a través de varios medios. El proyecto *Tiresias*³⁸⁰ es un vídeo poema en torno al paso del tiempo, eros y el cambio. Realizado colaborativamente entre artistas con y sin diversidad funcional, de diferentes edades y razas, dirigido por Sadie Wilcox y Petra Koppers.

Es interesante destacar como en *The Olimpias* los objetivos y contenidos del proyecto artístico son sostenidos por las metodologías que usan. Al ser un medio colaborativo enfocado en la investigación, abierto a cualquier persona pero particularmente abierto a personas que viven con dolor y con aspectos relacionados con la fatiga crónica, utiliza diferentes medios para abordar la investigación artística. En *The Olimpias* hay artistas con gran capacidad creativa e intuición, pero por sus

³⁷⁹ *Cripple Poetics* con Neil Marcus <https://youtu.be/laDaTcw7qsk> (Consultada el 09-09-2015)

³⁸⁰ *Tiresias* <https://youtu.be/1So2bx-OK4g>

Video creacion Geometrías <https://youtu.be/iESQg6SxKh8> (Consultadas el 09-09-2015)

necesidades físicas, no pueden atender ensayos de forma regular y extensiva e incluso no pueden garantizar su presencia en actuaciones. Desde esta perspectiva, el colectivo pone en cuestión los formatos y paradigmas del arte. Un enfoque creativo a nivel metodológico para que *The Olimpias* sea un medio realmente inclusivo, que respete las necesidades y diferencias de sus participantes, es la propuesta de los ensayos como talleres de una sesión, en vez de partes de una progresión hacia un performance final. Esto permite un compromiso más libre, adaptado a las necesidades de un grupo amplio de personas. En *The Olimpias* se forman comunidades en vez de grupos, pudiendo así trabajar en conjunto personas que están separadas por el espacio y el tiempo. Estas comunidades de artistas encaminadas a desarrollar un proyecto pueden ser presenciales o virtuales, con lo que elementos como la distancia o la dificultad de movilidad, quedan incluidos en los formatos de los proyectos, haciendo que artistas muy diversos puedan participar.

12.8. REFLEXIÓN FINAL

A lo largo de este capítulo hemos visto experiencias artísticas muy diferentes, donde performers con y sin diversidad funcional se posicionan sobre el escenario. Todos se posicionan y hacen elecciones, y estas elecciones permiten en mayor o menor grado que se tambaleen los discursos que mantienen la discapacidad en un espacio de impotencia o de heroicidad.

Todas las tendencias de arte escénico y danza en las que trabajan personas con diversidad funcional son importantes y valiosas porque dan visibilidad y van lentamente cambiando el modo en que la sociedad percibe, dando paso a que la discapacidad sea diversidad. A la vez, todas estas experiencias transforman nuestros modelos estéticos, al presentar nuevas imágenes y hacerlas accesibles a través de presencias físicas tangibles.

La danza contemporánea integrada/inclusiva, a través del trabajo pedagógico y artístico de varias compañías y creadores, desde la segunda mitad del siglo XX va ayudando a visibilizar estas nuevas imágenes.

Como creadora crítica y no sólo analista de lo que sucede, creo que algunas obras de estas compañías de danza contemporánea en las que trabajan bailarines con y sin diversidad funcional están sujetas a unos modelos estéticos basados en cierto tipo de cuerpos homogéneos musculados, hiperflexibles y técnica acrobática; en definitiva una estética acomodada a las exigencias del mercado dancístico generalizado que todavía iguala el virtuosismo técnico a la calidad de obra artística.

Y, aunque los modelos de cuerpo que se presentan son obviamente muy diversos, las imágenes que nos muestran todavía están basadas y alimentan una

mirada construida sobre los valores que perpetuan las imágenes estáticas de los valores dominantes.

Podemos ver que este tipo de producciones de danza contemporánea, aún cuando nos presentan a bailarines con diversidad, trabajan dentro del idioma de lo que se espera de la danza.

Parte de estos espectáculos, se basan en el *Paradigma del cuerpo clásico*, que podemos ver en Compañías de *Danza Integrada/Inclusiva* que nutren las bases de su representación en:

- los valores ideológicos de la danza clásica
- las estéticas formales basadas en modelos de cuerpo único
- ocultan la diferencia, emulando un cuerpo ideal

Otras producciones de *Danza Integrada/Inclusiva* se mueven desde el *Paradigma del nuevo virtuosismo*, enfatizando la construcción de un nuevo virtuosismo para los bailarines con diversidad funcional, mostrando:

- Apego a la construcción formal de la danza contemporánea.
- Preservan el sentido tradicional de dominio técnico.
- Superan la diferencia para mostrar homogeneidad.
- Dan visibilidad al bailarín con diversidad como virtuoso.

Son creaciones en las que esperamos ver maestría física, poder de acción, precisión y articulación extrema del movimiento, pero no necesariamente una transgresión de lo que *poder* con todas sus connotaciones culturales significa en un contexto de danza. La crítica de danza puede escribir en un terreno seguro sobre estas obras en términos relativamente familiares, al tiempo que el público que gusta de la danza contemporánea puede asimilar estas producciones fácilmente porque hablan en el mismo lenguaje y los mismos códigos que las producciones de danza contemporánea donde no hay personas con diversidad.

Por ello cuestionamos hasta qué punto estos artistas y compañías están realmente buscando otras formas de entender el cuerpo, el movimiento y los parámetros estéticos, aún reconociendo que su labor es necesaria y está transformando el mundo de la danza y la percepción de la sociedad ante la diversidad para que no sea vista como discapacidad.

En cambio, entre los diferentes artistas y trabajos analizados hay algunos que se alejan radicalmente de los paradigmas de la danza que se acomoda al mercado del

cuerpo homogéneo y van en una dirección donde nos hacen plantearnos la forma en que nuestra mirada ve el cuerpo, en cómo percibimos relación cuerpo, movimiento, identidad, flujo.

Éstas son creaciones de *Danza Integrada/Inclusiva* que parten del *Paradigma de las identidades móviles y el cuerpo en flujo*.

- Utilizan la diferencia como motor de creación.
- El público recibe e interpreta imágenes complejas.
- Evidencian y fracturan los estereotipos mantenidos por las artes escénicas.
- Usan metodologías inclusivas.
- Utilizan la táctica del cuerpo grotesco y del carnaval compartido.

En estas obras, el deseo del bailarín ya no es un deseo pasivo y silencioso de ser deseado, no es un deseo de ser el deseo del otro. El bailarín ya no representa, se presenta. Las imágenes que nos ofrecen van cambiando los modelos estéticos conocidos hasta ahora. Muchos de estos artistas se plantean no sólo la representación de sus cuerpos sino el formato y la textualidad de las piezas. Desde el ritual catártico dentro del teatro, a la calle que no quiere ser modificada por la performance explícita o los trabajos interdisciplinarios y colaborativos que cuestionan las construcciones de la identidad y lo que subyace tras cada tipo de exploración física.

Estos trabajos artísticos se centran en narraciones fracturadas, arte comunitario experimental, incluso acciones pequeñas con poco impacto en el mundo cultural reconocido. Son proyectos artísticos que se cuestionan los lenguajes utilizados. En estas propuestas la danza se hace intertextual, y no pone sólo en primer plano las posibilidades físicas de un cuerpo en movimiento, sino que se sirve de ellas para construir imágenes cargadas con múltiples significados. Las imágenes construidas así no son necesariamente imágenes narrativas, sino que contienen capas de significados donde el género, la herencia cultural, la raza, las tensiones identitarias, la política, la relación espectáculo y audiencia, la diversidad de capacidades, las tensiones entre lo mayor y lo menor están presentes. Y es aquí, donde el cuerpo de la diversidad, junto a los cuerpos no llamados discapaces, tiene el poder de fracturar la mirada sobre los modelos al uso. Quizás no tanto como una bandera de *“mira lo que soy y lo que puedo hacer”*, sino más bien desde un posicionamiento de *“mira, yo existo así, estoy aquí y desde aquí, desde este ángulo donde tú no me veías, puedo decir muchas cosas.”* Lo interesante es la mirada caleidoscópica que muchos cuerpos con diferentes capacidades y diferentes posicionamientos en el mundo pueden lanzar al arte.

Los lenguajes a veces no son cómodos, porque ni el público ni la crítica están acostumbrados a ellos; son disruptivos en cuanto a la tradición y nos hacen posicionarnos ante el hecho artístico desde otro ángulo, desde muchos ángulos siempre en continuo cambio. Estas son las piezas que mueven el arte.

De los artistas que hemos revisado en este capítulo podemos destacar, en esta línea de arte que mueve al arte, el trabajo de Bill Shannon, de Claire Cunningham, *The Olimpias*, Jerome Bel, Pippo Delbono, *Joint Forces* y algunos de los trabajos desarrollados por *Axis* y *Candoco* cuando han sido dirigidos por coreógrafos que apuestan por esta línea de danza intertextual como Hetain Patel, Claire Cunningham, Wendy Houston o Tomas Hauert.

Hay más artistas que trabajan desde estos parámetros como Caroline Bowditch, Adam Benjamín o en España los trabajos de *Alta Realitat*, *Danzamóbile* y *Ruedapiés*. A todos ellos nos hemos referido someramente en el Capítulo 10 en los *apartados 3 y 4*, pero por cuestiones de espacio no podemos analizar el trabajo de cada uno de ellos. La calidad y cantidad de trabajos artísticos realizados en este sentido nos dice que el arte se mueve cuando las imágenes que ofrece comienzan a fracturar las miradas estáticas.

Respetando todos los estilos en la danza y en la creación, nos parece interesante recordar el contenido de las citas con las que empezamos este capítulo en cuanto a que no hay que seguir repitiendo hasta la saciedad el arte que ya conocemos, sino evolucionar experimentando.

Y en la época en que nos toca vivir, el arte se mueve con una sociedad plural que ya no está atrapada en el cuerpo clásico, el inmutable. De hecho, el vestigio de este arte clásico son esculturas mutiladas que de alguna forma ya nos anuncian la puerta del arte que se abre a los cuerpos de la diversidad, a la vez que nos señalan cómo estos cuerpos pueden resucitar el cuerpo dormido del arte. En esta temática se centra el proyecto *Cuerpo en Devenir*, que dirigí en Roma y en España y del que hablaremos en el próximo capítulo, dedicado a la creación escénica propia centrada en *Danza Integrada/Inclusiva*, bajo el sello *Ruedapiés*.

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 12

Referencias citadas

Cage, J. (1982). *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*. Caracas : Monte Avila Editores.

Cooper Albright, A. (1997). *Choreographing Difference*. New England: Wesleyan University Press.

Delbono, P. (2004). Folleto del Festival Internacional Punto Aparte 2004. San Javier.

Delbono, P. (2005). Folleto del Festival Internacional Punto Aparte 2005. Murcia.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, (1ª edición 1988).

Kuppers, P. (2013). *Disability Culture and Community Performance. Find a Strange and Twisted Shape*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Kuppers, P. (2014). Outsider Histories, Insider Artists, Cross-Cultural Ensembles. Visiting with Disability Presences in Contemporary Art Environments. *The Drama Review*, (58), 33-50. Recuperado de <http://muse.jhu.edu/journals/tdr/summary/v058/58.2.kuppers.html>

Lebovici, E. (2012). Jérôme Bel. An Eloquent Dance. *Mousse Magazine*, (35), 121-126.

Mulholand, T. (2012, Febrero 4). Questions for Pippo Delbono. *The new York Times*. Recuperado de <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/02/04/questions-for-pippo-delbono/>

Videgrabaciones y sitios web de artistas citados

Axis Dance Company www.axisdance.org (consultada el 12-07-2015)

Videos de sus obras en <https://youtu.be/Xp0Up-ccwek> (consultada el 12-07-2015)

-*The Narrowing* por Sebastian Gruf. Bodies of work, Festival. <http://www.ahs.uic.edu/dhd/bodiesofwork/> (consultada el 19-08-2015)

Bel, Jérôme. Coreógrafo. www.jeromebel.org (consultada el 28-05-2015)

Videos de sus obras:

- *The Show must go on* de Jérôme Bel con la Compañía Candoco <https://youtu.be/eR367GdkBKA> (consultada el 28-05-2015)
- Disabled Theater con Theater Hora <https://youtu.be/afXzOyECw24> Dos solos (consultada el 28-05-2015)
- <https://youtu.be/QPHwrtRu5qQ> Presentación de los actores (consultada el 28-05-2015)

Candoco. Compañía de danza. www.candoco.co.uk (consultada el 15-09-2015)

Videos de sus obras:

- *The Journey*. <http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/past/the-journey/> (consultada el 15-09-2015)
- *Who shall go to the ball*. <http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/past/and-who-shall-go-to-the-ball/> (consultada el 15-09-2015)
- Twelve. <http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/past/twelve/> (consultada el 15-09-2015)
- Notturnino. <http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/current/new-company-work/> (consultada el 15-09-2015)
- Set and Reset. <http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/current/set-and-reset-reset/> (consultada el 15-09-2015)
- El dueto de Javier de Frutos *Studies for C*. <http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/current/studies-for-c/> (consultada el 15-09-2015)
- *Imperfect Storm*, dirigida por Wendy Houston. <http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/past/imperfect-storm/> (consultada el 15-09-2015)
- *Let's talk about this*. <http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/current/new-company-work-2/> (consultada el 15-09-2015)

- *Light Motion*. **Curtiss, Charlene**. <http://damonbrooks.com/light-motion/> (Consultada el 17-09-2015)

Cunningham, Claire. www.clairecunningham.co.uk (consultada el 21-06-2015)

Videos de sus obras:

- Opiniones de la artista y parte de su obra. <https://youtu.be/GAoQgmQekxc> (consultada el 21-06-2015)
- ME (Mobile/Evolution). <https://vimeo.com/7474331> (consultada el 21-06- 2015)
- Creación “12”. <http://www.clairecunningham.co.uk/productions/12-2/> (consultada el 21-06-2015)
- Give me a reason to live <https://vimeo.com/109287574> (consultada el 21-06-2015)
- *Menage a Trois* <https://vimeo.com/41769886> (consultada el 21-06-2015)

Dancing wheels : Compañía y escuela de danza. www.dancingwheels.org (consultada el 14-08-2015)

Videos de sus obras:

- Walls of Glass <http://www.dancingwheels.org/video1.asp> (consultado el 20-09.2015)
- Fire Fly :<http://www.dancingwheels.org/video3.asp> (consultado el 20-09.2015)
- Anomalies: (<http://www.dancingwheels.org/video10.asp>) (consultado el 20-09.2015)

Kuppers, Petra. *The Olimpias*. <http://www-personal.umich.edu/~petra/> (Consultada el 09-09-2015)

Marcus, Neil. Obras donde colabora en el colectivo The Olimpias en el proyecto Tiresias <https://youtu.be/1So2bx-OK4g> y <https://youtu.be/ej5RBMLmfQ4> (Consultada el 09-09-2015)

- Cripple Poetics <https://youtu.be/laDaTcw7qsk>(Consultada el 09-09-2015)
- Marin, Maguy. Fragmento de Coppelia. Coreografiada por para la Opera Nacional de Lyon en 1994 <https://youtu.be/Qs3nLz7zufU> (Consultada el 6-05-2015)

Shannon, Bill. <http://www.whatishat.com/page/bio> (consultada el 26-06-2015).

Videos de sus obras:

- www.crutchdoc.com/#video (consultada el 26-06-2015).
- *Regarding The Fall* <https://youtu.be/y4DjDUL-egs> (consultada el 26-06-2015).
- Work it out, video clip musical, 2007 <https://youtu.be/WZmgZN1umsM> (consultada el 26-06-2015).
- Spot para la firma VISA, 2009 <https://youtu.be/l6RGyJirL3g> (consultada el 26-06-2015).

Sheppard, Alice. www.alicesheppard.com (consultada el 22-07-2015)

Videos de obras en las que aparece

- Solo de danza de Alice Sheppard junto a una conferencia que impartió en Emory University. <http://www.disabilitystudies.emory.edu> (consultada el 22-07-2015)
- Opiniones de Sheppard <http://alicesheppard.com/artist-statement/>. (consultada el 22-07-2015)
- Stuck in the Mud, coreografiado por Marc Brew <https://www.youtube.com/watch?v=eTdFtMpQ5nk> (consultada el 22-07-2015)

Toole, David. Bailarín con diversidad. www.davidtoole.co.uk (consultada el 24-07-2015)

Compañías y videos de obras donde aparece como bailarín:

- DV8 Compañía de teatro y danza. www.dv8.co.uk (consultada el 3-07-2015)
- The cost of living. Dos escenas <https://youtu.be/VcpcuiComks> (consultada el 3-07-2015)

Stopgap. <http://stopgapdance.com/> (consultada el 24-08-2015)

- *Artificial Things*. Dúo David Toole con Laura Jones <https://youtu.be/KaK3ThJSOwg> (consultada el 24-08-2015)

Candoco. www.candoco.co.uk (consultada el 15-09-2015)

- Outside-In Fragmento del film con dúo en el que interviene David Toole <https://youtu.be/xCfnvrBXcho> (consultada el 24-07-2015)

Joint Forces. Compañía de Danza. <http://www.jointforcesdance.com/videos.php> (consultado el 20-09.2015). En esta web se pueden ver las obras:

All bodies speak: Tango Tangle (consultado el 20-09.2015)

Joy Lab. (consultada el 20-09.2015)

Migration. (consultada el 20-09.2015)

Pippo Delbono. Compañía de danza teatro. www.pippodelbono.it/ (consultada el 25-9-2015).

Videos de sus obras:

- Después de la batalla. <https://youtu.be/26b1QNI0f9Y> (consultada el 25-9-2015).
- Orchidee. <https://youtu.be/9es2n36KYgl> (consultada el 25-9-2015).
- Guerra. Fragmento. <https://youtu.be/OdlrejWKpb8> (consultada el 25-9-2015).
- Guerra, película completa. <https://youtu.be/SQUPPAridow> (consultada el 25-9-2015).

Infinity Dance Theater. Compañía de danza. <http://www.infinitydance.com/> (consultada el 6-08-2015)

Videos de sus obras:

- InfinityDance Theater: Ocean child www.infinitydance.com/video.html (consultada el 6-08-2015)
- InfinityDance Theater: *Lead me home*, www.infinitydance.com/video.html (consultada el 6-08-2015)

CAPÍTULO 13. PROYECTO RUEDAPIÉS: DANZA QUE TRANSFORMA LA

MIRADA

Si voy ahora al teatro, debe ser como un gesto político, con una visión de cambio, con la ayuda de otras mujeres, su medio de producción y expresión. Es el tiempo álgido en que las mujeres devuelvan al teatro su posición afortunada, su razón de ser y lo que lo hace diferente, el hecho de que es posible atravesar el cuerpo viviente, el que respira, el que habla...

(Helene Cixous³⁸¹, cit. en Koppers, 2013, p.35)

Tomando las empoderadoras palabras de Cixous con respecto a la visibilidad de las mujeres, hacemos un ejercicio de traslación hacia la visibilidad de la diversidad. En este nuevo escenario mostramos el cuerpo diverso junto a otros cuerpos normalizados, y en esa mezcla vemos que es posible atravesar los páramos inmóviles de nuestro imaginario cultural, aquellos donde tenemos colocadas a las personas con diversidad. Desde esta nueva posición, podemos dejar que el cuerpo viviente, el que respira, el que habla, el que se mezcla, atraviese nuestros preconceptos. Que los términos diverso y normalizado empiecen a difuminarse, porque lo que vemos son personas, en el más amplio rango del término, que construyen poderosos paisajes, metáforas, historias inimaginables materializadas a través de su presencia y su experiencia. El teatro y todos los espacios donde el arte puede derramarse se convertirán así en espacios políticos de transformación.

En este capítulo vamos a abordar mi experiencia como creadora proveniente de las artes escénicas y la danza contemporánea que intersecta con la diversidad desde hace quince años. Mi labor como creadora escénica, directora de espectáculos y proyectos, coreógrafa, bailarina, docente de proyectos pedagógicos y cursos donde la integración de artistas con y sin diversidad está presente, se muestran dentro del proyecto inclusivo *Ruedapiés*.

13.1. ANTECEDENTES EN ESTADOS UNIDOS

Mi primer contacto con la *Danza Integrada* fue en Berkeley en 1998. Éste era el segundo año viviendo en San Francisco Bay Area. El primer año realicé la formación en *Participatory Arts and Somatic Movement Therapy* por la escuela Moving on Center situada en Oakland.

³⁸¹ Helene Cixous, filósofa, escritora y crítica feminista.

Ésta fue una experiencia intensa, en la que muchos de mis conocimientos previos sobre la danza, la performance, el teatro físico y diferentes técnicas de movimiento aplicadas no sólo al ámbito artístico sino al comunitario, cristalizaron.

También ese año pude participar activamente en la comunidad de *Contact Improvisación* que existe en Berkeley, atendiendo a clases y a cursos, participando de las *jams* y elaborando piezas escénicas con el lenguaje del *Contact Improvisación* y el de la danza postmoderna. Entre las obras que dirigí destaco *Dance me*, un dúo de danza teatro para escenario, *Intersected Lives*, una pieza site-specific desarrollada en el puerto de Oakland con 12 bailarines, performers y músicos y *An Open quartet with*, un cuarteto de danza y música improvisada para escenario.

Tras esa experiencia decidí ampliar mis horizontes y contrastar la especificidad del campo de la danza y las artes escénicas con otras áreas del arte y el pensamiento contemporáneos. Por ello durante dos años más permanecí en San Francisco State University realizando un máster en Artes Interdisciplinarias, con la ayuda de la extensión de la beca Séneca y posteriormente la beca Fulbright.

Durante los tres años que permanecí residiendo en Oakland y en San Francisco, estuve conectada con la comunidad artística de San Francisco Bay Area, especialmente con la comunidad de danza, de improvisación, artes escénicas, y artes interdisciplinarias, trabajando para diversos directores de danza y performance y creando mis propias obras con la colaboración de otros artistas de la bahía de San Francisco. Entre los artistas con los que tuve un contacto directo, ya fuera por colaboraciones mutuas o porque yo trabajaba en sus piezas destaco: Ray Chung, Thais Mazur (fundadora de Axis Dance Company), Shara Shelton Mann, Guillermo Gomez-Peña, Karl Frost, Steve Bankston, Kay Izlar y Angus Balbernie.

Y entre los profesores y artistas que tuve en aquel periodo y que han influido en mi manera de concebir la danza y el arte destaco: Martha Eddy, Anna Halprin, Remy Charlip, Scott Wells, Katheleen Hermsdoft, Kim Epifano, Jess Curtis o Keith Hennessy entre otros.

No toda mi obra realizada allí y anteriormente ha estado relacionada con la *Danza Integrada*. De hecho la *Danza Integrada* surge en el seno de la comunidad de danza y *performing arts* a partir del deseo de la exploración de nuevos lenguajes de movimiento.

En junio de 1998 me incorporo a la *Compañía de Thais Mazur*, en la preparación del proyecto multidisciplinar *Women in Black*. El proyecto ofrecía una perspectiva sobre el movimiento internacional *Mujeres de negro* en contra de la guerra, desarrollando los puntos críticos que las mujeres sufren en tiempos de guerra. Todas las participantes

éramos mujeres, de diferentes nacionalidades, razas y disciplinas artísticas. Y una de las bailarinas, Stephanie Miyashiro, iba en silla de ruedas.

A partir del trabajo con Miyashiro pude conocer que las posibilidades del lenguaje de movimiento y de la danza no estaban supeditadas a tener un cuerpo estándar.

A partir de aquí empecé a conocer otras personas con diversidad funcional que también bailaban. El núcleo central estaba en Berkeley, y surgía del trabajo tanto en el ámbito educativo como de la producción artística desarrollados por Axis Dance Company, una compañía profesional de *Danza Integrada* a la que nos hemos referido en el capítulo anterior.

De hecho Thais Mazur, la directora con la que trabajé durante un año, había sido la creadora de esta compañía, aunque en la actualidad ya está desvinculada del proyecto.

Mi segunda experiencia en *Danza Integrada* viene a través del trabajo de dúo de *Danza Integrada* realizado en 1999 con Ramona Arellano, bailarina que utiliza la silla de ruedas. Arellano asistía a las clases de Axis Dance Company y era participante en las *jams* de *Contact Improvisación* de Berkeley. Durante varios meses estuvimos investigando a modo de laboratorio las posibilidades de movimiento y danza en San Francisco State University (SFSU), donde yo cursaba el Máster en Interdisciplinary Arts.

Nuestro punto de partida vino del lenguaje de *Contact Improvisación*, y de las diferentes dinámicas que de ahí surgieron, tanto a nivel físico como expresivo.

Finalmente creamos la performance *Got Friends?*, en conjunto con la artista visual Lily Fisher. Compuesta de tres piezas cortas, la primera pieza se abría con un dúo de *Danza Integrada* inserto dentro de una cabina con imágenes proyectadas sobre tres paredes. Fue estrenada en la galería Cell Space de San Francisco, dentro de la muestra *Sense*.

La tercera experiencia ocurre durante los años 1999 y 2000 en los que realicé una colaboración con *Axis Dance Company*. Esta compañía de *Danza Integrada*, como ya vimos en el capítulo anterior, estaba compuesta por bailarines y artistas con y sin diversidad física. La compañía trabajaba en sus propias producciones con coreógrafos invitados, ofrecía clases regulares y *jams* en su local de ensayos, talleres de *Danza Integrada* en escuelas y universidades y desarrollaba proyectos de residencia donde creaban espectáculos específicos para la comunidad.

Las clases de Axis estaban basadas en *Contact Improvisación* como punto de partida inicial para la escucha del movimiento, la toma de confianza entre los participantes y la apertura a nuevas posibilidades de movimiento. Dependiendo de la longitud de los cursos, cuando se creaba un grupo estable se trabajaban también otros aspectos de la composición coreográfica y la creación de espectáculos.

En esas fechas cursaba mi último año del máster en SFSU, y decidí realizar un vídeo documental sobre la experiencia de la Compañía Axis para el curso de *Documental experimental, otras narrativas*.

Fue un proceso altamente interesante, que me permitió estar muy cerca de todas las actividades de la compañía y de las personas que la formaban en aquel momento, hace ahora dieciséis años. Durante los meses que duró la convivencia y el rodaje pude asistir a sus clases, experimentando cómo transmitían a la comunidad no sólo las técnicas de la *Danza Integrada*, sino el hecho en sí de compartir diferentes formas de movimiento en las que la diversidad de los cuerpos se aceptaba como enriquecedora.

También estuve presente en los ensayos y estrenos de los dos espectáculos en los que trabajaban en esa época en residencia con dos coreógrafos. En ese momento estaban terminando de crear una pieza de danza-teatro con el coreógrafo de San Francisco Joe Goode y comenzaban a trabajar otra con Bill T. Jones, coreógrafo establecido en Nueva York.

A través de su obra y de entrevistas personales pude percibir la diferencia de los trabajos de cada uno de estos coreógrafos, que aún siendo de danza contemporánea tenían orientaciones distintas. Joe Goode poseía una faceta próxima a la danza-teatro mientras que Bill T. Jones era más cercano al minimalismo y a la danza desnuda de narrativa explícita, pero ambos desarrollaban un trabajo donde todos los miembros de la compañía podían implicarse por igual.

Es importante decir que el lenguaje de ambos coreógrafos proviene de la danza contemporánea con tendencia al formalismo y líneas depuradas, donde hay un eco de la primacía del cuerpo clásico sobre el grotesco. Pero la formación en *Contact Improvisación* previa de todos los bailarines de la compañía, hacía que los procesos de creación fueran igualitarios en la participación.

Como fruto de esta colaboración dirigí y realicé el video documental *Mixability*, en un intento de dar una visión sobre los procesos artísticos y personales que envolvían el desarrollo de los trabajos de *Danza Integrada* de la compañía y su recepción ante el público. El vídeo fue estrenado en Zeum Space for Arts en San Francisco.

Realicé el *Vídeo Instalación Mixability* presentada en la Galería A.T.A (Access Televisión Area) de San Francisco, a partir de materiales grabados del trabajo de la *Compañía Axis* proyectados en unas dimensiones tales que los cuerpos aparecían a tamaño real. Delante de la proyección, junto a la pared, había una mesa con un monitor de televisión en el que se veían las entrevistas realizadas a diferentes miembros de la compañía y a los coreógrafos, todos hablando en primera persona. Frente a la mesa había una silla de ruedas. Si se quería escuchar lo que decían las imágenes del televisor había que sentarse en la silla de ruedas y colocarse unos

auriculares. Cuando el visitante se sentaba en la silla, automáticamente la silueta de su cuerpo en una silla de ruedas quedaba incluida en la proyección de la pared, junto a los cuerpos que bailaban.

Esta instalación pretendía que el espectador no solo escuchara las narraciones personales de los bailarines y coreógrafos al tiempo que veía sus imágenes danzando, sino que se sintiera envuelto, insertando su propia imagen transformada en el espacio de la danza. Era una invitación a dejar de ver al otro como otro, metiéndose en su piel.

Las *jams* de *Contact Improvisación* que se hacían cada sábado en un local accesible de Berkeley, el mismo donde Axis impartía sus clases en otro horario, me permitieron compartir experiencias de *Danza Integrada* y *Contact Improvisación* con diferentes personas con y sin diversidad funcional. Entre ellos me gustaría mencionar las experiencias con Bruce Curtis, profesor cuatripléjico de *Danza Integrada* y pionero en su divulgación, y Neil Marcus que forma parte del colectivo *The Olimpias*. De ambos hemos hablado en el *Capítulo 10* y *Capítulo 12*.

Mi último trabajo en EE. UU. fue la dirección de una pieza interdisciplinar, *The Re-enacted Body (El cuerpo reconstruido)* realizada junto a otros trece artistas. A partir de un guión original creado entre todos los participantes en el proyecto, y por medio de video, texto, danza y música, se exploraba la tensión entre el cuerpo idealizado, el cuerpo perdido y el cuerpo imperfecto. Fue estrenada en Zeum Space for Arts en San Francisco.

13.2. ACTIVIDAD EN ESPAÑA: DANZA EN LA DIVERSIDAD

En el año 2001 regreso a España, con la idea de seguir investigando y trabajando en deconstruir los lenguajes y las miradas sobre el cuerpo a través de la danza.

Tras un año en que, a causa de un accidente bailando, estuve parcialmente discapacitada, me planteo seguir investigando a nivel teórico y práctico las posibilidades de deconstrucción de la mirada sobre el cuerpo que plantea la danza que incluye a personas con diversidad funcional.

En el año 2002 curso el programa de doctorado en Artes Visuales e Intermedia ofrecido por el departamento de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia, para dar un marco teórico y metodológico a esta investigación, al tiempo que sigo desarrollando mi propio trabajo como artista en dos vías.

De una parte desarrollando una serie de solos performativos que bajo el nombre de *Piezas como objeto* investigaban la relación del cuerpo que se mueve a partir de las limitaciones que le imponen las piedras que se le adhieren. Era un momento en el que salía de un post-operatorio, con un cuerpo que había sufrido en carne propia la imposibilidad de moverse como antes, la dificultad de proclamarse como cuerpo de

danza al estar *in-válido*. Percibía la tensión cultural y social que se creaba por el nuevo status de cuerpo que no puede con lo que antes podía, de cuerpo que va más lento, de cuerpo desestructurado. Las piedras eran una buena metáfora para expresar todo ello.

Esta investigación duró dos años, con las performances: *¿Quién dijo que tenemos el corazón duro como una piedra?*, *Acción para vestido y piedras* y *Un solo contigo*, presentadas en *Mudanzas*, *Encuentros con la Nueva Danza 2002 y 2003*, *Festival Venagua* y el *I Encuentro de Acción/ Instalación* del Rincón de Ademuz.

Por otra parte comencé a impartir clases de danza a personas con Síndrome de Down a través de Assido una asociación específica para este tipo de personas en Murcia. Este trabajo entra dentro de la danza y la diversidad, pero no dentro del marco de la *Danza Integrada*, pues las clases no eran mixtas, sino solamente compuestas por personas con Síndrome de Down. Las únicas personas sin *dis-capacidad* éramos los profesores.

Lo que en un principio eran sólo clases fue tomando forma hasta convertirse en un proyecto artístico y pedagógico donde, además de las clases de formación, se creó la compañía de danza *Así Somos*, de la que fui co-fundadora y co-directora hasta el año 2004. En este proyecto estuvimos desde el principio tres personas con filosofías y formación de danza muy diferentes. Lo que nos mantuvo juntos durante tres años fue la fuerza, creatividad y entrega de las personas que participaban del proyecto.

En el año 2004 decidí dejar la compañía por desacuerdos en la filosofía y forma de trabajar. Aunque me parece importante y digna la labor que desde esta asociación se está realizando de cara a la divulgación social de las posibilidades de bailar y participar de los procesos artísticos por parte de las personas con Síndrome de Down, la visión de la danza y cómo se utiliza están lejos de mis planteamientos artísticos y sociales. La compañía sigue trabajando en la actualidad, pero en aquel momento, hasta el 2004 éstas eran su filosofía y metodología que yo cuestionaba.

Las bases del trabajo partían de la danza contemporánea primando los estilos de la danza moderna, aunque a veces se utilizaba la forma de *Contact Improvisación*, que progresivamente fui introduciendo, y una filosofía de la danza que primaba las visiones del cuerpo clásico sobre el grotesco.

El acento se ponía en la pureza de líneas, en estilos compositivos donde era más importante la imagen escultórica que la fluida; el virtuosismo técnico predominaba sobre la investigación de nuevas formas de expresar a través de la danza y en general se tendía a domar el cuerpo y el movimiento para conseguir unos estándares de danza. El modelo que predominaba era aquel que enfatiza la superación de la discapacidad en vez del trabajo a partir de la misma diversidad. Las visiones de la danza que

predominaban eran las del cuerpo clásico, y se olvidaba u omitía toda la expresión y fuerza que pudiera emanar de la propia diversidad.

Es importante decir que el hecho de que ni en las clases ni en los procesos de creación hubiera personas sin diversidad funcional, trabajando al mismo nivel que las personas con diversidad (obviamente el profesorado no cuenta, pues está en un status distinto) hacía que ni el proceso ni el resultado fueran realmente integradores. Todo el tiempo se estaba pensando en cómo hacer una metodología específica para ellos, pero sin ellos.

Las puestas en escena tenían bastante éxito, pero en gran parte era porque ofrecían una imagen bien disciplinada, de cierto control dentro del descontrol que se les supone a las personas con diversidad intelectual, y cuando el control no era tal surgía la mirada paternalista que daba la aprobación.

En un intento de que la compañía fuera vista en circuitos de arte contemporáneo, conseguí que se programara en el Festival Punto y aparte en Agosto del 2003. Este festival organizado por el Colectivo La Fragua, al que yo pertenecería a partir del 2005, se desarrollaba en unas naves agrícolas acondicionadas perfectamente para las artes escénicas, pero respetando la arquitectura de la nave. Era una apuesta por descentralizar la cultura de Murcia capital -el festival se desarrollaba en San Javier y La Ribera-, romper los espacios habituales del teatro y por ofrecer una programación contemporánea variada. Compartíamos programa con el pianista Carles Santos o la Compañía Pippo Delbono, lo cual nos da la talla de la apuesta contemporánea de este festival. Fue muy interesante poder ofrecer el espectáculo de la compañía ante público no familiar, teniendo la obra muy buena acogida. Sin embargo, la dirección de la asociación a la que pertenecía la compañía no analizó positivamente la experiencia, aludiendo que *sus chicos se merecían actuar en teatros con butacas de terciopelo, como los que habían estado actuando hasta ese momento, cada vez que hacían una gala benéfica, y que era una mala imagen que actuaran en una nave de productos agrícolas*. La compañía y los bailarines de la misma podían hacer el salto del concepto gala benéfica hacia la escena contemporánea; sus familias y los directores de la asociación no estaban preparados.

Creo que sobran los comentarios. Estábamos en las antípodas de lo que significa el arte. Y este pensamiento es un buen ejemplo de lo que significa el paternalismo cuando hablamos especialmente de diversidad intelectual y arte. Por las experiencias explicadas en el capítulo anterior hemos visto que grandes creadores como Pippo Delbono o Jérôme Bel han tenido el mismo problema.

Y ésto nos lleva a la siguiente reflexión que también se puede ampliar a algunas compañías de *Danza Integrada*. Si realmente queremos trabajar en modelos inclusivos de arte no podemos ser ñoños a la hora de pensar cuál es el arte más adecuado para

las personas con diversidad. No creemos que haya un arte para las personas con diversidad. Creemos que el arte que se tiene que posibilitar es el mismo que ofreceríamos a cualquier tipo de población. Si no lo hacemos así, además de paternalistas estaríamos siendo injustos, no estaríamos ofreciendo igualdad de oportunidades.

En los trabajos analizados en el capítulo anterior, como los de Bill Shannon, *The Olimpias* o Claire Cunningham podemos ver artistas con diversidad transgresores del arte y de esta forma transgresores de la etiqueta discapacidad. Si nos empeñamos en dar una imagen de las personas con diversidad que se acerque lo más posible a los estándares de arte normalizado, es decir de lo que la cultura de masas entiende como arte, no les estaremos dando la oportunidad de que se expresen con los lenguajes del arte actual, de que investiguen a través de ellos y los rompan; seguiremos reforzando la mirada del cuerpo clásico y la diferencia entre capacidad y discapacidad se acentuará aún más.

Con la idea de acercar otras visiones sobre la danza y la *Danza en la diversidad* coordiné para la Universidad de Murcia las *I Jornadas de Artes escénicas y discapacidad*, en noviembre 2003.

Estas Jornadas constaron de conferencias, ponencias, mesas redondas, exhibición de vídeos de diferentes compañías y una actuación de la compañía *Así Somos* de Murcia, con la que en aquel momento todavía tenía una estrecha vinculación. Fueron sobre todo unas Jornadas de divulgación sobre un tema todavía bastante novedoso en Murcia: la danza con personas con diversidad y sirvieron para difundir la posibilidad de trabajar la danza con personas con distintas capacidades.

Ya en aquellas jornadas, a través de la conferencia: *El arte como movimiento accesible. De la Teoría a la praxis de la danza en la diversidad*, hablé de la diferencia entre danza en la diversidad y *Danza Integrada*, ofreciendo ejemplos en vídeo de toda la experiencia en *Danza Integrada* que había realizado en EE. UU. El resto de ponencias presentaban experiencias y enfoques desde el arte y la diversidad pero no contemplaban el trabajo y aprendizaje en grupos mixtos de personas con y sin diversidad. Aunque no ha pasado tanto tiempo, el enfoque en aquel momento, 2003, era muy diferente y todas las experiencias que había en activo en ese momento en el Estado español, excepto la de la Compañía de Teatro Danza El Tinglao en Madrid que si era en integración, trabajaban la danza sólo con personas con diversidad.

También en el año 2003 inicié una colaboración con la Asociación *Moments Art* de Valencia, impartiendo algunas clases a sus alumnos y cursos de formación a profesionales. *Moments Art* funciona como asociación que imparte clases de danza y teatro gestual a sus asociados, en su mayoría personas con diversidad intelectual y

mental, siendo una de las primeras asociaciones y compañías que han difundido la *Danza Inclusiva* en Valencia.

13.3. EL ORIGEN: LOS TALLERES DE DANZA INTEGRADA

En el año 2004 comienzo la primera experiencia de *Danza Integrada* en Murcia a través de la puesta en marcha del taller de *Danza Integrada* en el Centro Municipal Puertas de Castilla, en Murcia.

Este taller se convirtió así en pionero en la Comunidad de Murcia de la enseñanza de la *Danza Integrada*, dando a conocer a sus participantes un proceso creativo en la danza con personas con y sin diversidad funcional.

Como actividad paralela al taller de *Danza Integrada*, coordiné la actividad *Ver la Diversidad, Videos de danza contemporánea y discapacidad*, donde seleccioné un programa de procesos de trabajo y espectáculos en su mayoría de *Danza Integrada*, aunque también había trabajos de Danza en la diversidad. La reacción del público fue de sorpresa, pues nunca habían visto nada de esta índole, y para los alumnos del curso de *Danza Integrada* supuso una expansión hacia la amplia variedad de creación que se puede alcanzar a partir de los procesos que estaban conociendo en las clases.

Tras la buena acogida que tuvo el primer taller se realizó un segundo taller de *Danza Integrada* desde enero hasta Mayo de 2005 con la colaboración del CM Puertas de Castilla de Murcia.

Estos talleres iniciales fueron mucho más que un curso de movimiento, han sido el vehículo por el cual muchos de sus participantes han visto otra realidad: aproximándose a la creación a través del movimiento de sus cuerpos muy diferentes entre sí, se han visto con capacidad de entender la danza desde esa danza, su propia danza fuera de los estereotipos, de comunicar y de bailar desde el lugar que son, y no desde donde deberían ser.

En el segundo taller (2005) tuvimos la oportunidad de realizar un trabajo de video-danza en el que, utilizando el lenguaje de la composición en danza y el lenguaje de la cámara para poder experimentar un proceso de creación interdisciplinar a la vez que se mostraba un proceso de trabajo a aquellas personas interesadas en conocerlo.

También en este segundo taller se ofrecieron dos clases-muestra, una para clausurar el módulo de Experiencias de Creatividad y Arte del *IV Congreso estatal El Lugar de la Infancia*, organizado por la Universidad de Murcia y la Mancomunidad del Valle de Ricote, y otra para clausurar nuestro segundo taller, ofrecida en el salón de Actos del CM Puertas de Castilla.

El formato de *clase-muestra* nos permitía dar a conocer a otras personas el trabajo que estábamos desarrollando, sin poner estrés de actuación a los participantes. La clase-muestra consistía en ir al espacio donde queríamos mostrar la experiencia y realizar una clase como la que solíamos hacer en nuestro espacio habitual, pero con público y con una duración menor, unos 45 minutos, ya que nuestras clases habituales duran generalmente dos horas. Durante la sesión, yo iba explicando cuales eran los objetivos de las propuestas que se estaban desarrollando. Este formato es muy didáctico porque el público que lo recibe entiende los procesos. De otra parte, para los alumnos que participan es muy energizante porque el tener público les hace mostrar otras cualidades performativas que normalmente en la clase no surgen. Ésta fue una forma de mostrar nuestro proceso creativo, dando a conocer al público lo que estábamos aprendiendo y experimentando.

13.4. PROYECTO RUEDAPIÉS

Al finalizar el segundo *Taller de Danza Integrada*, un grupo de participantes quedó muy interesado en seguir investigando sobre el proceso, con el fin de poder continuar profundizando, aprendiendo e investigando los procesos que se dan en la danza en grupos mixtos de personas con y sin diversidad funcional.

Nace así, en el año 2005, dentro del marco de la Asociación *Ruedapiés de Danza Integrada*, el *Proyecto Ruedapiés Danza*³⁸², en el que Marisa Brugarolas -la que suscribe esta investigación- es la directora artística e impulsa el proyecto en colaboración con diferentes colectivos interconectados.

Desde el año 2005 hasta ahora, 2015, el proyecto *Ruedapiés* ha pasado por etapas diferentes, y ha desarrollado proyectos artísticos y pedagógicos en formatos muy distintos, en varios países y con muchos artistas que han participado en los procesos colaborativos.

Ruedapiés, como el arte, es un organismo vivo, que se va transformando según los espacios y los artistas que participan.

Ruedapiés tiene como principal objetivo posibilitar una plataforma de aprendizaje conjunto entre personas con y sin diversidad funcional para potenciar la creación y expresión, utilizando los procesos de la *Danza Integrada* como estímulos innovadores y una nueva opción para la creación escénica. La *Danza Integrada* posibilita una danza donde no sólo se aceptan todos los cuerpos, todas las mentes con sus diferencias, sino que esa diferencia es lo que hace genuina a la metodología y a las creaciones. Desde esta perspectiva es desde donde nos planteamos la visión de la danza y este proyecto.

³⁸² Amplia información sobre *Ruedapiés*, con material visual se puede consultar en la web actualizada www.ruedapiés.es. Todos los textos que aparecen en la web están escritos por Marisa Brugarolas, autora de esta tesis. (consultada el 10-9-2015)

En *Ruedapiés* ofrecemos una danza que transforma la mirada, agrietamos los modos habituales de percibir. Danzamos con las imágenes de la colisión, integramos disciplinas artísticas, y más allá de incluir, volvemos a reunir la diferencia que siempre está presente en los procesos vivos, mutables y en continua transformación.

Nuestras actividades promueven procesos de aprendizaje, creación y divulgación de los nuevos lenguajes de danza contemporánea en espacios inclusivos donde participan personas con y sin diversidad funcional. Nuestros procesos crean pequeñas comunidades interconectadas donde las personas con y sin diversidad se relacionan como pares, aprendiendo unos de otros, permitiendo que surjan creaciones genuinas y transformadoras.

Queremos abrir la mirada del espectador sobre las diferentes formas de definir los cuerpos, las mentes y las historias que éstos cuentan, generando nuevos lenguajes y contenidos en la escena contemporánea.

Utilizamos las técnicas de movimiento y danza contemporánea que posibilitan la accesibilidad a todas las personas, independientemente de sus habilidades físicas, cognitivas o mentales. La capacidad de aprendizaje y de expresión existe en todos. Sólo hay que encontrar espacios adecuados que nos permitan crecer.

Ruedapiés desarrolla formación, creación investigación y divulgación a través de diferentes áreas, fortaleciendo el trabajo en red y la conexión de artistas a nivel nacional e internacional.

Otros objetivos igualmente importantes en *Ruedapiés* son:

- ✓ crear lazos de comunicación/integración entre personas con y sin diversidad funcional en el marco de una sociedad inclusiva;
- ✓ educar ciudadanos con una mente abierta para la aceptación de la diversidad en todas sus manifestaciones;
- ✓ desarrollar un proceso de aprendizaje, investigación, profundización y difusión de la Danza Integrada en el marco de la inclusión, abriendo sus puertas en todos los procesos a personas con y sin diversidad;
- ✓ capacitar a profesionales en el área de la danza, las artes escénicas, técnicas de movimiento y la educación, en una pedagogía de la danza y el movimiento que incluye a todas las personas, más allá de su edad, cultura y diversidad física, sensorial, intelectual o síquica;
- ✓ creación de obras artísticas y espectáculos en los que la Danza Integrada sea uno de los lenguajes; creaciones que reflejen que la danza es un arte accesible para aquellos que pueden expresarse a través del movimiento de sus cuerpos, un arte que puede abrir los parámetros estéticos cerrados y exclusivos y de

esta forma deconstruir las imágenes estereotipadas que tenemos sobre el cuerpo y las identidades asociadas a ellas;

- ✓ desafiar las barreras y prejuicios del público al provocar un cambio de percepción de la estética del movimiento y la apreciación de diferentes tipos de cuerpos y mentes;
- ✓ construir una comunidad que incluya a todas las personas, más allá de su diversidad, experiencia o cultura.

Las principales áreas de actuación del proyecto *Ruedapies* son³⁸³:

- ✓ Área pedagógica: Cursos y Talleres de Danza Integrada en grupos mixtos en el marco de la inclusión.
- ✓ Área de creación: creación de espectáculos y creaciones artísticas de diverso formato usando el lenguaje de las Artes Escénicas Integradas e Inclusivas.
- ✓ Área de Investigación y divulgación.
- ✓ Área de intercambio y residencias. Proyectos internacionales.

13.4.1. Concepto y visión del arte

La filosofía que encontramos en los procesos de *Danza Integrada* realizados en *Ruedapies* es que cada uno de nosotros, cada individuo, puede, debe reclamar el derecho a encontrar y profundizar en su propia danza. Nuestro cuerpo piensa, imagina, se emociona, se expresa y sentimos que esto tiene la posibilidad de desarrollarse, de comunicar a través de la opción de crear sin miedo a las críticas, abriendo la mirada un paso más allá de la estética tradicionalmente impuesta a los bailarines y artistas escénicos por las miradas exclusivas.

Nosotros proponemos al espectador una mirada inclusiva, que no confunda arte con virtuosismo técnico o que al menos reconozca que el virtuosismo es la conjunción del deseo de comunicar con la capacidad de expresar.

Ruedapies es un proyecto artístico que parte del cuerpo, del movimiento, de la relación entre proceso y performance, de la ubicación del arte en la sociedad, de las dinámicas poéticas y cambiantes que generamos en cada instante.

Usamos como propulsores los lenguajes de la danza contemporánea, del *Movimiento Somático*, de la *Danza Integrada*, de la *Improvisación*, del *Contact*, la transdisciplinariedad y la investigación. Nos interesa la transformación y la creación.

³⁸³ Se puede descargar el folleto informativo sobre *Ruedapies* en <http://Ruedapies.es/Ruedapies-danza-integrada/> (consultada el 10-9-2015)

Nuestros proyectos acogen a profesionales del arte y de la danza junto a no profesionales y diferentes colectivos sociales. Creemos en el arte como motor de cambio. Practicamos la integración como una reunión de lo que estaba artificialmente separado, como unos modos de hacer y crear que van más allá de la inclusión. Nos percibimos en la mezcla de lo diferente, en la riqueza de la diversidad. Somos específicos, incisivos y nos gustan los retos.

La colaboración es otro de nuestros pilares. Nuestros proyectos se entretrejen con los de otros artistas, otros colectivos, otros países, creando un tejido rizomático donde todo está interconectado y a la vez es heterogéneo. Amamos la pluricentralidad, los centros descentrados y las estructuras en cambio continuo.

En nuestra filosofía de trabajo el derecho a la educación en las artes escénicas para todos los ciudadanos es básico. Si todas las personas con y sin diversidad tienen acceso a una educación inclusiva en las artes escénicas (danza, teatro, performance), obtendrán las herramientas necesarias para crear desde su propia voz.

Al no haber espacios accesibles para ello en el Estado Español durante estos años, para *Ruedapiés*, siempre que ha contado con los medios y apoyos necesarios, ha sido fundamental ofrecer cursos de formación en danza y artes integradas. Creemos que los procesos de aprendizaje de las artes escénicas se deben realizar en grupos mixtos de personas con y sin diversidad funcional, para entre todos estudiar y desarrollar los lenguajes escénicos que nos posibilitan ser desde donde estamos y proyectarnos en conjunto hacia ese terreno móvil que es el arte.

13.4.2. Área de creación

La creación en *Ruedapiés* tiene múltiples formatos. Realizamos espectáculos escénicos para teatros, espacios museísticos, piezas site-specific y espacio público. Hemos realizado hasta la fecha espectáculos, performances, acciones y piezas de danza de diversa duración que han sido mostradas en encuentros, festivales y espacios dedicados al arte contemporáneo y no sólo en espacios reservados para la diversidad. También hemos realizado obra para vídeo.

En estos procesos intervienen bailarines, actores, performers y músicos con y sin diversidad, con una constante visión de investigación e integración de las artes escénicas.

Nuestras creaciones reflejan que la danza es un arte en constante renovación, accesible para aquellos que pueden expresarse a través del movimiento de sus cuerpos, un arte que puede abrir los parámetros estéticos cerrados y exclusivos.

En *Ruedapiés* hacemos también la danza accesible al público, combinado propuestas desestabilizadoras con lenguajes cercanos que tocan la fibra de quien ve

nuestras creaciones. En la obra de *Ruedapiés* se fusionan la calidad artística, propia de cualquier creación escénica que se precie, con la investigación en los nuevos lenguajes escénicos. Nuestra forma no responde a formalismos huecos o basados exclusivamente en la novedad o lo espectacular. Nuestras creaciones son resultado de un laborioso proceso, donde partimos de un lenguaje físico basado en el entendimiento de lo que está presente en todos los cuerpos y lo que es único en el de cada uno.

Todas las personas que han pasado por *Ruedapiés* han trabajado con entrega, excelencia y pasión, aprendiendo, creando y disfrutando.

Los espacios de presentación de la obra de Ruedapiés siempre han estado vinculados a los espacios profesionales de las artes escénicas, bien a través de festivales, bien en la programación de centros de arte contemporáneo. Algunos de estos lugares son:

En Roma: Museos Capitolinos. Centrale Montemartini/ Academia de España en Roma/Piazza del Popolo/Estación Términi/Mausoleo Garibaldino/ Festival de Cinema Patológico/Festival Anti-Corpi.

También en: Macrobert Theatre. Stirling University, Escocia/ Real Academia de San Fernando, Madrid/ Agencia Española de Cooperación al Desarrollo. AECID, Madrid/Centro Párraga, Murcia/ Auditorio Víctor Villegas, Murcia/ Alterarte: Encuentros de Arte Emergente, Murcia/ Filmoteca Regional de Murcia/ Auditorios de La Alberca, Beniaján, Algezares. Murcia/ Festival S.O.S. 48, Murcia/ Festival de Danza Contemporánea Mudanzas, Cartagena/L'escorxador Centro de Arte Contemporáneo, Elche/ Festival Mirarte: la otra mirada, Valencia/ Festival Imagina, San Javier/Festival Mucho + Mayo, Cartagena/ Festival Unidanza, Murcia/ UrbaFa, Murcia/ Festival de Danza EmocionArts, Gandía/ Encuentros de Arte de Villajoyosa/ Festival Todos Iguales. IMAS, Murcia/ Festival Arte en la Diversidad, Molina de Segura/ Petit Festival de La Vall de Uixó, Castellón/Festival Artes Escénicas de Albaterra, Alicante/ Espacio La Vía, Murcia/ Teatro de Burriana, Castellón.

13.4.2.1. Espectáculos y obra escénica producida por Ruedapiés

Dirección artística: Marisa Brugarolas

Arte Facto (2015)³⁸⁴ *Creación de un mecanismo poético performativo en interacción con personas diversamente hábiles.* En codirección con Jesús Nieto.

Partimos de la creación escénica entre objetos y materias cotidianas, personas con diversidad, bailarines y actores para desarrollar un proceso de creación que ha

³⁸⁴ **Arte Facto** <http://Ruedapiés.es/proyecto/arte-facto/> (consultada el 10-9-2015)

conducido a una Intervención abierta al público. Explicado con detalle en este capítulo en el apartado 6 *Análisis de trabajos de creación propios en Danza Integrada*

Inestable (2015)³⁸⁵.

Dos mujeres se encuentran en el espacio de la diversidad, tendiendo puentes entre la diferencia. Dirigida e interpretada por Marisa Brugarolas e Isabel Ros. Una producción de Ruedapiés Danza con la colaboración del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación (MAEC), Agencia Española de Cooperación y Desarrollo (AECID).

Cuerpo en Devenir (2014)³⁸⁶

Cuerpo en devenir es recorrer nuestra imaginación desde la multiplicidad de cuerpos y ritmos que pueblan el paisaje íntimo y el espacio público. Es un diálogo con su danza de tensiones entre lo que nos gustaría y lo que somos, entre los modelos que admiramos y la realidad que siempre supera la ficción. Explicado con detalle en este capítulo en el apartado 6 *Análisis de trabajos de creación propios en Danza Integrada*.

Corpo in Divenire (2013)³⁸⁷

El proyecto comenzó en Roma como uno de los proyectos comisionados por la Real Academia de España en Roma, RAER, y el Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación-Aecid, desde Octubre del 2012 hasta Junio 2013. Se tomó como punto de partida la tensión entre el espacio público y la acción privada; el diálogo o confrontación entre el cuerpo clásico y los cuerpos plurales de la diversidad. A partir de aquí desarrollé un laboratorio de creación en *Danza Integrada* con artistas italianos y personas con diversidad funcional. A lo largo de este periodo se realizaron una serie de intervenciones y espectáculos en espacios públicos de Roma y espacios museísticos Explicado con detalle en este capítulo en el apartado 6 *Análisis de trabajos de creación propios en Danza Integrada*.

¿Te pones en mi papel? (2013)³⁸⁸

Espectáculo realizado con los integrantes del taller de *Danza Integrada* Inesperadamente 2013. Utilizamos el papel como materia de exploración que nos sirvió de metáfora de las fronteras franqueables y la capacidad de ponernos en situación del otro.

³⁸⁵ *Inestable* <http://Ruedapiés.es/espectaculo/inestable/> (consultada el 10-9-2015)

³⁸⁶ *Cuerpo en Devenir* <http://Ruedapiés.es/espectaculo/cuerpo-en-devenir/> (consultadas el 10-9-2015)

³⁸⁷ *Corpo in Divenire* <http://Ruedapiés.es/proyecto/corpo-in-divenire/>, <https://youtu.be/ggAuZf3Yo8I> (consultada el 10-9-2015)

³⁸⁸ *¿Te pones en mi papel?* <https://youtu.be/Bnnp12swBRk> (consultada el 10-9-2015)

En-Sueño (2012)³⁸⁹

En un mundo finito los seres se sueñan a través de su reflejo en el otro. En-Sueño es un dúo de *Danza Integrada* donde partimos del lenguaje de la danza contemporánea, *Contact* y teatro de las imágenes. ¿Quién está en el sueño de quién? ¿Quién sueña a quién? La realidad, ¿lo es por ser más tangible? Cuando lo tocable se deshace en nuestras manos como la arena, ¿qué queda? ¿Es acaso más real que un sueño?

La Memoria del Futuro (2010)³⁹⁰

Espectáculo intergeneracional realizado a partir de una residencia en el Festival Imagina de San Javier. Personas de la tercera edad junto a personas con y sin diversidad funcional materializan a través de la danza y la poesía del gesto sus relaciones, poniendo en escena sus vivencias en la tómbola de la vida.

La vida es bella... y también otras cosas (2009)

Espectáculo muestra del proyecto Integradanza, proyecto de danza participativa en integración que acogió a ochenta personas en talleres y escena. Explicado con detalle en este capítulo en el apartado 6 *Análisis de trabajos de creación propios en Danza Integrada*.

Pillados por Sorpresa (2009)³⁹¹

Espectáculo, fresco y alegre, con imaginación y misterio. Un juego coreográfico entre seis personajes que se adaptan a todos los terrenos. Estrenado en el Festival S.O.S.

Fragmentos de corazón (2008)³⁹²

Espectáculo-intervención pública, para espacios abiertos. Realizado en conjunto con alumnos del taller de *Danza Integrada*. Estrenado en Festival Mucho más Mayo, Cartagena y Festival Imagina San Javier.

Hibridación (2007)³⁹³

³⁸⁹ *En-Sueño* <http://Ruedapies.es/espectaculo/en-sueno/>, <https://youtu.be/PtOqNTyXBck>
(consultada el 10-9-2015)

³⁹⁰ *La Memoria del Futuro* <http://Ruedapies.es/espectaculo/la-memoria-del-futuro/>

³⁹¹ *Pillados por Sorpresa* <http://Ruedapies.es/espectaculo/pillados-por-sorpresa/>
(consultada el 10-9-2015)

³⁹² *Fragmentos de corazón* <http://Ruedapies.es/espectaculo/fragmentos-de-corazon/>
<https://youtu.be/jV4o-OWAu8> (consultada el 10-9-2015)

³⁹³ *Hibridación* www.Ruedapies.es/espectaculo/hibridacion/ <https://youtu.be/rsogpSRfzwo>
(consultada el 10-9-2015)

En *Hibridación* se hablan, se ven, se sienten, se mueven, se danzan, se tocan las historias de los cuerpos de aquellos que componen el proyecto y por extensión las historias paralelas de aquellos que recibirán el proyecto.

Las texturas sobre las que pisamos nos hablan del corazón esparcido por el suelo, y al público, pieza fundamental de *Hibridación* se le habla con franqueza. Explicado con detalle en este capítulo en el apartado 6 *Análisis de trabajos de creación propios en Danza Integrada*.

Rodando por la calle (2006)³⁹⁴

Espectáculo de *Danza Integrada* para calle y espacios abiertos.

“Rodando por la calle” es la primera creación de ésta compañía. Un espectáculo fresco a la vez que intimista, donde coreografía e *Improvisación* conforman la estructura compositiva. Se han utilizado las herramientas técnicas de la Danza Contemporánea, *Contact Improvisación* así como un estudio afectivo y efectivo de las relaciones entre los componentes del grupo, el espacio y la musicalidad. Ésta es una pieza que nos mueve y mueve al público desde la necesidad de decir con muchas voces diferentes, con cuerpos de la diversidad. La pieza tiene un carácter festivo donde al final invitamos al público a bailar.

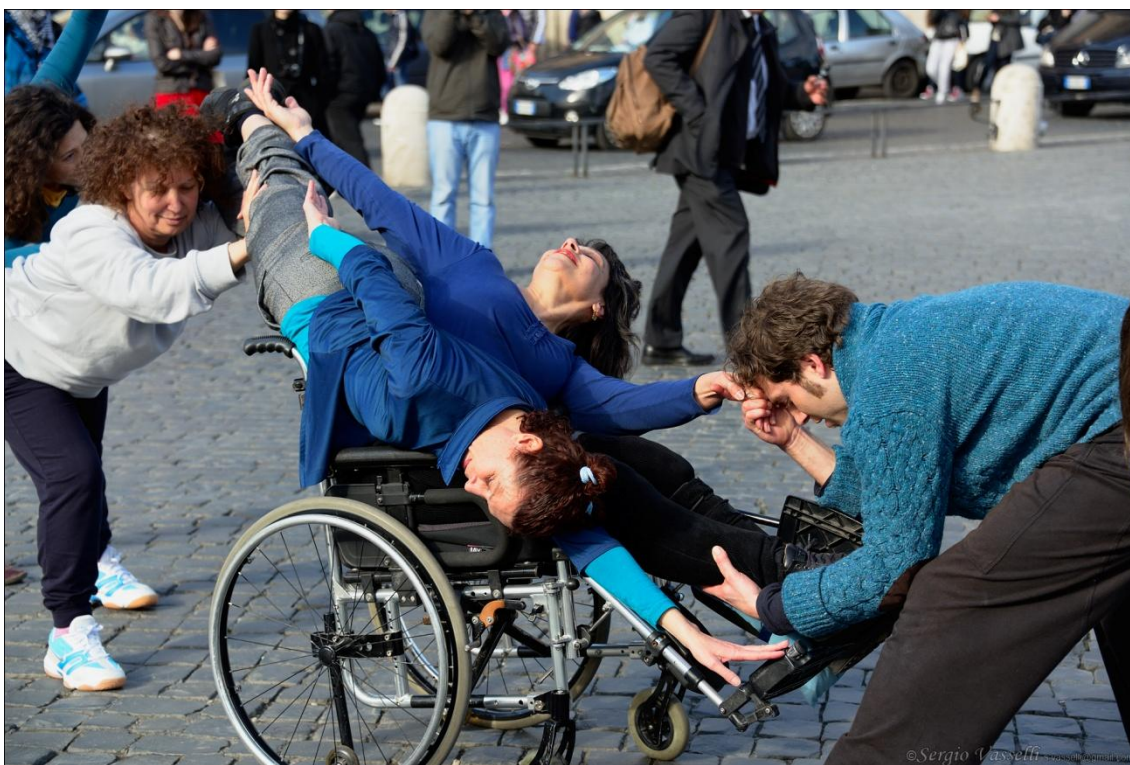


***Corpo in Divenire*. Academia de España en Roma. 2013.**

³⁹⁴ *Rodando por la calle* <http://Ruedapiés.es/espectaculo/rodando-por-la-calle/>
(consultada el 10-9-2015)



Corpo in Divenire. Piazza del Popolo. Roma. 2013.





Ruedapies. *Cuerpo en Devenir*. 2014



Ruedapies. *Pillados por sorpresa*. 2009

13.4.3. Área de investigación y divulgación

En esta área desarrollamos nuestra visión de la pedagogía y la práctica de la *Danza Integrada*, investigando en las metodologías que posibilitan una inclusión en los modelos de aprendizaje y en la creación. Analizamos los modelos plurales en los ámbitos de la cultura y las artes donde se producen relaciones entre identidad, cuerpo y representación. Estas actividades se desarrollan en el ámbito educativo, artístico y social. Creamos materiales de divulgación y recursos metodológicos.

A lo largo de estos diez años he coordinado jornadas de *Danza Integrada*, impartido conferencias de divulgación de las artes y la *Danza Integrada* en modelos inclusivos y desarrollado material pedagógico.

Estas actividades están destinadas a colectivos dentro de los ámbitos educativo, artístico y social. He colaborado con diferentes universidades en los programas de Máster y Grado. Divulgamos y expandimos conocimiento basado en la práctica artística debatiendo con otros profesionales, asociaciones, artistas, filósofos, científicos, museos, estudiantes y personas interesadas en crear, vivir, pensar, investigar y compartir desde lo diverso y heterogéneo.

Desde *Ruedapiés* se han organizado dos Jornadas de Danza Integrada y Artes Escénicas, una en España y otra en Roma en las que han participado ponentes y compañías nacionales e internacionales, todos ellos vinculados a la integración e inclusión en artes escénicas.

Jornadas de conferencias de artes escénicas integradas: la identidad móvil³⁹⁵.

Se celebraron en junio del 2013 en la Real Academia de España en Roma.

Contaron con la participación de Teri Jeanette Weikel, coreógrafa norteamericana y directora de Artisti Drama de Módena. Davide Marzattinocci, Giusi Nazzarro y Simone Di Pascasio componentes del Teatro Buffo de Roma y organizadores del festival Anti-Corpi. Michele Cavallo, director del Máster de Teatro Social de la Universidad Sapienza de Roma. Ivan Truol, co-director del Centro Coreográfico La scatola dell'Arte y del proyecto *In scena diversamente insieme*, junto al coreógrafo Giorgio Rossi. Dario D'Ambrosi, director del Teatro Patológico y director del festival de cine Cinema Patologico. Marisa Brugarolas, directora y coreógrafa del proyecto *Corpo in Divenire* que fue además la coordinadora de las Jornadas.

³⁹⁵ Programa de las Jornadas *La identidad móvil* y el Flyer en <http://Ruedapiés.es/jornadas-e-investigacion/> (consultada el 10-9-2015)

En estas Jornadas durante dos días los ponentes presentaron conferencias junto a diversos vídeos relacionados con su obra artística. Tras cada ponencia había un coloquio con el público asistente. Fue una manera de dar una visión sobre algunos de los proyectos en inclusión que se realizan en Italia y contrastarlos con las visiones artísticas y metodologías de *Ruedapies*.

Jornadas de Danza Integrada y Artes Escénicas³⁹⁶

Celebradas en otoño 2009 en la Biblioteca regional de Murcia y el Auditorio de La Alberca con la colaboración de la Comunidad de Murcia. Contamos con la presencia de Feliciano Castillo, profesor en la Universidad de Barcelona e impulsor de Crei-Sants en 1977, y de la compañía de artes escénicas BCN (Doble); Manuel Muñoz Bellerín, director del *Curso de Teatro Social Crítico e Intervención Socioeducativa* en la Universidad Pablo Olavide de Sevilla y Karen Anderson directora del proyecto Independence de Glasgow.

En la mesa redonda participaron un amplio número de ponentes representantes del área del arte, educación, y la integración. Se presentaron espectáculos de la compañía Independence y de la compañía Ruedapiés Danza en el Auditorio de La Alberca.

Conferencias y Acciones de difusión pedagógica

Como investigadora, coreógrafa y directora del proyecto *Ruedapies* he impartido conferencias y ponencias en universidades, programas de máster y jornadas de artes escénicas.

Algunas de estas conferencias las he impartido en la Escuela de Psicología de la Universidad de Murcia, la Facultad de Trabajo Social de la Universidad Miguel Hernández de Elche; la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, el Campus de Gandía de la Universidad Politécnica de Valencia, UCAM de Murcia, Máster de Danza Movimiento Terapia DMT de la Universidad Autónoma de Barcelona, la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, donde he sido profesora de danza, las I Jornadas de Fisioterapia Neurológica Aplicada organizadas por el Colegio de Fisioterapeutas de Cataluña en la Universidad Pompeu i Fabra y el Seminario didáctico Transversalia.net³⁹⁷.

También se han realizado conferencias de divulgación y colaboraciones en Asociaciones y Federaciones como Famdif, Aspaym, ADFA, Astrapace, Fundown, Alfa, La Noria, Centros de profesores CPR, Aviva de Salamanca y Alta Realitat de Barcelona.

³⁹⁶ Programa de las *Jornadas de Danza Integrada y Artes Escénicas* y Flyer de las Jornadas <http://Ruedapies.es/jornadas-e-investigacion/> (consultada el 10-9-2015)

³⁹⁷ Ficha didáctica en Seminario didáctico Transversalia http://www.transversalia.net/index.php?option=com_content&task=view&id=71&Itemid=50

He sido profesora en la Universidad Nacional de Costa Rica UNA donde he impartido la asignatura curso Desarrollo Corporal y diversidad cuyos contenidos estaban enfocados hacia la *Danza Integrada*, dentro del **Máster de Danza de la Facultad de Danza de la Universidad Nacional de Costa Rica UNA**. Este curso se ha descrito con detalle en el *Capítulo XI Accesibilidad a la Danza Integrada en modelos de educación inclusiva*, en el apartado 2.3 *La Danza Integrada en un máster universitario*

Otra de las acciones que desarrollé en mi estancia en la UNA fue el **Curso de formación interdisciplinar CIDEA-UNA**, coordinado por el Centro de Investigación Docencia y Extensión Artística de la UNA. Desarrollé la programación e impartí el curso de Capacitación Interdisciplinar para el CIDEA dentro del objetivo de impulsar los procesos interdisciplinarios entre las diferentes Escuelas de Arte que hay en la Universidad Nacional. Este proyecto por su carácter inclusivo y comunitario será descrito en un apartado posterior dentro de este capítulo.

Como otra acción internacional en la difusión de la *Danza Integrada* cabe mencionar el **Taller monográfico de Artes Escénicas Integradas en Escuela Nacional de Danza de San Salvador**³⁹⁸ que impartí en El Salvador organizado por el Centro Cultural de España-AECID, en el 2011.

Este taller se impartió a un grupo de profesionales de la danza de El Salvador, profesores, coreógrafos y bailarines interesados en la inclusión en la danza.

Fue un taller teórico-práctico con una exhaustiva revisión de la metodología aplicada y una muestra final abierta al público. El taller práctico estaba formado por profesionales de la danza y personas con diversidad funcional, algunas de las cuales ya habían recibido clases de danza.

Cada día, tras la sesión práctica, impartía una sesión metodológica donde los participantes revisaban las propuestas realizadas ese día. Este sistema fue muy eficaz pues la práctica estaba reciente y era fácil recordar momentos específicos de la sesión para analizarlos dentro de la metodología propuesta. La muestra final se realizó a través de varias composiciones coreográficas y en estructuras de *Improvisación* que se realizaron durante el curso.

13.4.4. Área de proyectos en red/ Internacionales

Con esta área posibilitamos y creamos redes de intercambio con colectivos nacionales e internacionales vinculados a las artes y la integración.

³⁹⁸ Un video documental del Taller monográfico de Artes Escénicas Integradas en Escuela Nacional de Danza de San Salvador se puede ver en <https://youtu.be/ogK97yLcmV4> (consultada el 10-9-2015)

Creemos que el mundo es nómada y no tiene fronteras, nuestro arte es híbrido y se nutre de todas las aportaciones, mixturas, experiencias, culturas, lenguas, miradas que otros artistas y colectivos pueden aportar. Nuestra casa laboratorio está en muchos espacios y todos ellos nutren nuestros proyectos.

Desde esta visión colaborativa *Ruedapiés* participa en redes artísticas y culturales con colectivos a nivel nacional e internacional interesados en la danza y las artes escénicas integradas. Éstas colaboraciones se dan a través de talleres, residencias, formación, intercambios, investigación en metodologías y colaboraciones coreográficas con diversos colectivos de distintos ámbitos.

Destacamos los siguientes proyectos:

Confluencias³⁹⁹

Proyecto de intercambio pedagógico y artístico realizado con la Asociación *Independance* de Glasgow, en Escocia, una asociación centrada en el desarrollo de la danza en poblaciones con diversidad funcional. En el 2009 impartí diferentes talleres de *Danza Integrada* a miembros de la Asociación *Independance* en Glasgow. La Compañía *Ruedapiés Danza* actuó con el espectáculo “*Pillados por Sorpresa*” en el teatro *MacRobert* de la Universidad de Stirling. Posteriormente la Asociación *Independance* actuó en el Auditorio de La Alberca, Murcia, en Diciembre 2009.

Fue una experiencia enriquecedora para ambas asociaciones, ya que aunque la Asociación *Independance*, normalmente no trabaja en grupos integrados, pudimos intercambiar las metodologías que utilizamos en ambos tipos de trabajo. Para las dos compañías de cada asociación fue muy interesante conocerse y actuar ante público de otro país.

Proyecto Europeo Moda H⁴⁰⁰

Moda H fue un proyecto europeo de difusión de la *Danza Integrada* y la *danza en la diversidad*, que llevaba varios años celebrándose en los diferentes países que componían el grupo de trabajo. 2009 fue el año en que Elche era la ciudad que recibía y celebraba el evento de danza compuesto entre todos los países participantes. La organización me propuso como coreógrafa y directora de *Ruedapiés* para crear una pieza de danza que representara a la delegación española en el evento. Durante varias semanas algunos de los bailarines de la compañía *Ruedapiés* junto con otros bailarines, con y sin diversidad funcional de Elche y Alicante, realizamos un taller en el espacio de arte *L'escorxador*, a partir del cual creé la coreografía *Oasis*. Posteriormente realicé la

³⁹⁹ *Confluencias* <http://Ruedapiés.es/proyectos-internacionales/> (consultada el 10-9-2015)

⁴⁰⁰ *Proyecto Europeo Moda H* <http://Ruedapiés.es/proyectos-internacionales/> (consultada el 10-9-2015)

dirección artística y coordinación de las delegaciones europeas en el espectáculo que se presentó en el Gran Teatro de Elche. En este proyecto participaron las delegaciones de Francia, Bélgica, Portugal, Lituania, Letonia y España. Es de destacar el trabajo presentado por Portugal que estuvo dirigido por Anita Rita Barata, directora artística de Vo'Arte, una de las asociaciones que más está impulsando la *Danza Integrada* en Portugal. Barata presentó una coreografía con la compañía de la que es codirectora, CIM Compañía Integrada Multidisciplinar.

Corpo in Divenire⁴⁰¹

El proyecto comenzó en Roma como uno de los proyectos comisionados por la Real Academia de España en Roma y el Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación-Aecid, desde Octubre del 2012 hasta Junio 2013. En este periodo realicé una serie de acciones y eventos performáticos en el ámbito de la creación en *Danza Integrada* en los que puse en diálogo el clasicismo reinante en la ciudad de Roma con la diversidad del cuerpo plural y social que presentábamos en nuestras piezas de creación. El proyecto será analizado con detalle en un apartado posterior.

Inesperadamente: encuentro anual de Improvisación⁴⁰²

Este es un Encuentro anual e internacional de *Improvisación*-movimiento-performance-contacto y sonido, que inició la Asociación Magpai en el 2012. Ruedapiés se une a partir del 2013 a la organización y equipo docente y artístico de este encuentro. Gracias a esta colaboración, desde su segunda edición hasta la edición 2014-2015, Inesperadamente ha acogido la diversidad funcional tanto en talleres específicos de *Danza Integrada* como en el resto de actividades. Este encuentro reúne alrededor de 80 participantes cada año, siendo su vocación la de provocar encuentro, aprendizajes y creaciones a través de la *Improvisación*. Lo interesante de este Encuentro es que hemos promovido progresivamente la inclusión en todas las actividades y no solo en los talleres específicos de *Danza Integrada*. Ésta ha sido una labor de tiempo y constancia, donde profesores y participantes han ido incorporando metodologías y actitudes inclusivas. Ha contado con un equipo internacional de profesores, coreógrafos y bailarines de Alemania, Estados Unidos, Canadá, Finlandia, Italia y España: Scott Davis, Trinidad Martinez, Marisa Brugarolas, Ingo Reulecke, Markus Hoft, Biliana Boutchkova, Antonio Allemano, Isabelle Kirouak y Mirva Makinen.

Desafortunadamente la edición 2015-2016 no se celebrará por falta de apoyos económicos desde la administración pública local y regional.

⁴⁰¹ *Corpo in Divenire* <http://Ruedapiés.es/proyectos-internacionales/> (consultada el 10-9-2015)

⁴⁰² *Inesperadamente. ¿Te pones en mi papel?* <https://youtu.be/Bnnp12swBRk> (consultada el 10-9-2015)

Laboratorios Internacionales

En el 2010 impartí un **Taller Intensivo de Danza Integrada en Estocolmo**, dentro de la programación del Scen Studio Fyra, coordinado por Charlotta Ofverholm, ex bailarina de la compañía inglesa DV8. El Ciclo estaba organizado por la escuela profesional universitaria de danza Balettakademien de la Folkuniversitetet, Universidad de Estocolmo. Con un grupo internacional de estudiantes de danza con y sin diversidad funcional se realizó un taller de danza que finalizó con una muestra abierta al público.

En el 2015 desarrollé el **Laboratorio de Danza Integrada con la Asociación Fralek de Velletri, Roma**. Realizamos un proyecto artístico con un lenguaje común a través de las diversas capacidades. Como elementos de construcción utilizamos la danza contemporánea, el movimiento escénico y la música, con una exploración del trabajo de movimiento basada en técnicas somáticas y *Contact Improvisación* en torno a partituras musicales instantáneas. Al finalizar el taller de cinco días se presentó una muestra al público, basada en una estructura de composición instantánea realizada por todos los participantes del taller.

En red Nacional: Talleres en la península

A nivel nacional, desde *Ruedapies*, Marisa Brugarolas ha impartido diversos talleres a colectivos de *Danza Integrada* en el momento en que éstos estaban surgiendo.

Destaco la **colaboración realizada en Barcelona** donde elaboré dos talleres de *Danza Integrada*, invitada por Jordi Cortés y Alta Realitat.

El primer taller lo desarrollé en el 2009 en Fabra i Coats, una de las fábricas para la creación que existen en Barcelona. Este fue un taller intensivo de *Danza Integrada* que culminó con una performance abierta al público donde participaron todos los asistentes al taller. La performance construida sobre el material coreográfico y compositivo que habíamos visto durante toda una semana, era autorreferencial al espacio donde estábamos ya que Fabra i Coats había sido una fábrica de hilaturas. Recuperamos las antiguas batas azules de trabajo que utilizaban las operarias de la fábrica, usándolas como vestuario para nuestra pieza y comenzamos la performance con una propuesta en la que los participantes estaban unidos por largos hilos de costura, creando una tridimensionalidad espacial marcada por estos hilos que se entrecruzaban y a la vez contextualizaban la pieza en el lugar de gestación y presentación.

Entre los participantes había bailarines profesionales, de la compañía de Cesc Gelabert y del Institut del Teatre, entre otras, así como personas con diversidad funcional que estaban empezando en la *Danza Integrada*. Guardo con especial recuerdo este taller porque junto con otras acciones que realizó el coreógrafo Jordi

Cortés, dio origen a lo que luego sería su grupo de trabajo en *Danza Integrada*, y a los que ha dirigido en los espectáculos integrados de Alta Realitat. Muchas de estas personas fundaron posteriormente Liant la Troca, una asociación muy activa en la *Danza Integrada* en Cataluña, impulsada por sus socios y el citado coreógrafo. También estaba en este taller una de las personas que recientemente ha creado la asociación Kolorearekin, asociación para impulsar la *Danza Integrada* en el País Vasco.

Para este grupo, ya consolidado, volví a impartir un Taller de *Danza Integrada* en otoño del 2011, justo a mi regreso de la estancia en la Universidad de Costa Rica. El taller se realizó en el Centro Cívico de la Barceloneta, organizado por Alta Realitat y Jordi Cortés. Fue muy gratificante encontrarme con muchos de los participantes del taller del 2009 y ver como había sido su progresión y evolución como bailarines, ya que en estos dos años habían recibido clases regulares de Cortés y de otros coreógrafos invitados. Terminamos el taller con una presentación al público en forma de recorrido que se iniciaba en el exterior, utilizando el espacio público circundante al Centro Cívico y terminaba en el interior del espacio donde habíamos trabajado.

La pieza se iniciaba bajo la escultura Balanza Romana del escultor griego Jannis Kounellis, una de las ocho esculturas que en el año 92, se plantearon dentro del proyecto *Configuraciones Urbanas*, una de las acciones de la Olimpiada Cultural que corría paralelamente a la celebración de los Juegos Olímpicos en Barcelona. Esta pieza es una gran balanza vertical, que corre paralela al muro de un edificio. Consta de siete enormes plataformas colgando en disposición vertical, y sosteniendo en cada una de ellas sacos de café, a modo de las mercancías que llegaban al puerto de Barcelona.

En el taller de danza se construyó una pieza bajo esta escultura, como una metáfora en relación al peso que colgaba sobre nuestras cabezas y nuestros cuerpos.

Otras intervenciones se realizaron en un espacio de tablero de ajedrez sobre el suelo, en la rampa que da acceso a la entrada del Centro Cultural, en el vestíbulo del Centro, en los pasillos y salas expositivas que conducían al espacio escénico y en el propio espacio escénico jugando con la colocación del público en diferentes posiciones para alterar su perspectiva.

De alguna forma en esta pieza condensé y evolucioné parte de las estrategias representacionales que había utilizado en obras anteriores como en *Hibridación*, del 2007 y *La vida es Bella*, del 2009, que analizaré en un apartado posterior en este capítulo. La intervención de los espacios públicos y de los espacios interiores no escénicos ha sido parte de mi trayectoria como artista desde el año 92, año en que coordiné *Mosaico Danza Independiente* para espacios diferentes, en Murcia, donde también presenté piezas propias. Esta experiencia se explicará más adelante.

13.4.5. Área pedagógica.

Formación, cursos y talleres de Danza Integrada en grupos mixtos en el marco de la inclusión

A través del proyecto Ruedapiés he impartido cursos y talleres de *Danza Integrada*. Éstos son un espacio artístico, formativo, cultural y social que ayuda a crear lazos de integración entre personas con y sin diversidad funcional. Desarrollan la creatividad a través de la danza, potenciando la participación en todos los procesos de aprendizaje, expresión y creación. Ofrecemos un lugar de encuentro con el arte donde experimentamos que las barreras están más en nuestras actitudes que en las capacidades.

La formación desde el año 2003 la he desarrollado a través de cursos y talleres.

Los cursos son de larga duración, durante periodos de tres a diez meses, con clases de frecuencia semanal.

Los Talleres intensivos de una o dos semanas, ofrecen un acercamiento puntual a la *Danza Integrada* o hacia algún aspecto monográfico de la creación.

En ambos casos se suele hacer una Muestra final y abierta al público, en forma de espectáculo donde todos los participantes comparten proceso y creación con la sociedad.

En estos procesos de formación utilizamos las técnicas de Danza contemporánea, *Educación Somática* y *Contact Improvisación*. Combinamos la improvisación, la composición instantánea y la coreografía para ir entrando en la escucha de nuestro movimiento en relación a otros participantes y poder comunicar sensaciones y emociones a través de la danza y el movimiento expresivo.

Percepción propia y externa, motivación adecuada, escucha de los tiempos personales y grupales y expresión hacia la comunidad están en la base de la metodología.

Espacios donde se ha impartido formación

He impartido Cursos y Talleres de *Danza Integrada* desde el año 2004 en: Conservatorio Superior de Danza de Madrid/ Conservatorio Superior de Danza de Málaga/ Real Academia de España en Roma/ Istituto Addestramento Laboratori dello Spettacolo IALS-Roma/ Universidad Nacional de Costa Rica, Máster de Danza/ Centro Nacional de Danza de El Salvador/ Indepen-dance. Glasgow/ Fabra i Coats. Fabricas de Creación. Barcelona/ Centro Cívico La Barceloneta. Barcelona/ Centro Párraga de Arte Contemporáneo. Murcia/ Universidad de Murcia, Servicio de Extensión Cultural/

Festival Mudanzas. Cartagena/ Inesperadamente Encuentros Internacionales de *Improvisación*, Danza, Música e integración. Murcia/ LAB Laboratorio de Arte Joven. Murcia/ Jornadas de Expresión, Zamora Universidad de Salamanca/ Pabellón Príncipe de Asturias. Murcia/ CEPAIM, Centro de Intervención Socio-comunitario La Estación. Murcia/ L'escorxador Espacio de creación contemporánea, Elche. Alicante/ La Nave Espacio Cultura Joven. Murcia/ La fragua-La Vía. Espacio de Creación. Murcia/ Puertas de Castilla, Espacio de Cultura. Murcia/ Asociación Aviva. Salamanca/ Ciclo Danzando con las emociones, Pupaclown. Murcia.



Ruedapiés. Talleres de Danza Integrada Inesperadamente.2014

13.4.5.1. Metodología utilizada en las clases de Danza Integrada

En el *Capítulo 10, Danza Integrada. Danza que deconstruye el cuerpo homogéneo*, en la segunda parte del capítulo *Metodologías inclusivas en Danza Integrada* se ha hecho una revisión detallada de las metodologías que he desarrollado durante estos años en la *Danza Integrada*. Hemos visto aspectos metodológicos como la importancia de la creación de entornos integrados, el lenguaje apropiado, el círculo como espacio de apertura y cierre de las sesiones, los objetos de la vida cotidiana en la diversidad como prolongaciones del cuerpo y la importancia del aprendizaje a través del contacto. Todos esos aspectos son tenidos en cuenta en los cursos y talleres que imparto de *Danza Integrada*. También hemos visto en ese capítulo las bases generales en la metodología de la *Danza Integrada* que he desarrollado en los últimos once años, así como los fundamentos somáticos, de *Contact* y de *Improvisación* que empleo como base para el desarrollo de contenidos y metodología en las sesiones de *Danza Integrada* en el marco de la inclusión.

A la ya apuntada metodología de la *Danza Integrada* me gustaría añadir los siguientes puntos.

La metodología de la *Danza Integrada* es una metodología inclusiva donde todas las personas con y sin diversidad funcional pueden realizar todas las propuestas.

Es integradora y cooperativa. La danza se genera gracias a la colaboración directa o indirecta de todos los miembros del grupo.

Hay un respeto por el tiempo necesario a cada participante en el descubrimiento de su propia expresividad. No solo es un respeto, sino una forma de entrar en otros tempos cuando creamos y componemos.

Se ofrece a los participantes los elementos de técnicas de danza para poder practicar la *Danza Integrada*. Para ello se aborda la danza desde las perspectivas inclusivas de la Danza Contemporánea, la Danza Creativa y *Contact Improvisación*. También se usan las metodologías de otras técnicas de *Educación Somática* como: Técnica Alexander, Body Mind Centering, Laban- Bartenieff y Movimiento Auténtico.

Usamos la metodología de *Contact Improvisación*. Este tipo de danza, que se basa en el movimiento a partir del contacto entre dos personas, ha sido una de las puertas de entrada de las personas con diversidad funcional al mundo de la danza por su rapidez de aprendizaje y porque cualquier persona con cualquier tipo de cuerpo puede bailar. Las propuestas van encaminadas a desarrollar el contacto como elemento pedagógico para introducirnos en la danza y como elemento de creación en sí mismo.

Desarrollo de la *sensopercepción* del movimiento: a partir del trabajo de la sensibilización al movimiento, la capacidad de percibir nuestro cuerpo sin necesidad de verlo, y lo que es más importante: percibir el cuerpo y el movimiento del compañero/a por el lugar de contacto. Esto abre unos recursos inagotables a la imaginación, posibilitándonos un mayor registro de movimientos también cuando bailamos separados.

Activación de la noción de *escucha*, de percepción de lo que ocurre, ya no solo en el entorno de nuestro propio movimiento, sino en relación con el otro compañero/a, con el grupo, con el espacio y el tiempo.

Se estudian los componentes que activan las conexiones perceptivas, motrices, y las que influyen en la mejora de la coordinación general. Utilizamos los diferentes grados de presión por contacto como regulador de la tonicidad neuromuscular, y ciertos ejercicios neuromotores que colaboran en una mejor comprensión del uso del cuerpo.

Potenciamos dinámicas de grupo en su vertiente de socializadora, e inclusiva.

Se investiga en el origen expresivo de la danza, el movimiento generado a partir de la necesidad de decir, el movimiento sentido, catalizador de emociones y vía de comunicación. En definitiva, el acto creador que es el arte de la danza.

La composición del material coreográfico se hace a partir de los elementos propuestos por cada uno de los participantes.

Se propicia la exploración individual del movimiento, así como el trabajo en parejas, en grupos pequeños y gran grupo.

Las propuestas parten tanto de elementos de exploración física como de elementos expresivos, emocionales y visuales.

Se estimula una investigación interdisciplinaria.

Introducción a los talleres de Danza Integrada

Al inicio de los cursos y talleres de *Danza Integrada*, introduzco a los participantes en estos puntos y actitudes clave que enmarcan la *Danza Integrada* en la escucha y la atención al momento presente:

- ✓ La *Danza Integrada* es un proceso de aprendizaje y creación donde nos encontramos personas con diversas capacidades.
- ✓ Es una danza de la escucha del movimiento-lenguaje de los compañeros.
- ✓ Danzamos con todo lo que nos ofrecen los compañeros.
- ✓ Integramos y complementamos nuestros movimientos con otros que son diferentes, con otras formas de entender y de interpretar las propuestas.
- ✓ Las propuestas o ejercicios son una guía. Las adaptamos a nuestras capacidades
- ✓ Bailamos con las personas y no solo con la silla. No empujamos desde los manillares, respetamos los tiempos, escuchamos cómo pasa el flujo de movimiento sin forzar.
- ✓ Puedo tener una idea como punto de partida pero la idea más importante surge de la escucha de lo que emerge.
- ✓ Recordamos la parte de nuestro cuerpo con la que tenemos que tener cuidado, y la recordamos a los compañeros si es necesario.
- ✓ Acogemos las formas de interpretar, formas distintas con las que cada cuerpo y cada persona se adentra en las propuestas.
- ✓ Encontramos nuevas posibilidades para hacer lo conocido, actitud que nos lleva a terrenos desconocidos.
- ✓ Tenemos curiosidad ante lo que no sabemos, ante el cuerpo que no conocemos, ante lo que desconozco de mí.

- ✓ Ante la duda, somos sutiles.
- ✓ No me impongo y la danza ocurre fácilmente. Hay una actitud de invitar.
- ✓ Me respeto y respeto. Si hay algo que no entiendo o si me encuentro mal con algo lo comunico.

13.4.5.2. La visión que subyace a la formación en Danza Integrada en Ruedapiés

El arte responde a necesidades humanas fundamentales y además es el ámbito idóneo para el desarrollo de la expresión personal y la comunicación con uno mismo y con los demás.

La danza es un arte, un arte que no sólo se lleva a cabo con los pies. Un gesto con cualquier parte del cuerpo también es danza, las ruedas de una silla danzan si la emoción que las mueve danza con ellas.

A través de la danza conocemos el lenguaje de nuestro cuerpo, pues todo cuerpo tiene un lenguaje. Cada uno de nosotros conoce bien sus limitaciones, pero no tanto sus posibilidades.

La danza libera nuestro potencial creador y aprendemos con otros a conocer, a sentir, a expresar emociones de forma muy distinta a cómo lo hacemos en la vida diaria. Nace nuestra danza de los conocimientos experimentados, de las vivencias de nuestro cuerpo con otros cuerpos, de lo que imaginamos y de lo que es posible a través de la cooperación.

En los cursos y talleres de *Danza Integrada* exploramos una danza donde no sólo se aceptan todos los cuerpos, todas las mentes con sus diferencias, sino que esa diferencia es lo que hace genuina este tipo de danza. Desde esta perspectiva es desde donde nos planteamos la visión de la danza y este proyecto.

Entre los objetivos generales que nos planteamos en un taller de *Danza Integrada* destacamos:

- ✓ Enmarcar la danza dentro de un espectro amplio de arte diverso que responde a una realidad socio cultural en el marco de la inclusión y a una realidad específica de la *Danza Integrada*.
- ✓ Abrir a los estudiantes la mirada a otras formas de danza diferente a los estereotipos que inundan las imágenes ofrecidas en general por los medios y la propia danza.

- ✓ Transformar la energía de la danza de los cuerpos en creaciones, las creaciones en muestras internas en los talleres o muestras y espectáculos abiertos al público.
- ✓ Favorecer los aspectos socializadores inclusivos y de desarrollo y conocimiento corporal que se derivan de la realización de la actividad. Estos aspectos afectan tanto a las personas con y sin diversidad que forman parte del proceso.
- ✓ Proveer de un marco adecuado y digno para la realización de los talleres y cursos de *Danza Integrada*.

13.4.5.5. Análisis de Talleres Impartidos

Con respecto a los Talleres impartidos quiero destacar los realizados en los Conservatorios Superiores de Danza de Málaga y de Madrid.

El **Taller realizado en el CSD Madrid**⁴⁰³ en el 2014 fue parte del proyecto Cuerpo en Devenir que será analizado en un apartado posterior. Este Taller reunió durante tres días a estudiantes del CSD Madrid⁴⁰⁴ junto con bailarines y performers con y sin diversidad funcional. El objetivo del taller era desarrollar un proceso de creación escénica dentro del marco del proyecto Cuerpo en Devenir que tenía varias fases. En concreto en la fase en la que participaba el CSD Madrid, acudían nueve artistas – bailarines, músicos y artista visual- con y sin diversidad que previamente ya habían trabajado en el proceso de creación bajo mi dirección. En el CSD Madrid se reunían con otros doce participantes con y sin diversidad, para entre todos desarrollar parte del material de composición que nos llevaría al Museo de Bellas Artes de San Fernando a realizar una performance. El proceso de creación, tras los tres días en el CSD Madrid continuó cuatro días más en el Museo hasta el día de la performance.

Fue muy interesante la mezcla entre bailarines profesionales con trayectoria artística, bailarines profesionales del CSD de Madrid, y otros bailarines con menos experiencia todos en una mezcla de capacidades para conseguir en tan poco tiempo una apropiación del sentido inclusivo de la propuesta, compenetración y un desarrollo y puesta en escena óptima de la performance, que se realizó con motivo de la Inauguración de la Exposición de artistas de la Academia de España en Roma.

El **Taller realizado en el Conservatorio Superior de Málaga** en el 2014, sucedió en otro contexto igualmente interesante. Este taller se ofreció como una serie de talleres monográficos que la asociación Contact Improv Malaga⁴⁰⁵ ofrece con profesores

⁴⁰³ Cuerpo en Devenir. Taller realizado en el CSD Madrid. Imágenes de taller y performance https://youtu.be/7UemtE5Ag_M (consultada el 10-9-2015)

⁴⁰⁴ Actividad coordinada con el CSDMA gracias al impulso de la docente Mercedes Pacheco.

⁴⁰⁵ Coordinada por Virginia Maldonado, gran impulsora de Contact Improvisación en Málaga.

invitados, especialistas de diferentes áreas de la danza. En este marco, durante tres días me encontré con un grupo de alumnos muy variado: estudiantes del CSD Málaga, bailarines de *Contact* e *Improvisación* y personas con diversidad funcional con experiencia en danza.

Fueron tres días intensos donde la diferencia de formaciones y visiones de la danza que había en aquella sala no fueron un impedimento sino un motor para explorar en un ambiente inclusivo todas las posibilidades que la danza nos trae cuando estamos en grupos mixtos de personas con y sin diversidad.

Me parece importante resaltar que en ambos Conservatorios, los alumnos participantes que provenían de estos centros, recibieron la propuesta con un gran interés y para muchos de ellos cambió el concepto que tenían de la danza y de los cuerpos de la danza, empoderándose ellos mismos como bailarines al tiempo que empoderaban la propia danza.

Esta experiencia nos lleva a volver a considerar un punto que ya tratamos ampliamente desde varios enfoques en el Capítulo XI *Accesibilidad a la Danza Integrada en modelos de educación inclusiva*. Y es la necesidad de llevar los modelos de educación inclusiva a los centros educativos donde se imparten las enseñanzas de danza, para trabajar en *Danza Integrada*, es decir en grupos mixtos de personas con y sin diversidad funcional. Realmente es el momento justo para hacerlo, porque los estudiantes de estos centros no sólo están abiertos a ello sino que lo están deseando, y quienes mejor que ellos, que poseen las herramientas adecuadas para ejercer la danza, tanto en su interpretación, como en la docencia y en la creación coreográfica, para que sean parte activa de esta puerta que la danza está abriendo hacia el acceso de la diversidad en nuestro país.

Otros talleres que he realizado en los últimos años:

Caleidoscopio⁴⁰⁶. Taller y Muestra de *Danza Integrada*. Durante 3 meses un grupo de quince personas con y sin diversidad viajamos en un proyecto pedagógico de creación en *Danza Integrada*, desarrollado en el Centro Párraga. A través de las diferentes metodologías expuestas en este capítulo y en el Capítulo X, desarrollamos un proceso de trabajo con alumnos de la Asociación Alfa y el Centro Ocupacional de Archena que ya tienen experiencia en danza y artes escénicas y otros bailarines. Al final del proceso presentamos al público la pieza *Caleidoscopio*, elaborada entre todos.

Otros talleres que he impartido en contextos específicos han sido **IALS Laboratorio de Danza Integrada** que impartí en IALS, Istituto Addestramento Lavoratori dello Spettacolo, en Roma en el 2014. Este es un espacio para la enseñanza de la danza

⁴⁰⁶ *Caleidoscopio* <http://Ruedapiés.es/proyecto/caleidoscopio-taller-y-muestra-de-danza-integrada/>
(consultada el 10-9-2015)

profesional, donde los bailarines profesionales pueden tomar clases por las mañanas a unos precios asequibles para mantener su nivel de entrenamiento. El taller fue impartido como una de las acciones que realicé para el proyecto *Corpo in Divenire*, del que hablaré en otro apartado. Fue interesante ver cómo este taller al que asistieron personas con y sin diversidad funcional fue muy bien acogido en un espacio que normalmente ofrece imágenes homogéneas del cuerpo de la danza.

El Taller que impartí en el **Centro Nacional de Danza de El Salvador** fue una maravillosa experiencia que ya ha sido explicada en el apartado área de Investigación y Divulgación.

El **Taller de Creación Arte Facto**, es el proyecto más reciente desarrollado en Artes escénicas Integradas, en mayo del 2015, un proyecto en colaboración con el artista Jesús Nieto. Por las características performativas y colaborativas que contiene lo analizaremos en el apartado *Análisis de trabajos de creación propios en Danza Integrada*.

Como ya mencioné en el apartado anterior, Proyectos Nacionales, en **Inesperadamente**, el Encuentro Internacional de *Improvisación*, además de conseguir entre todos los participantes un ambiente inclusivo en todo el encuentro, he impartido talleres de *Danza Integrada* cada año, como una forma de que los bailarines que no tenían experiencia en bailar en grupos mixtos de personas con y sin diversidad pudieran aprender las bases y tomar confianza para explorar por sí mismos en otras actividades del encuentro como las *Jams* o las composiciones grupales. En estos talleres, aunque empleo la metodología base de la *Danza Integrada*, han estado orientados cada año en un tema específico, relacionado con el tema a tratar en cada encuentro. La última edición de *Inesperadamente* estaba enfocada en el concepto: *El silencio no existe*. En base a este tema desarrollé el taller de danza cuyo contenido fue expuesto de forma poética. Aquí está el texto que anunciaba el taller

Experimentar: el silencio no existe

Experimentar nos quita del juicio bien o mal hecho. Simplemente es la curiosidad de lo que sucederá lo que nos motiva. Esta aproximación a la práctica artística nos da una libertad amplísima donde los resultados estrechamente conectados al proceso son siempre sorprendentes.

Inesperadamente: Acordamos una serie de pautas, creamos un marco para experimentar y empezamos el juego. No hay bien o mal hecho, sólo la curiosidad ante el sonido y lo que creemos silencio.

Desde hace 3 años no pongo música en casa. No es una decisión, es un hecho. Y en cambio siempre hay una gran orquesta. En este momento un cuarteto a base de frigorífico goteante, runrun y lamido repentino de gato,

voces en stacatto de calle y el camión de los viernes a las 10, con intermitente marcha atrás. También está la estruendosa marea de niños padres y coches entre 8:45 y 9 en la mañana. Después sólo quedan padres y motores durante 20 minutos más, a los que se suman, dependiendo del día, el rugir de las máquinas que recogen hojas.

El coro a capella de los vecinos del fondo hoy suena con un perro y nieta. Ellos, jubilados recientes de voz ronca, hablan de la misma forma a la niña y al perro.

La brillante amiga María dijo en Roma: toda esta apabullante belleza día tras día, con la capa de cotidianidad, se convertirá en ruido, en algo que ya no veremos.

Propongo el ejercicio inverso: observar los ruidos cotidianos para los que estamos sordos y traerlos a primer plano. Ahondar en la poética del sonido diario superpuesto a capas de música. Lo que consideramos interferencia no es más que otra capa sonora.

Inesperadamente: escuchamos en quietud el paisaje sonoro de un instrumento. Danzamos en la huella que nos deja cuando el sonido ya no está. Y a su vez, el sonido comienza sobre la huella de nuestra danza cuando ésta ha cesado.

No puedo interpretar la música porque no me interesa. No quiero añadir nada a lo que la música ya es. Por eso convivo con ella como con el espacio o con otros cuerpos. Son parte del entramado en el que existimos. Me sostienen como lo hace el aire o el suelo, al tiempo que yo también intervengo en ellos. John Cage decía: “En mi música, mi intención ha sido no obligar más a nadie a sentir en una forma particular. El sentimiento está en cada uno de nosotros, no en las cosas exteriores”. Me adhiero. Necesito estructuras abiertas donde no estoy obligada a sentir algo específico.

Inesperadamente: ofrecer estructuras como marcos de experimentación. Agitar la mano por el puro hecho de agitar, sin la connotación del signo. Y si el signo es tan obvio, agitarla en momentos tan dispares que finalmente el signo pierde su significado. Desde hace dos años conduzco en la autovía con las ventanas bajadas y dejo que entre el estruendo del mar de coches. Es el antídoto para altas dosis de supuesto silencio.

(Marisa Brugarolas, Inesperadamente 2014-2015)

Muchas de las propuestas que presenté en este taller las he ido desarrollando en mis clases durante todo el año 2015.

En este sentido quiero exponer un experimento que he realizado este último año en cuanto a clases se refiere. Bajo el nombre Instante, imparto una serie de cursos regulares de danza basados en *Improvisación*, *Movimiento Somático* y *Contact*. Los cursos no han sido anunciados expresamente como cursos de *Danza Integrada*, sino como cursos de danza. Pero en el folleto anunciador sí se expresaba que eran talleres accesibles, tanto por los espacios que se utilizaban como por los contenidos.

Sólo una persona con diversidad funcional ha venido a estos talleres, el resto han sido alumnos de danza sin diversidad funcional. Después en Mayo en el taller Artefacto, que sí estaba explícitamente anunciado como taller de *Danza Integrada*, acudieron bastantes personas con diversidad funcional junto a otros participantes sin diversidad.

En el Capítulo 2 *Danza Integrada y Danza Inclusiva dentro de las artes escénicas en el paradigma de la inclusión*, a partir del apartado 2.10 *La voz del sector de las artes escénicas en la diversidad* y los siguientes apartados, expusimos el debate sobre si la danza debe tener una marca, es decir si se debe llamar integrada o inclusiva o nada y simplemente danza. A través de esta experiencia podemos ver que todavía es necesario poner la etiqueta integrada a la palabra danza para, al menos en los talleres, visibilizar que las personas con diversidad son bienvenidas.

13.5. COLABORACIÓN EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COSTA RICA

El apartado anterior lo hemos dedicado a la formación en *Danza Integrada*. Enlazando entre la formación y el apartado siguiente dedicado al análisis de algunas de las creaciones propias queremos introducir la experiencia docente que realicé en la Universidad Nacional de Costa Rica, en concreto el Curso de formación interdisciplinar que realicé para las diferentes escuelas de arte pertenecientes al Centro de Investigación Docencia y Extensión Artística CIDEA de la Universidad Nacional UNA, ya que ayudará a comprender el carácter interdisciplinar y colaborativo con el que trabajo en mis obras de creación.

Durante los años 2010 y 2011 he residido en Costa Rica donde he trabajado como profesora invitada de la Universidad Nacional UNA en la Escuela de Danza impartiendo clases, en el Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT) colaborando en una investigación junto a la doctora Marta Ávila sobre la recuperación del patrimonio nacional dancístico de Costa Rica y en el Centro de Investigación Docencia y Extensión Artística CIDEA, impulsando un proyecto interdisciplinar entre las diferentes escuelas de arte (Danza, Música, Teatro y Artes Visuales).

Así mismo he introducido la *Danza Integrada* en el Máster de danza de la UNA a través de la asignatura Desarrollo Corporal y Diversidad. Este curso ha sido descrito en

el Capítulo XI *Accesibilidad a la Danza Integrada en modelos de educación inclusiva* en el apartado 2.3 *La Danza Integrada en un máster universitario*.

Curso de formación interdisciplinar CIDEA-UNA

Desarrollé la programación e impartí el curso de Capacitación Interdisciplinar para el CIDEA dentro del objetivo de impulsar los procesos interdisciplinarios entre las diferentes Escuelas artísticas que componen el CIDEA, durante el primer semestre del curso 2011. Este programa fue impulsado por el entonces equipo directivo del CIDEA, la Decana Florivette Richmond y la Vicedecana Katarzyna Bartoszek. Las escuelas pertenecientes al CIDEA son: Escuela de Arte y Comunicación Visual, la Escuela de Danza, la Escuela de Música y la Escuela de Arte Escénico.

La capacitación Interdisciplinar tuvo como foco principal que los docentes y los estudiantes de las diferentes Escuelas que componen el CIDEA, pudieran tener un espacio desde donde abordar la creación interdisciplinar, ya que las prácticas interdisciplinarias en las artes son la base de muchas de las producciones artísticas actuales. En el ámbito académico, a veces su incursión y práctica resulta compleja, debido a las delimitaciones tanto de los currículos específicos de cada área como a la dificultad de materializarlas. Esta capacitación tuvo un enfoque teórico-práctico, aportando a los participantes unas bases sólidas de cómo se plantea el fenómeno Interdisciplinar en el arte, cómo el intercambio y la comunicación entre disciplinas ayuda a evolucionar la especificidad de cada área y a la vez colabora en que cada disciplina abra nuevas dimensiones y espacios, los que pide el mundo y la sociedad de hoy.

El objetivo general de esta formación fue promover la creación interdisciplinar entre las diversas Escuelas que componen el CIDEA, creando modelos metodológicos útiles y viables para que los profesores participantes, a través de los estudiantes, pudieran crear procesos de creación interdisciplinarios.

Para ello los objetivos específicos que planteé fueron:

- Dar a conocer los fundamentos de la interdisciplinariedad en las artes
- Crear modelos metodológicos para la creación Interdisciplinar
- Aplicar los modelos a varios procesos creativos interdisciplinarios donde participen profesorado y estudiantes pertenecientes a las Escuelas que componen el CIDEA

El proceso de la formación se desarrolló en tres etapas:

Etapa 1. Curso teórico práctico para los docentes y algunos estudiantes donde se expusieron las bases de la Interdisciplinariedad y los modelos de participación en las artes. Se abordaron las metodologías participativas interdisciplinarias y las herramientas de investigación-creación.

Etapa 2. Realización de las prácticas creativas interdisciplinarias en la que se formaron cinco equipos de trabajo en los que participaban estudiantes y profesores de al menos dos disciplinas.

Cada grupo de trabajo desarrolló un proceso interdisciplinar tomando como referencia el diálogo entre las artes y el espacio público como marco de presentación.

Etapa 3. Presentación de los trabajos de creación en el Festival Arte y Vida en todo el Campus de la UNA. Esta última fase tuvo también un proceso de autoevaluación del que se obtuvieron elementos concretos para ayudar a impulsar nuevos modos de creación y comunicación entre las Unidades del CIDEA.

Es importante destacar que algunos de estos proyectos, debido a la cohesión interdisciplinar que han establecido sus integrantes, se han presentado en otros foros artísticos con posterioridad a la duración inicial del proyecto.

Estos son los cinco procesos que se presentaron en diferentes espacios públicos del Campus de la UNA en Heredia. Los trabajos de creación presentados fueron:

1.-*El silencio.*

Áreas de trabajo implicadas: teatro, artes visuales, música

2. *Exploración para hondonada, guitarra y vídeo*

Áreas de trabajo implicadas: Danza, artes visuales, música

3. *Performances teatrales visuales*

Áreas de trabajo implicadas: teatro, artes visuales

4. *En Concreto*

Áreas de trabajo implicadas: Teatro y Danza

5. *Movimientos periurbanos*

Áreas de trabajo implicadas: Danza, artes visuales, música

La experiencia generada a partir del curso de *Capacitación Interdisciplinar* ha tenido gran valor ya que:

- Las escuelas del CIDEA participantes aumentaron su capacidad de articular proyectos conjuntos.

- Los participantes en el curso conocieron y reflexionaron sobre las bases esenciales de la creación interdisciplinar.
- Los participantes docentes desarrollaron una metodología de creación interdisciplinar que aplicaron y aplican a la población de estudiantes implicados en la creación.
- Los participantes docentes vieron ampliado el campo de investigación y creación dentro de su área, beneficiándose, por tanto, el contenido de su docencia.
- Los estudiantes participantes en el proyecto de creación ampliaron la experiencia de su aprendizaje por medio del contacto y la colaboración con estudiantes de otras áreas, influyendo esta experiencia en su percepción de la creación y en su propio desarrollo en el campo profesional.
- Aumentó para todos los participantes –docentes y estudiantes- la capacidad de investigar y crear en grupo.
- El público que recibió y participó de las creaciones vio enriquecido su imaginario acerca de qué es una creación interdisciplinar y qué transmite.

13.6. ANÁLISIS DE TRABAJOS DE CREACIÓN PROPIOS EN DANZA INTEGRADA

13.6.1. Proyectos expandidos de intervención

En este apartado expondré algunos de los aspectos fundamentales de mi obra de creación en la que he utilizado el lenguaje de la *Danza Integrada*. Como se verá gran parte está construida desde unos parámetros de alejamiento del escenario a la italiana, ya sea porque he utilizado el espacio público o porque modifiqué la disposición de la recepción de la obra ante el público tradicionalmente realizada en espacios cerrados y en espacios escénicos. Este aspecto ha estado presente desde el inicio de mi trayectoria como creadora escénica, antes de incursionar en el área de la *Danza Integrada*.

Uno de mis primeros trabajos en colaboración con otros coreógrafos fue la dirección del proyecto *Mosaico: Danza independiente para espacios diferentes*, durante las dos ediciones que tuvo en 1993 y 1995 en la ciudad de Murcia. El objetivo de estos encuentros era presentar piezas de danza en espacios no tradicionalmente escénicos, o en espacios escénicos pero deslocalizando la relación habitual entre público y artistas. De esta manera podíamos comprobar que las piezas se alimentaban de los espacios arquitectónicos y sociales donde eran presentadas a la vez que el

espacio ganaba una nueva consistencia. La relación entre formato y contenido se hacía patente a través de estas nuevas ubicaciones, ya que muchas de las piezas habían sido elaboradas en estudio, pero al interactuar con el espacio adquirían otras texturas.

Otro aspecto importante de estos encuentros fue la disposición del público, al que a través de un personaje teatral se le iba guiando por un recorrido ya fuera urbano o interior en el que iba encontrando diferentes piezas performativas en clave de danza contemporánea.

Y un tercer pilar de estos encuentros fue acercar los procesos de creación al público, bien a través de talleres, o a través de muestras de *Improvisación* abierta sin estructura predeterminada, donde igual danzábamos entre ellos en el patio de butacas que subíamos a la escena.

Entre las actividades realizadas destaco:

Danza en la Calle. Danza inspirada en diversos espacios arquitectónicos en la que un vagabundo iba guiando al público a través de diversas plazas y calles intervenidas con danza teatro. El personaje del vagabundo lo interpretaba el conocido actor de cine y televisión Enrique Martínez, entonces miembro del grupo de teatro contemporáneo Arena Teatro.

Laberinto, espectáculo para el Teatro Romea donde se jugó con la localización de espacios y público. Las piezas se presentaron en los tres pisos del edificio, utilizando diferentes escaleras y salas donde el público habitualmente no accede. Los asistentes, en grupos reducidos de 20 personas, recorrían un itinerario al final del cual entraban al escenario del teatro, se colocaban sobre un gran ojo pintado con tiza en el suelo y veían la última pieza que transcurría en el patio de butacas.

Performances en el Casino de Murcia. Una serie de performances realizadas en distintos espacios del Casino de Murcia, un edificio de corte modernista, donde las piezas ocurrían dentro de los locutorios telefónicos, y en las diferentes salas y patios que tiene este edificio. Cabe destacar que la primera pieza se realizó en unos grandes ventanales que dan a la calle a modo de pecera o escaparate, donde la gente que pasaba por la vía pública quedaba sorprendida. Las performances se realizaron con los alumnos y profesores que participaron en un taller previo durante una semana.

Además de estas acciones hubo Cursos Monográficos, Improvisaciones abiertas, y proyecciones de videodanza con coloquio.

Este tipo de programaciones pueden parecer usuales hoy en día, pero piénsese que estamos hablando de los años 1993 y 1995 en la ciudad de Murcia, poco expuesta en ese momento a experimentos performáticos desde la danza y las artes escénicas.

Ambas ediciones fueron muy bien recibidas por un público un tanto perplejo. Entre los artistas participantes estuvieron diferentes bailarines y artistas murcianos como Enrique Martínez, Isabel Lavella, Onyl Vizcaino, Juan A. Saorín, Vanesa Pérez y Marisa Brugarolas así como artistas de otros lugares como Ina Dunkel, Irene Koditek, Paco Maciá y Alvaro de la Peña, con la recién estrenada Compañía Iliacán –Nausica Guitart, Viviane Galvitti y Pere Jané-. De la Peña es director en la actualidad del proyecto de danza participativa *Barris en dansa* del que hemos hablado en el *Capítulo 4 Arte Comunitario*.

También en 1995 codirigí *Galaxia Caníbal*, espectáculo Multimedia, con la colaboración de Shusaku Takeuchi (Artista Visual, director de Bodytorium. Amsterdam). Una pieza site-specific desarrollada en un recorrido entre una playa y la plaza de un pueblo costero, Isla Plana, realizada tras un periodo intenso de trabajo y convivencia durante dos meses en colaboración con diferentes artistas internacionales.

Entre líneas, fue un performance interactivo comisionado por la Universidad de Murcia para la inauguración de la exposición fotográfica *El placer de leer* de la artista María Manzanera, en la Sala Luis Gary en 1996. El papel de periódico y los libros fueron los materiales protagonistas de esta pieza en la que se confunde a la performer humana vestida de papel con su alter ego, un muñeco gigante construido también en papel de periódico, metáfora de la palabra en papel corporeizada. Letras, papel impreso, libros y metamorfosis constituían el lenguaje de esta pieza en la que el público era invitado a leer fragmentos de obras literarias en voz alta para recuperar la memoria de los personajes.

Y del año 92 es una incursión en el video danza, a través de la obra *Terra Firma* que dirigí junto a bailarines profesionales y un equipo de realización con cámaras y editores que trabajaban en aquel momento para Tele Murcia y Canal 9. *Terra Firma*, inspirado en *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, se desarrolla en parajes naturales donde el ser humano ha dejado su huella. El espacio natural se convierte así en un contexto onírico para las piezas de danza que quedan transformadas por un paisaje que las engulle. Esta obra de vídeo se presentó en Expo'92 Sevilla, Vídeo Arco'93, Danze in Vídeo Milán, Danza Valencia, IV Mostra de Vídeo Barcelona y Amsterdam.

Lo que subyace a estas primeras obras es la necesidad de fracturar la narratividad, a través de la deslocalización de los escenarios y la colisión con los materiales de danza presentados. Hay ya una visión de la obra de arte como un flujo continuo entre espacio-creación-público, donde todos ellos conviven en constante negociación, tocando y modificando sus límites provisionales, límites espaciales, temporales y relacionales.

La constante movilidad de los límites, tanto a nivel formal como de contenido, será uno de los conceptos base de mi trabajo.

13.6.2. Ruedapiés. Una transición obligada: de compañía a proyecto

¿Por qué en algunos momentos hablo de Compañía y en otros de Proyecto cuando me refiero a *Ruedapiés*?

La razón estriba en cómo un proceso se convierte en otro debido a la falta de apoyos a la cultura.

La compañía *Ruedapiés* nace en el seno de la Asociación Cultural de *Danza Integrada Ruedapiés*. Como compañía entendíamos una serie de bailarines con y sin diversidad, que investigábamos conjuntamente para producir espectáculos y obra artística de muy distinto formato que se presentaba en diferentes espacios de la cultura.

Este formato de bailarines con y sin diversidad en una compañía de danza, además de ser pionero en la Comunidad de Murcia conllevaba otro factor: implicaba la necesidad de impartir una formación continua ya que no había ningún espacio donde las personas con diversidad funcional pudieran aprender danza en conjunto con el resto de la sociedad.

Esto significaba que para que hubiera compañía tenía que haber clases y talleres. Desde el año 2004 hasta el año 2010 impartí talleres de *Danza Integrada* regulares en la ciudad de Murcia, al final apoyada por otros miembros de la compañía. Desde el año 2005 la compañía *Ruedapiés* compuesta por nueve personas empezó a realizar diferentes espectáculos a razón de uno por año, actuando en festivales y muestras de danza, teatros y espacios de arte contemporáneo. Durante estos años las clases y ensayos no tuvieron un lugar estable, pasando momentos en que eran acogidas por un espacio cultural público, a otros en que tuve que impartirlas de forma autogestionada en espacios que no reunían las condiciones mínimas.

Un dato curioso. Estuve dos años impartiendo clases regulares de *Danza Integrada* en un centro cultural municipal, donde las plazas se agotaban porque había lleno total y los alumnos venían rigurosamente hasta el último día. Aunque no era mi obligación ni la de los participantes, produjimos dos vídeos de danza y una muestra abierta al público, con coste cero para el centro. La *Compañía Ruedapiés* realizó los ensayos de su primer espectáculo en ese centro. Todo iba genial. Pero para el segundo espectáculo de *Ruedapiés* necesitábamos una sala grande para ensayar, con altura suficiente para montar un sistema aéreo de arneses que utilizábamos en una parte de danza aérea. Este centro no disponía de ningún espacio así. Un recién abierto espacio de cultura contemporánea, el Centro Párraga, perteneciente a la comunidad de Murcia, nos ofreció la posibilidad de hacer una residencia. Ese fue el detonante para

que el centro cultural municipal suspendiera las clases de *Danza Integrada* que impartía y toda colaboración con la Asociación y *Compañía Ruedapies*. Es curioso porque nosotros ofrecíamos una coproducción, pero el juego para la dirección de este centro, que dependía del Ayuntamiento era todo o nada. Extraña gestión de las políticas culturales.

Otra ironía de la vida es que la dirección de aquel centro municipal de cultura, con una manifiesta hostilidad al espacio de cultura de la comunidad, en la actualidad lleva la dirección de ese centro de la comunidad y de cinco más, todos los que dependen del organismo que dirige.

Independientemente del perjuicio que esta actitud institucional no colaborativa, causara al desarrollo de la *Danza Integrada* en Murcia y a la construcción del tejido cultural y social que se estaba generando a partir de esos talleres, nos preguntamos cómo se puede, con ese pasado hostil a la colaboración interinstitucional, dirigir en la actualidad el organismo cultural público que tiene a su cargo a las seis infraestructuras culturales más importantes de la Comunidad de Murcia.

A pesar de los contratiempos y la falta de apoyo institucional en varios momentos, la gente seguía viniendo y llenando las clases. Era un espacio donde se sentían empoderados en sus cuerpos y en su forma de comunicarse, y donde aprendían danza en grupos mixtos, algo imposible en cualquier otro lugar para las personas con diversidad, y donde personas con y sin diversidad se trataban como pares, donde la diversidad no era discapacitante. Este dato no es ninguna tontería.

En el año 2009, tras varios espectáculos importantes y muchas horas de dedicación nos planteamos que la situación debía cambiar. Para sostener un proyecto como el que estábamos llevando necesitábamos apoyo institucional en la comunidad donde el proyecto residía, que era Murcia. En el último año *Ruedapies* había recibido una subvención de la Obra social la Caixa en la convocatoria Arte para la transformación Social, con la que realizamos el proyecto de Danza Integrada participativa *Integradanza*. Ochenta personas estuvieron involucradas durante cinco meses; personas de cinco asociaciones junto con bailarines y actores profesionales, músicos en directo y tres espacios públicos implicados. Se produjo un espectáculo *La vida es bella...y algo más* que se presentó durante dos días en el Centro Párraga con lleno total.

El proyecto fue nominado por la Obra social la Caixa como uno de los 10 mejores a nivel nacional, y fui invitada, como directora del proyecto y representante de la *Asociación Ruedapies* a CaixaForum Barcelona para impartir una charla junto a Pedro Machado, director de la compañía inglesa *Candoco* y Jordi Cortés director de *Alta Realitat*. El proyecto *Ruedapies* era reconocido a nivel nacional.

En *Ruedapiés* elaboramos un proyecto de gestión, bastante asumible por la administración pública y coherente con nuestra visión a nivel pedagógico y artístico. El proyecto en un principio fue saltando de la Consejería de Cultura al IMAS, Instituto Murciano de Acción Social, con la eterna de canción de si nuestro proyecto pertenecía a Acción Social o a Cultura. Para los organismos del IMAS, si en un proyecto había personas sin discapacidad el proyecto no era de su área y en la Consejería de Cultura si el proyecto tenía a personas con discapacidad tampoco era de su competencia.

Es curioso que desde las instituciones políticas se fomenten los guetos. La maquinaria institucional es tan pesada y obsoleta que fueron incapaces de ver un proyecto que era pionero en la región y a nivel nacional en ese momento. Murcia tiene artistas y emprendedores excelentes, personas formadas en todos los ámbitos, con visión y proyección de futuro, pero la miopía de nuestras instituciones y sus gestores son las que otorgan a Murcia el estatus no de provincia, sino de provincianismo. El provincianismo no depende de las murcianas y murcianos competentes sino de unas instituciones basadas en valores, actitudes y mecanismos arcaicos que no dejan a los habitantes de esta región desarrollar sus plenas capacidades para situar a la comunidad a la cabeza de proyectos pioneros.

En *Ruedapiés*, tras un año de reuniones con unos y otros, cuando parecía que el proyecto iba a ser apoyado por Promoción Cultural, un organismo dependiente de la Comunidad autónoma, de la noche a la mañana, seguramente por vaivenes políticos internos del partido de turno, y cambios de directores generales, la *Compañía Ruedapiés* quedó en el olvido de la administración pública murciana.

Tras cinco años de mucha dedicación y esfuerzo por parte de todas las personas que estuvieron en esa primera época, decidimos darnos un tiempo de reflexión.

En el 2010 partí a colaborar con la Universidad Nacional de Costa Rica y cuando al final del 2011 regresé a España estábamos en plena crisis económica, la excusa perfecta para la desmantelación de la cultura, la educación pública y las garantías sociales.

La cultura había desaparecido de este país, y en nuestra región se había quedado sepultada tras las grúas de la construcción desmedida y los campos de golf.

El cambio a proyecto se hizo forzoso, y la deslocalización de la actividad también. A partir del 2012, *Ruedapiés* es un proyecto itinerante que se nutre de diferentes colectivos en diferentes países, que emerge cuando las condiciones son propicias y cuando no, queda latente. Pero tienen un corazón fuerte y poderoso.

Ruedapiés es un híbrido obligado, que transita como el rizoma deleuziano, un poco por encima y un poco por debajo de la tierra, hijo del tiempo de aculturación que le ha tocado vivir, y aún así, existe.

Ruedapiés desde el 2012, se ha tenido que acoger en varias ocasiones a la manzana envenenada de la autogestión. Y decimos envenenada porque es el pilar de las actuales políticas culturales basadas en la filosofía de cultura a coste cero.

Los espacios culturales públicos han vendido la autogestión como un maná que les ha caído del cielo. Autogestión en los espacios públicos de cultura significa que quienes tienen nómina, son los gestores del espacio público, los conserjes, limpiadores, técnicos si les queda alguno y por supuesto el director o directora generalísima de estos espacios.

En cambio, los que dan vida a esas infraestructuras culturales, los artistas con proyectos de todo corte, son los que tienen que autogestionarse. Esto quiere decir, si se trata de un taller o un encuentro internacional: gestiona los participantes, coordínalo todo, haz la difusión y publicidad e imparte el taller o realiza la obra.

El pack es fantástico, la administración gana diez a cero sobre el artista que emplea más tiempo gestionando que dedicándose a su labor creadora; hace el trabajo de cinco personas como mínimo, y si gana, lo hace como media persona. Las memorias de estos espacios culturales al finalizar la temporada están llenas de proyectos maravillosos, con imágenes maravillosas, que también ha tenido que conseguir el artista para documentar su *super autogestionado* proyecto.

Mientras tanto, algunos iluminados de la cultura, aliados con la manzana envenenada de la autogestión, nos descubren como la última primicia el crowdfunding, la versión moderna de que el arte te lo paguen tus colegas; o la panacea de los proyectos europeos, que al final se los llevan no los artistas sino los expertos en gestión, de ahí tanto dinero europeo invertido en proyectos inútiles.

Eso sí, todo el mundo se apunta a las políticas inclusivas y sociales, donde el arte es una herramienta fantástica para solucionar todos los problemas y dar cohesión social.

Imagínense los que ahora leen esto que en su ámbito de trabajo, si es el educativo por ejemplo, el organismo público del que dependen les dice de la noche a la mañana que la educación va a ser autogestionada. Les ceden, como profesores las instalaciones públicas para dar clase, pero ustedes ya no van a cobrar ninguna nómina. Tienen que encargarse de buscar el alumnado, que pagará de su bolsillo las clases, gestionar toda la organización y luego dar clases. Su sueldo vendrá de lo que los alumnos paguen. Ustedes además tienen la obligación de estar como autónomos, sin derecho a paro. No hay nada como ponerse en la piel del otro para comprender una realidad por muy surrealista que nos pueda parecer.

Inesperadamente ha sido un encuentro internacional de *Improvisación* que he codirigido en los últimos tres años junto a Trinidad Martínez, otra coreógrafa murciana

exiliada en Alemania. El encuentro ha tenido durante cuatro años un equipo internacional de artistas.

Cada año hemos tirado de la manzana de la autogestión y según el proyecto iba creciendo en número de participantes, actividades realizadas y alcance artístico, social y cultural, el apoyo de la administración ha ido decreciendo de forma inversamente proporcional. El último año sólo hemos contado con la cesión de un espacio público acondicionado, durante muchos menos días de los que necesitábamos para el proyecto, teniendo que hacer equilibrios con otros espacios. Sin embargo, en las noticias de prensa, enviadas por el organismo institucional de turno, siempre hay alguien que se pone la medalla sin haber hecho nada, como si los centros de arte que están bajo su dirección fueran el patio de su casa.

No olvidemos que todos estos espacios son públicos, gestionados con dinero público y los sueldos de quienes los dirigen también salen de las arcas públicas.

El resultado es que a partir esta temporada 2015-2016 *Inesperadamente*, el encuentro Internacional de *Improvisación*, tal y como lo conocíamos, queda en pausa, esperando nuevos tiempos.

13.6.3. Aspectos fundamentales en la obra de creación

NOSOTROS. En *Ruedapiés*, hablo de nosotros, porque de una parte este proyecto sólo se ha podido dar gracias a todas las personas que han participado y participan en él, pero a la vez soy consciente de que soy yo la que lanza las propuestas y dirige las creaciones escénicas. Aunque siempre trabajo con las aportaciones propuestas por los participantes y artistas, soy la que edita el material, dando la forma final excepto en los proyectos donde se exprese que la dirección es en colaboración con otro u otros artistas. Esto significa que los aspectos fundamentales de las creaciones en *Ruedapiés* dependen de mi visión como artista, alimentada sin duda alguna por todo lo que se genera en el colectivo durante el proceso. Mi forma de abordar la creación es muy permeable, estando atenta a lo que el grupo propone, sus necesidades y el marco de circunstancias espacio temporales en las que se da cada proyecto.

A veces la metodología en el proceso de creación de una obra es imprecisa, en el sentido de que estamos experimentando con la propia metodología. Antes de un proceso artístico es difícil concretar cuáles son los resultados que queremos alcanzar. Es más probable que sepa cuál es el lugar de dónde partimos y qué elementos o variables vamos a poner en juego (aunque casi siempre éstas cambian). Lo que suceda nos lo va diciendo el propio proceso que acontece imbricado con las personas, el espacio y el tiempo. Es a posteriori cuando podemos concretar una metodología de la experiencia vivida. Y tras varios procesos creativos podemos extrapolar, quizás, una metodología genérica común a todos ellos. Pero esta metodología no es una receta

para aplicar a cualquier proyecto de creación integrado en el marco de la inclusión. Son puntos de partida mezclados con algunas herramientas que pueden servir de orientación, siempre contrastando con el proceso vivo que está sucediendo y con el nuevo material que éste va a originar.

Estos puntos de partida junto con algunas herramientas son los que expongo a continuación. Ellos son el sustrato de cada creación.

Compartimos vivencias corpóreas

En nuestros talleres y entrenamientos *compartimos vivencias corpóreas*. Exploramos el cuerpo de forma individual, pero al compartir el mismo espacio y la misma tarea, compartimos un cuerpo más grande, un cuerpo comunal. También compartimos cuerpo en contacto real, sintiendo el flujo entre la piel, la dirección de los huesos, la tonicidad de la carne, el olor y la multiplicidad de contenidos/formas que podemos llegar a crear entre dos o más cuerpos a la vez. No buscamos una forma externa concreta. Nos compartimos explorando diferentes contenidos físicos que generan contenidos emocionales y contenidos formales. Las estéticas impredecibles que generamos vienen de la implicación de los cuerpos.

Y esta forma de articularse y engranarse es la que va dictando la dramaturgia, constituida por las imágenes: la forma y la energía que transita entre ellas. Cuando todo esto se pone frente al ojo público, una dimensión nueva aparece que es la de la lectura, la recepción. No pretendemos una única recepción, ni siquiera un único punto de mira. Este variará según las propias experiencias de quien lo recibe e incluso, en algunas de nuestras piezas, jugaremos con el acto de la recepción haciendo que éste se transforme en parte de la propia performance, disolviendo la barrera entre performers y público, jugando todos ambos roles o transitando de uno a otro en décimas de segundo. Intercambiar roles, parte esencial de la metodología que utilizo. Ponernos en la piel del otro que también es la mía.

Pasar del cuerpo normal al cuerpo performativo

La experimentación formal y la especificidad artística abre un espacio más amplio al de aquellas narrativas que pueden sonar demasiado familiares (y por tanto dejar de captar nuestra atención), en algunos proyectos escénicos comunitarios, donde habitualmente se suele encuadrar el trabajo con la diversidad.

Es muy importante encontrar aquellos momentos que transforman el espacio y el tiempo de los encuentros. Se necesita ir más allá de la narratividad, que por importante que parezca, sobre todo en proyectos de corte social, puede hacer que el proyecto tome un tinte más inclusivo socialmente que realmente artístico. Es necesario empoderar a los participantes con herramientas creativas, específicas e innovadoras que les catapulten en un terreno desconocido pero practicable, desde

donde se puedan ver a sí mismos fuera de sus roles habituales y por lo tanto con distancia, siendo agentes activos y creadores de nuevas propuestas que en cualquier caso llevarán un discurso inherente pero no manoseado.

Cuando en una propuesta de *Danza Integrada* vemos a bailarines creando imágenes a través de la diversidad de sus cuerpos, donde todos operan con las mismas pautas, interpretándolas según sus cuerpos, captamos una narrativa inherente sin que ésta sea explícita. Cuando no vemos la imagen del bailarín en silla de ruedas empujado por otro bailarín pedestre, aún cuando vemos a la persona y su silla, sentimos que esta persona en silla de ruedas es capaz de ser algo más que una persona empujada por otro. Es más, empezamos a ver a un bailarín y no solo a una persona en silla de ruedas que se supera a sí misma. La silla se convierte así en una extensión más de su cuerpo en movimiento, como pueden ser sus vestidos o su cabello.

El discurso implícito es obvio, pero la narrativa de la pieza no está centrada en la posibilidad de capacidades múltiples que tienen las personas que van en silla de ruedas. Esto es algo que podemos inferir de cómo vemos que esta persona interactúa en la danza. Posiblemente este discurso inherente, resultado de los procesos específicos de *Danza Integrada* que se han producido en los talleres, laboratorios y ensayos, es más poderoso que si nuestra narrativa estuviera explícitamente centrada en la independencia o capacidades que las personas usuarias de silla pueden desarrollar.

Se suele pensar que lo formal es elitista y alejado de la manera habitual en que la gente normal construye sus vidas. En este sentido asumo la reflexión que la artista Petra Kuppers (2013, p. 143) realiza acerca del enfrentamiento entre lo formal o lo natural. Podemos observar que esa forma natural que las personas sin acceso a las herramientas específicas del arte nos presentan, quizás no es tan natural sino aprendida, y que además es aprendida en medios con pocas posibilidades de elección.

De esta forma podemos considerar que lo natural, lo cotidiano también es cuestionable y conlleva un código restringido, producto de una jerarquía social y cultural.

Por ello, lo formal hacia lo que apuntamos significa el hecho de posibilitar herramientas específicas del arte contemporáneo que no son privativas de ningún sector o grupo social. Acercándolas con accesibilidad vamos creando puentes que abren más posibilidades para pensarse, para expresarse, para ser en movimiento y transformarse. Entrenamos en el cuerpo que vibra y produce imágenes vibrantes, conscientes del mundo afectivo, de los efectos tangibles de compartir un mismo espacio enfocado con unas herramientas específicas. Nos *desterritorializamos*, despegando de nuestro medio habitual –medio físico y medio como forma de pensar

cotidiana- para *reterritorializarnos* de nuevo sobre las experiencias vividas, con una nueva perspectiva.

La Improvisación como proceso y como fin

La *Improvisación* es una de las herramientas fundamentales en la base de nuestra creación, ya que nos permite el acceso a las imágenes que todavía no están inscritas en el imaginario colectivo. Estas imágenes son muy poderosas. Usamos la *Improvisación* como metodología, como fuente para la creación y como creación en sí misma.

La memoria que surge de una acción física alimenta la imaginación de esa acción y nos lleva a seguir componiendo instantáneamente, no tanto en un acto de acción/reacción de forma linear como solemos comprender y actuar en la vida cotidiana, sino en actos de acción/acción, donde los caminos entre una y otra son subjetivos, cambiantes, provocados por los pliegues y despliegues del medio que nos sostiene y sostiene la escena.

Meditación en Improvisación⁴⁰⁷

A través de la Improvisación ¿Podemos transportarnos a un estado que está más allá de cómo pensamos y nos pensamos, de cómo percibimos y nos percibimos cotidianamente en el mundo, en la vida?

Vivimos dentro de nuestras construcciones mentales, de nuestros argumentos cotidianos que nos hacen relacionarnos dentro de los esquemas que ya conocemos.

En los espacios de danza y creación escénica, incluso cuando nos movemos con gran precisión, con total atención, completamente presentes al movimiento y sus demandas, podemos sentir la limitación de nuestra disciplina, de nuestros esquemas. El límite está en la propia invitación a salir del límite, pero la práctica de mi danza, la práctica de la música, la práctica del arte me enseña. Esta práctica es una sintonización momentánea que eleva mi atención al momento presente, donde puedo olvidarme de mí y el yo....y este yo olvidado inmediatamente pone mucha atención a las imágenes, a las acciones, a las historias que suceden a través de ese momento.

La invitación a salir del límite de lo conocido es la apertura que olvida el paso del tiempo, que olvida incluso la performance y el público. Estos

⁴⁰⁷ Audio: *Ruedapiés*. Improvisación Sonora. Dinámicas en movimiento. Texto Marisa Brugarolas. Espacio Sonoro Jesús Asenjo. Se puede escuchar en <https://soundcloud.com/user-683424102/Ruedapiés-improvisación-sonora-dinámicas-en-movimiento> (consultada el 10-10-2015)

breves momentos de olvido, influyen a mi cuerpo moviente, pensante, constructor de imágenes. Y así olvido cómo me relaciono habitualmente con las personas. Dejo de estar en un mundo del yo y los otros y empiezo a percibir-nos como dinámicas en movimiento influyéndonos unos a otros, una red tejida de cuerpos como trazos en el espacio, como sonidos en el tiempo, que se sostienen mutuamente en movimiento continuo. Incluso cuando hay quietud, silencio, no es un vacío muerto sino una calma vibrante, sostenida por el momento de acción que le precede y semilla del que vendrá.

(Marisa Brugarolas, 2015)

Este texto es parte de las estrategias de introducción a la *Improvisación* que he utilizado este año en mis talleres y procesos de creación. El texto va grabado en una composición sonora realizada por el compositor Jesús Asenjo que los bailarines escuchan tumbados en el suelo en quietud. Digamos que es una especie de meditación sonora activa. La información queda durante toda la sesión como un substrato que alimenta las acciones de *Improvisación* que los bailarines y performers desarrollan.

Las muestras en los Talleres: presionar sobre el proceso

La forma en que desarrollamos los talleres donde al final realizamos una muestra final abierta al público, es determinada de un modo colaborativo, lo que requiere que todos los participantes tomen responsabilidad en el proyecto. Es una responsabilidad compartida. El objetivo de estos talleres no es crear una bella pieza de danza, siguiendo los estándares de los espectáculos de danza. El taller no va encaminado a que demostremos algo. La muestra es el resultado del proceso, del viaje que haremos juntos desde donde está cada uno ahora, y desde lo que vaya ocurriendo, hacia dónde nos movamos como personas y como grupo en los días que dura el taller. La creación artística nace de la presión que podemos ejercer sobre la forma artística, respetando el tiempo de los procesos. Las relaciones, las herramientas específicas que se ofrecen en el taller, cómo cada uno las recibe, cómo las juega el grupo, cómo resuenan en nuestro imaginario, qué problemáticas o descubrimientos traen, dónde nos llevan, cómo resuena todo esto con el mundo diario de cada uno... Presionamos sobre todo esto y a su vez todo esto presiona sobre el concepto de obra artística. Un día abrimos las puertas, entra gente nueva, el público, y seguimos presionando.

Aprendizaje compartido versus ayuda

En estos procesos creativos en grupos integrados no ayudamos a los compañeros con diversidad, o al menos no más que lo haríamos con cualquier compañero. De hecho no nos relacionamos a través del concepto de ayuda sino del concepto de aprendizaje compartido. Aprendemos en conjunto, todos de todos, y lo que

aprendemos va surgiendo a través de las propuestas abiertas. No son acciones o conocimientos prefijados. Son elementos exploratorios que nos ayudan a descubrir algo nuevo en nosotros, en relación al grupo, el espacio, el tiempo y las dinámicas generadas entre todos estos factores.

La partitura como un viaje exploratorio

Concibo las partituras o estructuras de composición (scores) como un viaje exploratorio en donde lanzo una serie de imágenes y los participantes las activan a partir de su imaginación psicofísica. Es la simbiosis entre la imaginación personal y la imaginación compartida. La partitura es una especie de mapa que expone una serie de elementos que pueden aludir a elementos de diseño espacial, temporal, número de participantes, acciones físicas, a sensaciones o a imágenes concretas o abstractas. Cada performer conecta el material lanzado a su personal interpretación física, emocional y mental, y desde aquí vamos construyendo un camino compartido caminándolo, dejando que los planos físicos, mentales y emocionales emerjan y colisionen entre sí.

La Improvisación, las muestras, los ensayos y el tiempo

En general hay una tendencia a ensayar mucho cuando la muestra o la presentación de la pieza se acerca, para hacerlo bien. Se siente la presión de que gente externa nos va a ver y se activan los mecanismos de agradabilidad y aceptación.

Aunque hayamos estado de acuerdo en explorar transgrediendo normas, de repente nos entran las dudas y una parte de nosotros quiere que la pieza creada encaje en los moldes conocidos. En este momento debemos alentar y alentarnos a sentir la excitación de lo desconocido, de la *Improvisación*, porque esas son las herramientas con las que hemos trabajado en el proceso. Se crea una tensión interesante entre la necesidad de sentirse seguro (mandamiento número uno de nuestra sociedad) y la excitación de dejarse llevar, sorprender por lo que acontece en el momento de la *Improvisación*.

¿Cuál es mi papel?

Directora, creadora, coreógrafa, artista, guía, mediadora, facilitadora, profesora
¿Cuál es mi papel?

Tras todos estos años de experiencia, veo que cuando realizo un proceso de creación soy todos esos roles. Dependiendo del carácter del proyecto y de los participantes a veces un papel cobrará más importancia. Dependiendo de las propuestas concretas dentro de un mismo proceso, también voy variando los roles. Se trata de escuchar al grupo dentro del proyecto a realizar y hacer una fina combinación entre los objetivos del proyecto, las necesidades de los participantes, la experiencia

previa, el grado de heterogeneidad en el grupo, el tiempo del que disponemos y la ubicación.

¿Cuánto propongo, cuanto proponen? Siempre es un acto de compartir donde vamos equilibrando la balanza minuto a minuto, en un acto de *Improvisación* según las circunstancias van dictando

Una pedagogía activa. Hacer pensar hacer pensar....

Entrenar la presencia, acción y análisis que a modo de circuito en espiral nos devuelve a percibir con más presencia, a accionar según lo que ocurre y a analizar de nuevo. Pensamiento y acción, unidos, a la vez, danzando juntos. Imagino, hago y vuelvo a imaginar. La acción alimenta el pensamiento y éste informa a la próxima acción.

El error como nueva oportunidad para hacer algo de otra forma

No hay fracaso, solo formas inesperadas de que algo suceda.

Desafiamos a la seguridad, a las certezas, retamos a lo inmóvil y permitimos que nuestra vida se transforme. Nos permitimos observar, presenciar el cambio y la transformación que de todas formas, queramos o no ya está ocurriendo, en cada momento. Sustituimos el miedo y la insatisfacción por la apertura a la presencia impermanente, la presencia contingente.

El espacio performativo: piezas site-specific

En nuestros procesos performativos el uso del espacio, cómo nos relacionamos y qué nos aporta es una de las herramientas clave. El espacio así entendido entra en el campo del significado: otorga un significado a la imagen y ésta hace al espacio significativo. El espacio no es neutral. No sólo la performance dota al espacio de nuevos significados y resonancias sino que la performance también opera dentro de las relaciones existentes que gobiernan cualquier espacio antes de su colonización por el performer.

En nuestras piezas *site-specific* somos conscientes de ello, de cómo podemos recodificar el espacio, y de cómo las acciones e imágenes que lanzamos son modificadas, textualizadas desde otro ángulo en estos espacios. En todas las intervenciones que realizamos en el proyecto *Corpo in divenire* en diferentes espacios de Roma jugamos con esta consciencia del espacio transformador y transformado. De hecho éste fue el punto de partida de todo el proyecto, poner en colisión el espacio clásico, el cuerpo homogéneo de Roma con los cuerpos vivos de la diversidad. Los espacios son performativos porque transportan significado no sólo en su arquitectura *física* sino en las prácticas asociadas a ellos cada día.

La diversidad de los cuerpos y las imágenes

Hemos visto en el capítulo anterior, que hay compañías de *Danza Integrada/Inclusiva* que para sus producciones escénicas emplean bailarines con diversidad, pero una diversidad con muchas prestaciones físicas, de tal forma que la danza y las imágenes que producen están más cercanas a los cánones estéticos tradicionales que tenemos asociados a la danza.

En general no selecciono a los bailarines con diversidad con los que trabajo en obras de creación por sus capacidades físicas o porque tengan un cuerpo que dentro de la diversidad encaje dentro de ciertos parámetros. Los bailarines y performers con diversidad que están en las producciones de *Ruedapiés* son personas que tienen interés y compromiso en investigar desde lo que son, en explorar los lenguajes de la danza y la performance independientemente del tipo de diversidad que tengan. Desde la diversidad de sus cuerpos -a veces extrema en comparación con los cuerpos normativos- proponemos acciones de una fisicalidad abrumante, que no permite el consumo del otro en las imágenes *dis-capaces* donde normalmente encajamos a las personas con diversidad.

Esta fisicalidad expresiva del contraste entre cuerpos muy diversos provoca imágenes que se mueven en los extremos de lo conocido, ponen bajo la incertidumbre las imágenes sublimes y románticas a la vez que cuestionan el terror que nos produce lo desconocido.

Escribir en los proyectos artísticos

Los pensamientos que se suceden tras realizar una pieza de danza re informan el propio proceso performativo. Las conexiones que descubrimos, los mundos que convergen o colisionan, emergen de esa simbiosis entre el estado de percepción total, espacialidad y atención desde el cuerpo performativo con la palabras que recuerdan, evocan y alimentan nuevas imágenes. Es en estos momentos donde la palabra se encarna y nos encontramos con la palabra/pensamiento corporeizados.

Todos estos elementos que acabamos de ver son aplicables a las piezas que he dirigido en *Ruedapiés*. Veremos a continuación las que considero más significativas para comprender el amplio espectro artístico que ha desarrollado este proyecto en los últimos diez años.

13.6.4. Obras analizadas

13.6.4.1. Hibridación

Hibridación⁴⁰⁸ fue el segundo espectáculo que la compañía *Ruedapiés* estrenó en el 2007.

Tuvimos varios meses para realizar un proceso de trabajo en el que partíamos de las diferentes capas que nos componen. Las capas eran las que habíamos acumulado a lo largo de la vida, las propias y las que nos ponían. Todo ello se trabajó a partir de pautas de exploración física del movimiento y de textos que los integrantes de la pieza escribieron tras varias semanas de estar experimentando físicamente el origen y significado de los diferentes estratos que conforman nuestra realidad.

Los textos escritos fueron excepcionales, tanto, que sin apenas modificación se grabaron con sus voces pero sin hacer correspondencia entre quien había escrito el texto y quien lo leía. Empezábamos así a jugar con la superposición de estratos. Las texturas sonoras se componían de capas de música, textos y sonoridades grabadas junto a la música en directo. La textualidad sonora creada por las voces en off de los performers eran fragmentos narrativos personales que daban otra capa de información a la danza que ocurría en escena. Todo ello abría nuevos espacios para referencias inestables.

He aquí uno de los textos escritos por la bailarina y performer Marisa Vázquez

MÍRAME

A través de mi vida he pasado por varias operaciones que, de una forma u otra, han dejado marcas en mi cuerpo.

Cada una de esas marcas tienen su propia forma, tamaño y.....algo en común: todas tienen algo que contar.

Detrás de cada una de ellas hay una historia.

Todo el mundo las suele llamar cicatrices, pero yo siempre he dicho que son "mis tatuajes subvencionados por la seguridad social".

Algunos de ellos tienen formas muy curiosas, como los de mis caderas que parecen dos largas serpientes, o los de mis ingles, que parecen dos nueces pequeñas.

Sólo hay uno de ellos con el que hasta no hace mucho estaba peleada.

⁴⁰⁸ Hibridación <http://Ruedapiés.es/espectaculo/hibridacion/>; <https://youtu.be/rsogpSRfzwo>
(consultada el 10-9-2015)

¡Este tatuaje con forma de filete justo en el muslo! Carne sobre carne, jugosita y en su punto. Mmmmmmm

Pero ahora.....Mírame!

Con este texto entraba un trío compuesto por tres bailarinas con diversidad altamente provocador que transformaba su eroticidad y sensualidad en un pulso energético que desembocaba en el caos.

La performance conseguía alterar las connotaciones culturales del cuerpo *dis-capaz*.

En la obra *Hibridación* las grandes telas también nos sugerían capas que nos ocultan, capas que pueden ser movilizadas, capas que nos sostienen y capas que nos ayudan a crear red.

En esta pieza jugamos con el espacio y el público. La presentamos en el Centro Párraga, en donde pudimos realizar una residencia, la última fase de esta producción. Lo utilizamos como un gran cubo negro, sin gradas ni sillas.

El público entraba en la semioscuridad, se sentaba en el suelo o permanecía de pie y empezaban a emerger las escenas en diferentes espacios del cubo. El público tenía la libertad de moverse para ver mejor las escenas que a veces aparecían pegadas a una pared, en el hueco de una ventana, o justo colgando encima de ellos. La idea era envolver al público, que se sintiera dentro de la pieza, que tomara decisiones con respecto a su ubicación. Jugábamos con cambios de espacios y perspectivas, como otra capa que puede ser movilizada.

Las proyecciones puntuales sobre diferentes soportes, a veces soportes vivos como un gran saco de tela blanco donde había un cuerpo dentro, también fractalizaban las imágenes

Este era el texto con el que anunciábamos la pieza:

En HIBRIDACIÓN se hablan, se ven, se sienten, se mueven, se danzan, se tocan las historias de los cuerpos de aquellos que componen el proyecto y por extensión las historias paralelas de aquellos que recibirán el proyecto.

Las texturas sobre las que pisamos nos hablan del corazón esparcido por el suelo, y al público, pieza fundamental de HIBRIDACIÓN se le habla con franqueza, se le mueve.

En HIBRIDACIÓN coexiste todo aquello que es producido por elementos de diversa naturaleza. Desde la primera escena en un estado de latencia, nos descubrimos como elementos multiformes compuestos de capas superpuestas que se van desgajando dejando a la vista, la emoción de la siguiente capa.

Nos preguntamos ¿qué hay debajo de la piel? Y entre las miles de posibles respuestas nos encontramos que bajo la piel de la diferencia se

extiende el tacto recubriendo el cuerpo como una película de percepción próxima al mundo. Debajo de mi piel está inevitablemente la tuya, aunque lo niegue una y mil veces.

Nuestro final quiere ser un comienzo de hibridación entre público y performer, por eso lo llevamos a la intimidad de cada uno de los escenarios por los que ha transitado la obra.

En *Hibridación* traspasamos el discurso donde el cuerpo normal ayuda al discapacitado a entrar a un mundo inaccesible. En *Hibridación* proponíamos un discurso comunitario que traspasa la realidad conocida; a través de imágenes surrealistas nos abríamos a otras formas de imaginar la realidad.

Cuestionábamos así el concepto familiar de la estabilidad de la danza; se rompía la estabilidad del cuerpo diverso como *el otro* por su acto de aparición en el escenario y por la extrañeza de ostentar el rol de performer.

La verdad y la experiencia física de los bailarines con y sin diversidad corporeizados en un cuerpo común eran extrañas al espectador que a la vez las estaba vivenciando a través de la cercanía de lo que veía y sentía. Tras unos primeros momentos de desubicación, el espectador dejaba de preguntarse quien era el performer con diversidad y quien no, y simplemente entraba en la energía de los que estaban actuando, en sus propuestas.

La complejidad de los signos no nos permite una metáfora única con la que capturar a los cuerpos de la diversidad, a los que el público ya no puede encajar fácilmente como discapaces. Nuestro lenguaje performativo de fisicalidad escapa, aunque sea por unos momentos, de los binarios que estructuran los significados sociales.

En *Hibridación* proponíamos un viaje, el de los performers que durante varios meses viajaron juntos para verse a sí mismos cambiar, transformarse y ser todavía parte de un lugar común. Y un viaje con el público que nos acompañaba en cada representación. La invitación era transformarse en otro, caminar fuera de las reglas de espacio y tiempo, empezar a ser más y más, el yo que es el nosotros que ya somos. Todo ello para permitirnos tener más de una posición como sujeto y así poder reconocer lo extraño y familiar en cada uno de nosotros y finalmente reconocer que no hay un solo lugar cierto donde las cosas son. Las cosas y las personas ocurren, y el verbo ocurrir lleva implícito el tiempo, el dinamismo y la transformación.

Todos estos procesos de participación enriquecen a todos los implicados, y van construyendo un público más cercano al arte contemporáneo, al viaje de los artistas, porque ese público viaja con el proceso creativo y el viaje que el artista muestra tiene también algo del público que le recibe.

En todo el proceso de Hibridación participaron: Marisa Vázquez, Susana Olmo, Isabel Ros, Jose Manuel Lozano, M^a Ángeles Gutierrez, Javier Martínez Lorca, Santi Belluga, Chusa Alcaraz y Antonio Ruiz como performers. El espacio sonoro fue creado por Alan Kennedy, Dayton Allemann. Escenografía por Natalia y Ana Olmo Bau. Visuales Juanan Requena. Iluminación Agustín Martínez. Dirección: Marisa Brugarolas

13.6.4.2. Integradanza

Un proyecto de danza participativa

Integradanza surge como un proyecto participativo de *Danza Integrada* impulsado desde la Asociación *Ruedapies* en el 2009. Aquí articulamos una colaboración entre cuatro asociaciones que trabajan con personas con diversidad, dos profesores asistentes de la Asociación *Ruedapies*, tres equipamientos públicos y yo como dirección pedagógica y artística.

Este proyecto fue apoyado inicialmente por Fundación la Caixa, dentro del programa Arte para la mejora social. Posteriormente se sumó la Región de Murcia.

Integradanza se articulaba en dos fases. La primera consistió en cuatro talleres de *Danza Integrada*, impartidos en dos equipamientos diferentes, LAB, un espacio cultural de la Comunidad y el Pabellón municipal Príncipe de Asturias. Los talleres se impartieron durante cinco meses, una vez por semana en diferentes días. A estos talleres asistieron ochenta personas con y sin diversidad.

Aplicamos las metodologías de *Danza Integrada* que habíamos desarrollado durante los años anteriores, haciendo que los grupos se cohesionaran a la vez que los participantes iban aprendiendo las herramientas del lenguaje escénico y desarrollaban su potencial creativo. Como particularidad, estos talleres tuvieron el empleo de materiales diversos que nos sirvieron tanto de herramienta metodológica como de elemento creativo.

Cada grupo trabajó con un material diferente lo que imprimió a cada uno de ellos un carácter distinto en las composiciones posteriores.

A mitad del proceso de los talleres empezamos a explorar en cada grupo materiales coreográficos y estructuras de composición que nos fueran conduciendo a las piezas presentadas en la muestra final.

La idea no era que la muestra impusiera estrés en el desarrollo procesual del grupo, sino que fuera un aliciente más en su proceso creativo, un catalizador de la energía de cada grupo.

Y de esta forma surgieron diez piezas que conformaron la muestra final.

Para el proyecto era importante que todas las personas que habían sido parte del proceso pero que habían trabajado en grupos separados por razones de espacio y horarios, pudieran tener varias sesiones conjuntas. Y así lo hicimos durante las últimas semanas del proyecto, en las que nos reunimos en el Centro Párraga, que iba a ser el lugar de exhibición y donde realizamos trabajos de creación site specific en los entornos exteriores del edificio. Esto dio pie a crear las dos escenas iniciales que se desarrollaban en los exteriores, una de ellas ubicada en un espacio concreto y la otra una pieza itinerante que conducía al público desde el exterior hacia el espacio escénico.

Cuando el público entraba ya estaba ocurriendo algo sobre la escena, ya había vida en ese espacio en donde ellos penetraban.

Y así discurrieron ocho escenas más donde cada una se articulaba con la siguiente y la obra adquiría una conexión global. El movimiento, la palabra, la danza, la música, las texturas de los elementos como pieles vivas se sucedieron en una experiencia que energizó a todos los participantes.

En el proyecto participaban muchas personas que nunca habían actuado delante de un público en una situación escénica, junto con otras profesionales.

El camerino improvisado que ocupaba toda la planta baja del teatro era un hervidero de ochenta personas con unas ganas tremendas de ser vistas; tuvimos dos días de presentación, pero podríamos haber tenido veinte, la energía crecía.

Estas muestras de creación se presentaron no tanto como un resultado, sino como parte de un proceso, porque era tan rico el material creativo que salía en cada sesión, que cada uno de esos días podía ser una creación en sí mismo. Así que anunciamos esta muestra como un gran día de taller, grande por todas las personas que participaban y grande porque el público estaba ahí para ser testigo.

Como vemos, sigue la constante en los procesos creativos de *Ruedapiés* de acercar al público. El público se reunió en la calle en torno a una escena, y ésta jugaba con el espacio que la enmarcaba y modificaba, después el público fue atravesado por los performers y conducido en medio de acciones y danza a través de la calle. Los performers estaban muy cerca, a veces incluso lo tocaban. Ese público ya entraba con energía al espacio escénico y aquí, desde este lugar de cercanía, sentía una complicidad con los que ahora estaban bajo los focos, con un diseño espacial claro, con la distancia que ejerce el escenario, pero la cercanía anterior informaba su forma de percibir ahora, en el espacio de la caja escénica.

En el folleto de la muestra, escribí este texto que nos introducía en la experiencia:

La vida es bella... y también otras cosas

Nos preguntamos cada día donde está la belleza de la vida. Quizá... y solo quizá en la pelusa que deja la ropa, en los gritos y algarabía al comienzo de un taller, en el agradecimiento del final, en los dedos torcidos que aprietan más de la cuenta, en un impulso desviado, en los que dicen que sí y te impulsan con su energía más allá de donde nunca hubieras imaginado llegar, en los cientos de kilómetros sobre ruedas, o rodados sobre el suelo, en el equilibrio tónico y los desequilibrios neuromotores.

En la dificultad por conseguir y la facilidad en ser. En la desorientación de los caminos no trillados y la sorpresa que crece debajo del ya muy trillado. En la risa. Entre el deseo de ser alguien y la realidad de ser hoy.

¿Es una motivación apropiada?

Este proyecto además de ser una experiencia y vivencia para todos, nos ayudó a elaborar un material pedagógico sistematizado y una documentación en vídeo de los talleres de calidad excepcional, realizado por una colaboradora y profesional del vídeo, Lola de Pablos, con quien también *Ruedapiés* ha realizado dos piezas para la cámara. Una de ellas *Un día cualquiera*, ha sido presentada en varios festivales.

13.6.4.3. *Corpo in divenire*⁴⁰⁹

El proyecto *Corpo in Divenire* se desarrolló en Roma como uno de los proyectos comisionados por la Real Academia de España en Roma y el Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación-Aecid, desde Octubre del 2012 hasta Junio 2013.

En este proyecto que elaboré y del que soy directora, tomamos como punto de partida el diálogo o confrontación entre el cuerpo clásico y los cuerpos plurales de la diversidad, investigando la tensión entre el espacio público y la acción privada.

Corpo in divenire es un proyecto articulado en intervenciones realizadas en espacios públicos de Roma y algunos de sus museos, donde el peso del clasicismo dialoga y se confronta con la diversidad del mundo plural que habitamos. Las intervenciones parten del lenguaje de la *Danza Integrada*, donde participan bailarines con y sin diversidad funcional así como artistas sonoros. Partiendo de la composición instantánea, interactuamos con el flujo humano que transita los espacios, su historia, las expectativas y la colisión inesperada, entablando un diálogo entre los modelos que admiramos y la realidad que siempre supera la ficción

Estas son las diferentes acciones que conformaron el proyecto:

⁴⁰⁹ *Corpo in Divenire* en Roma <http://Ruedapiés.es/espectaculo/corpo-in-divenire/> (consultada el 10-9-2015)

Fase de contacto y exposición del proyecto. Para la creación del grupo participante, se realizó una amplia labor de investigación y difusión del proyecto entre los sectores y agentes de la cultura de Roma involucrados en las Artes Escénicas y la inclusión. Contacté con artistas escénicos italianos: bailarines, actores y músicos a través de IALS-Istituto Addestramento Lavoratori dello Spettacolo; con asociaciones de personas con diversidad; agrupaciones profesionales que desarrollan proyectos con las artes escénicas en inclusión y en modelos integrados; diferentes museos de la ciudad. Museos Capitolinos-Centrale Montemartini y Mausoleo Garibaldino. También realicé la difusión del proyecto a través de diversos medios: RAI News, Radio televisión italiana, prensa digital y UilwebTV.

A la par se hizo una investigación personal sobre la significación del clasicismo en la vida cotidiana de la sociedad romana y de la propia artista, que eclosionó en la creación de *La mitad*, performance presentada en la inauguración de la Exposición Colectiva *Lavoro in Corso* (RAER, Noviembre 2012)

Los Jardines de la RAER y el estudio 1 donde habitualmente trabajaba, fueron los primeros espacios intervenidos para este proyecto. La intervención *La mitad* se basa en los juegos entre la imagen y la presencia. Lo íntimo en el espacio externo y los extraños en el espacio privado. El público que comienza a ser observado, la deslocalización del sonido y la perturbabilidad de la percepción. Una pieza construida sobre el concepto de *la mirada móvil*.

Esta Intervención fue creada y danzada por Marisa Brugarolas contando con la colaboración de los artistas residentes Oriol Saladrigues como compositor del espacio sonoro y María Trénor en el montaje visual.

Fase 2 - Desarrollo del proyecto e investigación metodológica

Fase 3 - Creación colectiva, muestra de los productos resultantes, elaboración de la documentación gráfica

Ambas fases se desarrollaron paralelamente entre los meses de Enero hasta Junio a través de las siguientes acciones.

Taller intensivo de Danza Integrada

Impartido en el Istituto Addestramento Lavoratori dello Spettacolo de Roma (IALS) en Enero. El objetivo de este taller fue trabajar con un grupo mixto de bailarines y personas diversamente hábiles para crear un lenguaje común de creación tomando la danza contemporánea y el movimiento escénico como elementos de construcción artística. El taller sirvió para difundir el proyecto que posteriormente se desarrollaría en las dependencias de la RAER.

*Laboratorio de Danza Integrada*⁴¹⁰.

Desarrollado en la RAER, durante cinco meses, adaptando el espacio del comedor con un suelo de linóleo cada vez que impartía el taller ya que era el único espacio accesible con capacidad para albergar veinte personas con amplitud de movimientos. Entre los participantes había bailarines profesionales, actores, músicos y personas con diversidad con alguna experiencia escénica.

El objetivo de este taller fue crear un grupo de investigación escénica y metodológica que condujera a la creación de las intervenciones que se presentarían en diversos espacios públicos de la ciudad de Roma.

Era importante desarrollar este laboratorio con una continuidad y regularidad en el tiempo para que el grupo consolidara una cohesión y madurez de lenguaje creativo. Proceso y resultados se fueron intercalando en un feedback continuo, donde tras cada intervención el trabajo en el laboratorio tomaba un rumbo nuevo siempre con el objetivo de crear un diálogo entre la herencia clásica de la ciudad y la diversidad de lenguajes, cuerpos y discursos que se generaban en nuestro grupo en diversidad.

El Laboratorio, diseñado e impartido por Marisa Brugarolas, contó con la colaboración del músico italiano Roberto Bellatalla al contrabajo, el compositor Oriol Saladrigues en la composición del espacio sonoro y la directora de cine María Trénor en la grabación de las sesiones.

Laboratorio de investigación del movimiento e Improvisación.

Desarrollado en la RAER desde febrero hasta Junio. Participaron un grupo de veinte personas pertenecientes al mundo de la danza, el teatro y la música. El objetivo fue investigar en las herramientas metodológicas y creativas de la Composición instantánea y la Improvisación escénica, especialmente entre los lenguajes de la danza, y de la música. Los resultados de este laboratorio se pudieron ver en diferentes espacios de la ciudad como una serie de piezas colaborativas entre bailarines, performers y músicos, en distintos lugares de Roma. - *Il Dietro*, en el centro de Danza de Ladispoli; *Adesso-Now-Ahora* en la sala La Locanda Atlántida; *Improvisaciones en concierto* en el centro coreográfico La Scatola del Arte; *Set de Improvisación de danza y música* en el Istituto Addestramento Lavoratori dello Spettacolo de Roma (IALS).

Intervenciones de Danza Integrada pertenecientes al proyecto Corpo In divenire

⁴¹⁰ Laboratorio de *Danza Integrada* en Roma <http://youtu.be/KsxUs5Wkwg> (consultada el 10-9-2015)

Todas las intervenciones se realizaron con la participación de los integrantes del Laboratorio de *Danza Integrada*, bajo la dirección de Marisa Brugarolas y la colaboración los artistas en residencia Oriol Saladrígues en el espacio sonoro y María Trénor en la documentación gráfica. Varias de estas intervenciones se hayan descritas en el libro Guía psicogeográfica de Roma.

*Piazza del Popolo*⁴¹¹. Marzo 2013.

La intervención en esta plaza se puede resumir en tres conceptos espaciales: entrar, explotar la centralidad del poder y salir. La interacción con las personas que puebla la plaza, con su peculiar arquitectura y el tipo de dinámicas que su recorrido presenta fueron cruciales en la creación de esta pieza.

Museos Capitolinos. Centrale Montemartini.⁴¹² Abril 2013.

Reconstruir el cuerpo como arqueología de diferentes épocas en colisión es el motor de la creación desarrollada para la planta principal de este Museo Capitolino, antigua fábrica de electricidad. Los modelos clásicos, mutilados por el tiempo, son reconstruidos a través del movimiento de los cuerpos vivos. Allá donde a una estatua le falta un brazo, una cabeza o un torso, en ese espacio vacío, en esa fisura, insertamos la realidad viva del cuerpo que acontece hoy.

Estación de Términi.⁴¹³ Mayo 2013.

Ésta es la central de trenes más emblemática de Roma donde la diversidad de toda la población del siglo XXI recorre interminablemente sus pasillos, la amalgama del ser humano en movimiento. Intervenir un espacio donde no hay tiempo, con poesía en movimiento. Observar las reacciones de la gente e interactuar con ellas. Cuatro intervenciones en diferentes lugares de la estación, en la entrada principal a modo de gran escenario; en el interior ante un corredor de vagabundos mezclados con personas aburridas en la espera; ante un cubo gigante de publicidad que gira lenta pero determinadamente, con nuestras imágenes en torno a él, superponiendo otras capas de información. Nuestra danza crea sorpresa, atención, ruptura con lo cotidiano. Hablamos entre la diferencia desde la diversidad.

Mausoleo Garibaldino. Mayo 2013.

En un lugar donde las espadas en el suelo, geometría, monumentalidad explícita, arcos, columnas, escalinatas, son un pretexto para los símbolos amontonados, nosotros danzamos sobre la superficie color marfil, color de los huesos pálidos de

⁴¹¹ *Piazza del Popolo* <http://youtu.be/arr7LwaEsXg> (consultada el 10-9-2015)

⁴¹² *Museos Capitolinos. Centrale Montemartini* <http://youtu.be/ahXIVm-LLZw> (consultada el 10-9-2015)

⁴¹³ *Estación de Términi*. <http://youtu.be/wONlvxUIHpc> (consultada el 10-9-2015)

todos los muertos que el mausoleo guarda en su interior. Este monumento glorifica competir y morir en la batalla, el fuego del que renacen los héroes, el mito de la eternidad, la continua persecución de la esencia inmutable que se resiste al devenir, al cambio, a la transformación. Nosotros somos la presencia humana real, la de ahora, que danza contra todos los símbolos y sobre todo con la ausencia de ese cuerpo que se nos revela por las huellas que deja para que sintamos al menos su invisibilidad.

Nos deslizamos calladamente sobre el pavimento de huesos suaves. Nuestros cuerpos, los que tocan y ruedan, no luchan. Se expanden, respiran, abrazan y moldean la presencia de lo invisible.

Claustro de la RAER. 17 de Junio. Inauguración de la exposición Estación XV⁴¹⁴.

Con las intervenciones que se presentaron este día se cerró el ciclo de *Corpo in Divenire*.

Se presentaron un primer grupo de cuatro intervenciones breves en cada una de las salas de exposición, con el tema “la restricción y contención del espacio”, desarrolladas en los vanos de las ventanas y puertas. Los cuerpos en movimientos se exhibían en un espacio enmarcado y muy delimitado, como una pieza más de la exposición que se exhibía colgada en las paredes. Nosotros también encontramos nuestro particular modo de estar junto a la pared.

La segunda parte del programa consistió en una intervención del claustro central de la RAER, en la que de nuevo la constricción del espacio fue un elemento primordial. Una danza cercana e íntima se abrió paso entre las 700 personas del público. Jugamos con el plano corto, con lo que sólo se puede percibir por la vista y el oído cuando ocurre muy cerca. Después tomamos el interior del claustro, danzando con las imágenes mutiladas de las esculturas clásicas proyectadas sobre nuestros cuerpos que a su vez rodaban sobre los guijarros de piedra.

Capas sobre capas hablaban de todo lo que había recorrido este proyecto en su evolución: eclosión del gesto íntimo en el espacio público, el impacto de los cuerpos que se manifiestan desde estructuras lejanas a los modelos clásicos, la transgresión del canon, la renovación de nuestras formas de percibir, en definitiva un proyecto realizado que invitaba a crear una mirada móvil, un pensamiento elástico, un sociedad plural.

⁴¹⁴ *Claustro de la RAER Inauguración de la exposición Estación XV* http://youtu.be/wUYa_88UJ-E
Programa RAI. (consultada el 10-7-2015)

Intervenciones de Danza Integrada en colaboración con otras instituciones italianas

Durante este periodo se realizaron intervenciones escénicas paralelas en otros espacios, donde íbamos tejiendo red de artistas y red social.

Inauguración del Festival Internacional de Cinema Patológico. Abril 2013.

Organizado por Teatro Patológico y Darío D' Ambrosi. El proyecto *Corpo in Divenire* presentó una performance en la sesión inaugural del Festival.

Participación en el Festival Anti Corpi. Junio 2013. Organizado por Teatro Buffo. Cinema Palazzo San Lorenzo. Este festival recoge obras escénicas de diferentes compañías que trabajan el arte y la integración. *Corpo in Divenire* ofreció un taller de *Danza Integrada* debatiendo su metodología con otras compañías y presentó una performance.

Festival Colle Oppio. Junio 2013.

Organizado por la Asociación COTRAD. Jardines de Colle Oppio. *Corpo in divenire* presentó una performance diseñada específicamente para el entorno natural de estos jardines que se encuentran frente al Coliseo.

Jornadas de conferencias de artes escénicas integradas: la identidad móvil. Junio 2013 en la RAER, como parte del proyecto *Corpo in Divenire*.

El objetivo de estas Jornadas fue propiciar un marco de debate y reflexión teórica sobre las diferentes prácticas que abordan la inclusión de personas con diversidad en el mundo de las Artes escénicas. Se han descrito en el apartado 4.3 de este capítulo: *Área de investigación y divulgación*

Todo el proyecto realizado, Laboratorios e intervenciones, se documentó gráficamente con imagen fija y audiovisual. El vídeo *Corpo in Divenire* presenta a lo largo de 20 minutos los diferentes aspectos del proyecto. Éste vídeo se presentó en la exposición Estación XV en la RAER en Junio y Julio 2013 y en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, en Abril del 2014.

Participantes en el proyecto Corpo in Divenire

Dirección: Marisa Brugarolas. Realización de vídeo: María Trénor, Giacomo Curti, Lola de Pablos, Sara Pozzoli, UILweb TV. Espacio Sonoro: Roberto Bellatalla, Oriol Saladrigues (Piazza del Popolo, Montemartini, Laboratorio). Imagen Fija: Sergio Vaselli.

Participantes en el Laboratorio de *Danza Integrada* RAER: Marco Ubaldi, Marta Ciappina, Patrizia Berardi, Giacomo Curti, Ester Dragonetti, Ornella Di Lauro, Mauro Fiorucci, Laura Galli, Carlotta Gargiulo, Tina Iannucci, Diana Magri, Aga Miley, Chiara

Mogavero, Giusy Nazzarro, Clemente Nazzaro, Federica Papagno, Sara Pozzoli, Tania Servilii, Roberta Sinibaldi, Aldo Maullu, Ilaria Chiari, Elena Kofina, Lia Martinelli.

Agradecimientos: RAER, AECID, ONLUS COTRAD, Roma Capitale, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, Zètema, Mausoleo Osario Garibaldino, Tamara Arroyo, Enrique Martinez Lombó, Ana Mogollón, José Noguero.

Guía psicogeográfica de Roma: 16 mapas para perderse

Este libro elaborado por todos artistas residentes en la RAER 2012-13 recoge textos y material gráfico de los proyectos de cada uno de ellos. En el capítulo *Corpo in Divenire: espacios en movimiento*, ofrezco una visión de algunos puntos de la ciudad a través de las intervenciones hechas y otras imaginadas. El material escrito se complementa con la obra producida, ayudando a tener una visión global de todo el proyecto.

También se creó una *aplicación para Smart Phone, Guía Sicogeográfica de Roma*, donde se pueden descargar y geolocalizar todas las intervenciones de este proyecto, ocho vídeos de dos minutos cada uno, de tal forma que cuando el caminante pasea por los espacios públicos de la ciudad puede visualizar las intervenciones escénicas, junto a la obra del resto de artistas residentes en la RAER en el 2013.

Reflexiones artísticas sobre el proyecto.

Como podemos ver *Corpo in divenire* es un proyecto que se ramifica en diferentes sectores abarcando espectros distintos que parten de un mismo contenido: el diálogo/colisión entre el cuerpo clásico y el cuerpo de la diversidad.

Con estas intervenciones ampliamos los cánones de cuerpo hábil, cuerpo danzante y cuerpo expresivo que la mayoría de las personas tiene, desafiando preconceptos reducidos y ampliando la mirada de un público muy heterogéneo.

Proceso y práctica, experiencias espaciales y actos comunicativos, están en el punto central de este proyecto. En nuestras intervenciones en la ciudad de Roma no pretendíamos crear espectáculos acabados a la manera escénica, sino intervenir el espacio con nuestra presencia. El proceso era importante, así como la colisión de lo que hacíamos en medio de donde lo hacíamos. Nuestros cuerpos cobraban otros significados en relación a lo que esos espacios contenían, lo que se esperaba de ellos, lo que irradiaban.

En los procesos del laboratorio se producía un conocimiento menor, basado en la experiencia práctica desde donde estaba cada uno en relación al grupo. Este conocimiento se transformaba en algo mayor, cuando el proceso se hacía público a través de las intervenciones que daban visibilidad al contenido de nuestro laboratorio. Menor y mayor no tienen una jerarquía de valor, simplemente nos dice cómo un

proceso interno de un grupo se pone en diálogo con la sociedad y de este contacto ambos quedan enriquecidos. También jugamos con los significados que los filósofos Deleuze y Guattari dan a estos términos, entendiendo por conocimiento menor aquel que se desarrolla en los procesos que normalmente quedan invisibles a la historia y conocimiento mayor en relación a los hitos que la historia destaca, valorándolos y visibilizándolos.

Los performers, situaban su cuerpo en la ciudad como un signo legible en nuevos espacios, abriendo lugares de encuentro conceptuales para la performatividad.

Este acto de recontextualizar el espacio y la obra a través de las transformaciones y tensiones producidas entre ambos ha sido la tónica de diferentes trabajos de creación en colaboración, realizados en España, como el performance *Cuerpo en Devenir*.

A continuación tienen uno de los textos que escribí para el libro *Guía Psicogeográfica de Roma* a propósito de la intervención realizada en el Museo Centrale Montemartini.

RECONSTRUIR EL CUERPO⁴¹⁵ [Centrale Montemartini. Via Ostiense 106. 00154, Roma.]

¿Han estado alguna vez en un Museo de arte clásico que convive con la antigua maquinaria de una central eléctrica? Pues aquí lo tienen; arqueología de diferentes épocas en colisión. El Museo Capitolino fue inaugurado en 1997, en el área industrial más antigua de Roma, la zona Ostiense Marconi. Estamos en la sala de máquinas del primer piso. Un sonido deslocalizado vibra en el corredor de las estatuas. La vida estalla en silencio. Quince cuerpos con sus prolongaciones metálicas se amalgaman en el centro de la sala. Los cuerpos se entrelazan entre los desechos de la era industrial y los vestigios de la era clásica. La polifonía sin bocas pasa del susurro al grito que emerge de los MP3 unidos a diferentes partes de este ser multifome: - El tiempo mutila las estatuas y las hace más humanas-Tu sueño está esculpido en piedra, el mío está esculpido en carne- Mi mano dibuja un gesto que solo deja huella en tu memoria.

La mole avanza hacia otra fuente de sonido -ahora claramente visible- y lo anega, engullendo la sonoridad que retumba en todas partes. Sólo un torso mudo y mutilado nos contempla y ante él explotamos en viaje dinámico y caótico de cuerpos que no quieren adaptarse a ningún canon; atravesamos al público que nos observa y lo hacemos parte de este extraño desorden, como si fuéramos una ola que le coge desprevenido y le revuelca

⁴¹⁵ Intervención Corpo in Divenire en Museo Centrale Montemartini <http://youtu.be/ahXIVm-LLZw> (consultada el 10-9-2015)

por el fondo del mar. Ni observadores ni observados; o todos transitando entre ambos roles en fracciones de segundo, porque cuando danzamos observamos y lo que recibimos alimenta nuestra danza.

La gran diosa desmembrada del año 101 A. C. de la que sólo conservamos un brazo, la cabeza y los enormes dedos de los pies, nos habla desde sus ocho metros expandidos en horizontal. Es curioso cómo a pesar de la pérdida de gran parte de su cuerpo, la reconstruimos en este escorzo gigante, alimentando con ello el imaginario del cuerpo clásico. El grupo observa y sostiene al dúo que se mueve ante la presencia, no de un cuerpo mutilado, sino de las periferias de un cuerpo que ya no existe. Y ella prolongando su larga pierna a través de la carrozzina, con el pequeño hombre sin pelo metido bajo las ruedas, corporeizan todo lo que le falta a la colosal diosa. En los espacios vacíos de los restos perdidos, en la fisura del canon clásico, se insertan los cuerpos de la diferencia, los cuerpos vivos que respiran, se agitan y estremecen a la emoción.

(Brugarolas, 2013, p. 131)

13.6.4.4. Cuerpo en devenir

En el 2014 dirigí el proyecto *Cuerpo en Devenir*⁴¹⁶ en España, un proceso de creación escénica en *Danza Integrada* en varias fases que dio como resultado el espectáculo escénico *Cuerpo en Devenir* presentado en varios auditorios y la performance site specific con el mismo nombre, para la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid.

Cuerpo en devenir se articula en varias fases:

Residencia de creación destinada a la construcción de un espectáculo. Desarrollada en el espacio de creación contemporánea Centro Párraga y en el Auditorio de Beniján en Murcia. Esta residencia se llevó a cabo durante dos semanas con nueve artistas profesionales con y sin diversidad, bailarines, actores, músicos y artistas visuales de diferentes países y lugares de España.

El punto de partida de nuestro proceso creativo era, como en Roma, las tensiones entre el cuerpo clásico y el cuerpo de la diversidad, haciendo múltiples lecturas en nuestro contexto cotidiano y ya sin la monumentalidad constante que existía en la capital italiana. Partiendo siempre de acciones físicas que nos llevaban a explorar estas conexiones íbamos desarrollando material escénico, que se mezclaba con los textos y reflexiones que surgían del proceso. Todo este material nos llevó a la construcción de un espectáculo de 50 minutos para escena, en el que a partir de

⁴¹⁶ *Cuerpo en Devenir* <https://youtu.be/BtmipKMCVR4> (consultada el 10-9-2015)

improvisaciones con el lenguaje de la danza y la música en directo, estructuradas en un guión muy preciso, íbamos desgranando múltiples visiones de esta tensión.

La pieza se abría con una escena donde todos los performers están sentados de espaldas al público mirando un vídeo. El vídeo habla de las tensiones entre el cuerpo que deseamos y el cuerpo que somos.

A partir de aquí la pieza va desarrollándose en múltiples escenas en las que el contraste entre los cuerpos y su vinculación física y emocional nos habla todo el tiempo de un cuerpo mayor que supera las dicotomías. Así nos encontramos con el dúo de la bailarina de piernas largas y desnudas y el bailarín sin piernas. Es un dúo con una pulsión energética fuera de las lecturas acomodadas a los roles de capaz/discapaz o los roles de género; un dúo poderoso donde entramos en los cuerpos performáticos traspasando nuestras propias limitaciones estéticas. Otras escenas nos hablan de construcciones escultóricas que se desmoronan y otras que se construyen sobre elementos: los palos de madera o las máscaras de papel arrugado. Los palos aparecen como símbolo medidor de la distancia y construyen física y espacialmente una red tridimensional y móvil que va estructurando y desestructurando el espacio generado por los propios bailarines, espacio que a su vez les afecta. Los palos se transforman así en elemento proteico porque son prótesis que alargan nuestro cuerpo y a la vez proteína que alimenta el espacio.

Los palos son también el símbolo de la *tábula rasa*, la línea que quiere igualar y no puede porque a la altura donde uno tiene el corazón, otro tiene el ojo y otro tiene el ombligo. Son metáforas físicas muy poderosas.

Cuerpo en Devenir, aún en su versión escena, quería implicar al público. En esta primera entrega creamos sobres numerados colocados en algunas butacas. En la escena final, una voz en off, a modo de tómbola de feria, va recitando los números premiados. Los poseedores del sobre premiado tenían que ejecutar las acciones que indicaba el contenido del sobre en el lugar adecuado. Creamos así una escena final donde el público es el protagonista de una escena amplificadas: encima del escenario, en sus propias butacas, en los pasillos; movimientos absurdos, repetitivos, a la vez que los músicos intentaban orquestar un coro imposible. Así construimos la amalgama y acumulación de cuerpos en un devenir imparable donde los performers observaban y el público se convertía en el centro de la acción.

Fase Laboratorio de creación en Madrid

Como continuación y ampliación de la residencia de creación realizada en Murcia se realizó un Laboratorio de creación en Madrid del 27 de Marzo al 2 de Abril, en el que participaron todos los componentes de la residencia en Murcia, más un grupo de

participantes con y sin diversidad funcional de Madrid y diferentes lugares del territorio nacional.

Con esta fase el proceso de creación se enriqueció, no solo con nuevos participantes sino con la posibilidad de trabajar durante varios días tanto en el Conservatorio Superior de Danza de Madrid CSDM, como en los espacios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para poder así crear una intervención sobre el espacio museístico.

Me pareció de especial relevancia la implicación del CSD Madrid en este proyecto que se movía en un ámbito de creación integrada en la inclusión, donde todos los participantes se enriquecían mutuamente al intercambiar la experiencia de bailar y confrontarse con cuerpos muy diversos. Un proyecto artístico que habla del cuerpo plural y del diálogo entre los modelos canónicos y el cuerpo de la diversidad debía tener a los futuros profesionales de la danza porque sabíamos que a partir de ese encuentro, todos íbamos a contrastar visiones que nos enriquecerían.

Así desarrollamos el Laboratorio de creación en *Danza Integrada* Cuerpo en devenir en Madrid durante siete días, de los cuales tres se realizaron en el CSD Madrid y cuatro en los espacios a intervenir del Museo de Bellas Artes de San Fernando.

La primera parte del laboratorio en el CSD Madrid, tuvo como foco principal que personas con y sin diversidad participaran de procesos de creación en danza y artes escénicas, tomando la diferencia y la heterogeneidad como un valor añadido a la investigación en arte contemporáneo.

El grupo interdisciplinar de artistas que previamente había trabajado sobre el tema Cuerpo en Devenir en la residencia de creación, impulsó al grupo, numeroso y muy diverso, a tomar confianza en las metodologías de *Danza Integrada* y a cohesionarse como grupo. Se trabajó desde los elementos materiales y propuestas que habían sido nuestra guía en la residencia previa en Murcia, pero los materiales que se generaron fueron completamente distintos ya que cada grupo los tensionaba, amasaba y devolvía de forma diferente.

El grupo así cohesionado, estuvo los cuatro días posteriores trabajando en las dependencias del Museo. Hay que decir que por las dimensiones del grupo -veinte personas- por la heterogeneidad de niveles y procedencias y por la dispersión que a veces resulta de trabajar en espacios abiertos o diversificados, fue un acierto haber trabajado previamente tres días en las dependencias del Conservatorio. Esto ayudó a cohesionar grupo y lenguajes, e hizo que los días que estuvimos en el Museo fueran realmente productivos.

El resultado fue la performance *Cuerpo en Devenir*⁴¹⁷ de veinte minutos para la apertura inaugural de la Exposición de artistas residentes en la Academia de España en Roma.

Los espacios vacíos donde habíamos estado ensayando los días anteriores, en la inauguración estaban llenos de gente, seiscientas personas. Lo preveíamos, de tal forma que la performance jugaba con varias localizaciones simultáneas donde diferentes grupos escultóricos tomaban vida y atravesaban la marea humana. Cercanía visual y táctil en estos tríos y cuartetos que a veces nos recordaban a las piezas que se exhibían en las salas del museo y otras las deconstruían.

La performance evolucionó del espacio sofocante lleno de gente a un amplio patio donde reubicamos nuevas acciones que de forma simultánea iban intersectando y atravesando los espacios. Queríamos que el público tomara la responsabilidad de ver lo que deseara, como cuando va al museo, pero a diferencia con éste, las acciones no se localizaban todo el tiempo en el mismo lugar sino que lo iban atravesando, de tal suerte que el espectador aunque quisiera seguir solo una pieza, a la fuerza iba a colisionar con otra, al igual que los performers que se metían literalmente en el espacio de otras piezas interactuando con ellas.

Llegábamos así a un punto donde las visiones del cuerpo sólido y el cuerpo móvil se proyectaban sobre la construcción espacial de las coreografías, en las que el espectador dejaba de tener puntos de referencia estáticos y simplemente tenía que rendirse a quedar envuelto dentro de este plano inmanente a la manera *deleuziana* que construimos en el patio del Museo.

Esto genera unas tensiones amplias con respecto a cómo el público espera recibir un producto escénico. Sentirse invadido por la desorientación no es un plato fácil de digerir. Uno tiene que rendirse para entonces cabalgar dentro de la pieza. Algo así como bucear dentro del acto performático.

La pieza encontraba su solución final en un agrupamiento central de todos los performers en una gran montaña de cuerpos de la que iban emergiendo cuerpos que de nuevo eran tragados. Era el cuerpo comunal del que nos hablaba Jean Luc Nancy. Desde ahí, a modo de manifiesto, los veinte performers se colocaban en línea sujetando unos palos de madera que a modo de vara medidora, creaban una línea horizontal continua de varios metros pasando por delante de sus cuerpos. Uno a uno iban diciendo: *esta es la altura de mi pecho, la altura de mi barbilla, de mi corazón de mi ojo, de lo que no quiero decir, de lo que imagino...*

⁴¹⁷ Performance *Cuerpo en Devenir*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. https://youtu.be/7UemtE5Ag_M (consultada el 10-9-2015)

Era un palo que intentaba medir e igualar pero que en el contexto de la diversidad lo único que podía indicar es lo plural de nuestro mundo.

*Cuerpo en Devenir*⁴¹⁸, la pieza escénica se presentó de nuevo en noviembre del 2014 en el Auditorio de Algezares de Murcia. Un equipo de nueve artistas, algunos de los cuales habían estado en la residencia primera, volvimos a retomar la obra, y en una semana partiendo del mismo material salió una pieza con sustanciales variaciones. Es lo mágico de trabajar sobre estructuras de *Improvisación*, que permiten que los mismos materiales originales de partida, surjan y se organicen en nuevas constelaciones según el momento y el grupo que los genera.

Un dato muy interesante es que esta obra dedicó una de sus presentaciones a público de instituto y colegios. La obra no es una obra infantil ni pensada para público adolescente. Es una obra en clave contemporánea, con un lenguaje abstracto sin narratividad lineal.

Pero la pieza está construida sobre la energía de los cuerpos, una energía física y emocional que genera imágenes poderosas, impactantes. Es una danza de identidades cambiantes, donde ni siquiera los propios bailarines pueden preconcebir de antemano hacia qué imágenes, hacia qué cuerpos, hacia qué estados les llevará bailar esta danza. Es una danza en estado de nacimiento continuo, como nos habla la *Danza Butoh*.

Ésto si lo captaron las doscientas personas jóvenes y adolescentes que estaban en el público. Antes de comenzar la presentación sonaba la típica algarabía de los estudiantes cuando van en grupo al teatro. Desde el minuto uno de comienzo de la obra se hizo un silencio absoluto. Nadie tuvo que marcarlo. Era un silencio de estar absortos al ver algo que nunca habían visto. Y ésto duró los cuarenta y cinco minutos de la pieza.

Hicimos un coloquio final que se mantuvo casi una hora, y no éramos nosotros los que hablábamos.

Ello nos hace ver lo receptivo que es el ser humano ante cualquier manifestación artística. Tenemos jóvenes inteligentes, ávidos de las imágenes de lo real, abiertos a ser tocados por lo diverso. ¿Por qué entonces nos empeñamos en atontarlos con las imágenes de lo homogéneo? ¿Es quizás un entrenamiento para su vida de adultos?

En *Cuerpo en Devenir* para espacio escénico intervinieron: Isabel Ros, Jose Luis Arias, Jaime Girbau, Trinidad Martínez, Manuel Sánchez Guerrero, Blanca Blanco,

⁴¹⁸ *Cuerpo en Devenir*, obra escénica <https://youtu.be/sd9NB3-krdM> (consultada el 10-9-2015)

Víctor Selva, Cinzia Schincariol. Música: Roberto Bellatalla. Diseño de Iluminación y Proyecciones: Selu Herráiz. Dirección: Marisa Brugarolas

13.6.4.5. Arte factio⁴¹⁹

Transformación, transmutar, construcción, deconstrucción, acumulación, trasladar.

Arte Factio es la creación de un mecanismo poético performativo en interacción con personas diversamente hábiles. En el 2015 me planteo realizar un taller en colaboración con un artista que no trabajara directamente con el cuerpo, sino con los objetos y surge así este taller en colaboración con Jesús Nieto, director de la compañía Onírica Mecánica⁴²⁰.

Así propusimos un taller de creación escénica entre objetos cotidianos, bailarines y actores con y sin diversidad funcional. El proceso de creación condujo a una Intervención performativa abierta al público con interacciones de todos los participantes del taller.

En este taller nos pusimos en relación dos creadores que trabajan desde dos mundos aparentemente antagonistas pero sin duda complementarios: el objeto y el cuerpo. Estos fueron los elementos y puntos de partida con los que los participantes en el taller *Arte Factio* desarrollaron su creatividad y sus actos de comunicación. Desde la mixtura de nuestros lenguajes impulsamos a que un grupo diverso, integrado por personas con diferentes capacidades, pudiera encontrar qué tenían que decirse entre ellos y qué tenían que decir al público que asistió a sus creaciones el último día del taller.

Nos propusimos el juego con la materia y el cuerpo como herramienta de partida. El objeto como prolongador del cuerpo a la vez que habitábamos el espacio con la fisicalidad del cuerpo, del sonido y de las palabras.

Creamos una metodología en la que cada día el laboratorio fue un taller en sí mismo. De esta forma sentíamos que había más flexibilidad, era más divertido, y se compatibiliza con las necesidades y horarios de los participantes. Realmente hasta el último día no sabíamos quién podría estar en la muestra, pero nuestra forma de trabajar no quería estar condicionada por ello, así que creamos estructuras que aún siendo concretas, eran lo suficientemente abiertas para albergar a diferentes personas.

A un objeto le podemos dar en escena el mismo uso que en la vida cotidiana, con lo cual reforzamos el significado que normalmente le atribuimos.

⁴¹⁹ *Arte Factio* <http://Ruedapiés.es/proyecto/arte-factio/> (consultada el 10-9-2015)

⁴²⁰ Onírica Mecánica <http://web.oniricamecanica.com/> (consultada el 10-9-2015)

En *Arte Facto* en cambio, nos planteamos la posibilidad de explorar ese objeto como si no supiéramos para lo que sirve. Al explorarlo desde la curiosidad, sin atribuirle un fin específico, podíamos encontrar nuevos imaginarios donde situarlo, otras prestaciones, útiles e inútiles, podíamos descodificar el objeto y convertirlo en Arte Facto, es decir la capacidad que tiene el arte de crear un nuevo acto.

Al final de *Arte facto*, con nuestra investigación práctica diaria, hurgando en las imágenes y sus resonancias, en el tránsito entre habitante y viajero, en la memoria irreconocible de los objetos, en su contacto con nuestra piel, creamos una casa para albergar nuestras diferencias, una casa extraña y familiar, una misteriosa casa flotando entre velos que tamizaban la realidad, luces que alumbraban lo que no veíamos, conchas que extrañaban a sus habitantes. Un hogar sobre el papel de periódico, sobre lo que había sido noticia y olvidado al poco tiempo, una casa bajo la corriente descendiente del público en las gradas, con quien compartimos energía, y que al final se fundió en nosotros.

Recuerdo dos de los espectadores que al final, compartiendo con nosotros dijeron: *me ha encantado pero la próxima vez yo quiero estar ahí con vosotros, toda la semana.*

En la muestra, compartimos la punta del iceberg de toda la semana que estuvimos juntos, pero sólo nosotros conocemos la gran masa de experiencias, de descubrimientos, de confrontaciones, de dudas, de alegría, de tristeza, de expectativas cumplidas y caídas, de encuentros fortuitos e inesperados que se ocultaban tras la superficie de nuestra presentación. Ofrecerlo es genial pero vivirlo no tiene precio.

Algunos de los participantes a lo largo del taller nos trajeron el regalo, no solo de su presencia, sino de sus textos. Kuppers (2013, p. 9) habla de teorizar la energía, de esa energía que se genera entre las palabras, la piel, en los encuentros entre performers y público, energía entre movimiento y escritura, todos ellos momentos relacionados con el deseo de conexión.

Aquí les mostramos un texto que escribió, en un intento de textualizar la energía, Manuel Sánchez-Guerrero Fuentes, bailarín y colaborador en *Arte Facto*.

Pensamientos sobre “Arte-facto”

Puedo leer, pero no veo más allá de estas letras.

Puedo leer en tus ojos, en tu piel, en tu silla, en tus ruedas;

Puedo leer en tu mente, en tu corazón, en tus uñas, en ti.

Puedo leer, pero sigo sin ver más allá de estas letras.

Puedo leer lo que alguien me dijo con su movimiento qué era el amor y yo pensé que era un ángel.

Puedo leer en un melocotonero o todavía más alto en la higuera de tu infancia.

Puedo leer en la quietud de una negra crisálida motorizada y en sus despojos arrastrándose, fundiéndose de nuevo con ella, como lengua de trapo, de trapo que se transforma en diversidad... de objetos, de formas, de cuerpos,... como tul que serpentea alrededor del cuello y que aún a cuatro solos en un cuarteto.

Puedo leer en esa cabeza que por momentos se aburre, se adormece, se aquieta y el movimiento la despreza y despierta.

Puedo leer tras tus gafas, tras una gota de sudor que resbala cuando el futuro nos paraliza y el presente, el aquí y el ahora nos regala ese hacer, o no, que nunca sabemos qué o quién nos inspira, pero que nos detalla como susurro al oído, como cuento ya contado, lo que expresar, lo que decir, lo que mover, lo que callar, lo qué, lo ki, la q, lo có, lo cá.

En realidad...qué realidad...!!?? Me veo a mi mismo en ti sin ver más allá de estas letras o ¿cuando veo más allá de estas letras?

Ka-Re-Mi-Co-La!! Ka-Re-Mi-Co-La!! Podrían se palabras de invocación, ya que estamos, por qué no... al amor.

Empujando un fósil marino se dibuja una arrastrada diagonal.

Una ínfima luz nos muestra el esqueleto-cárcel que podría ser un cuerpo en otro tiempo.

De la nada aparece contoneándose, metamorfoseándose una cara-cala-cola-vera, es decir, una dos, cuatro, tres...sí, eso...tres! Puedo leer... que tres caracolas por la erosión del agua y del viento o por el simple roce de andar siempre juntas se asemejan ya en la forma a una calavera. Tres eran tres la hijas de...

Si yo fuera suit-case me gustaría ser llevada como la gallinita, a ciegas... por el viajero de la luz y la oscuridad.

Aun sin ver, (lo puedo leer), el viajero, no se siente solo, se sabe acompañado; Tal vez... por sus... propios habitantes...?

Dos seres conviven con él, nos cuentan sus vidas en claro-oscuro. Podrían ser dos espirales en continuo escorzo o dos líneas rectas que se dan luz y

sombra mutuamente, mientras el marfil de suite-case ilumina al trío en un continuo juego.

Ah!! Y todo esto venía...por la realidad onírica de la mecánica... de rodar un pie o mil... literalmente... para danzar con la poética... de la memoria... de lo sensorial, de los objetos... que respiran su propio tempo-pulso-latido.

Leído en un periódico de sueños

Finalizo este capítulo dedicado a mi propia creación sintiendo como artista el contenido de esta tesis. A través de la performance, los actos de creación, el trabajo artístico colectivo, podemos ver las contradicciones en nuestras vidas y elecciones, podemos percibir espacios más allá de la seguridad del control, podemos soltar los cuerpos rígidos que nos atan y a los que nos atamos, podemos experimentarnos con comportamientos menos controlados socialmente, podemos decidir cuáles serán las reglas de nuestra partitura. Y algo de todo lo experimentado en los talleres y en los procesos de creación queda con nosotros en el mundo que vivimos fuera, en lo cotidiano. Cuando el trabajo artístico es mostrado al público, éste también se pone en contacto con esa otra forma de relacionarnos, con ese traspaso de las diferencias y de la normatividad. Algo de la experiencia vivida queda en todos nosotros.

Vivir y compartir experiencias. ¿Usamos los canales adecuados para que las experiencias puedan ser recibidas? Ésto nos conduce al epílogo.

BIBLIOGRAFÍA DEL CAPÍTULO 13

Referencias citadas

Brugarolas, M. (2013). *Corpo in divenire: espacios en movimiento*. En C. Contreras y C. Espada (Coords.). (2013). *Guía Psicogeográfica de Roma: 16 Mapas para perderse* (pp. 127-138). Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores. AECID-RAER.

Kuppers, P. (2013). *Disability Culture and Community Performance. Find a Strange and Twisted Shape*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Videograbaciones y sitios web de artistas citados

Brugarolas, Marisa. Directora de *Ruedapiés* Danza. Para su obra, ver el apartado *Ruedapiés* Danza.

Onírica Mecánica, Compañía <http://web.oniricamecanica.com/>

Ruedapiés Danza www.Ruedapiés.es

- Folleto informativo sobre Ruedapiés <http://Ruedapiés.es/Ruedapiés-danza-integrada/> (consultada el 10-9-2015)
- Arte Facto <http://Ruedapiés.es/proyecto/arte-facto/> (consultada el 10-9-2015)
- Inestable <http://Ruedapiés.es/espectaculo/inestable/> (consultada el 10-9-2015)
- Cuerpo en Devenir <http://Ruedapiés.es/espectaculo/cuerpo-en-devenir/> (consultada el 10-9-2015)
- Cuerpo en Devenir <https://youtu.be/BtmipKMCVR4> (consultada el 10-9-2015)
- Performance Cuerpo en Devenir. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. https://youtu.be/7UemtE5Ag_M (consultada el 10-9-2015)
- Cuerpo en Devenir, obra escénica <https://youtu.be/sd9NB3-krdM> (consultada el 10-9-2015)
- *Corpo In Divenire* <http://Ruedapiés.es/proyecto/corpo-in-divenire/>; <http://Ruedapiés.es/proyectos-internacionales/>; <https://youtu.be/qgAuZf3Yo8I> (consultada el 10-9-2015)
- *Corpo In Divenire*. Laboratorio de *Danza Integrada* en Roma <http://youtu.be/KsxUs5Wkwg> (consultada el 10-9-2015)

- Corpo In Divenire. Piazza del Popolo <http://youtu.be/arr7LwaEsXg> (consultada el 10-9-2015)
- Corpo In Divenire. Museos Capitolinos. Centrale Montemartini <http://youtu.be/ahXIVm-LLZw> (consultada el 10-9-2015)
- Corpo In Divenire. Estación de Términi <http://youtu.be/wONlvxUIHpc> (consultada el 10-9-2015)
- Corpo In Divenire. Claustro de la RAER Inauguración de la exposición Estación XV http://youtu.be/wUYa_88UJ-E (consultada el 10-9-2015)
- Corpo In Divenire. Intervención Corpo in Divenire en Museo Centrale Monte martini <http://youtu.be/ahXIVm-LLZw> (consultada el 10-9-2015)
- Inesperadamente: Obra ¿Te pones en mi papel? <https://youtu.be/Bnnp12swBRk> (consultada el 10-9-2015)
- EnSueño <http://Ruedapiés.es/espectaculo/en-sueno/>; <https://youtu.be/PtOqNTyXBck> (consultada el 10-9-2015)
- La Memoria del Futuro <http://Ruedapiés.es/espectaculo/la-memoria-del-futuro> (consultada el 10-9-2015)
- Pillados por Sorpresa <http://Ruedapiés.es/espectaculo/pillados-por-sorpresa/> (consultada el 10-9-2015)
- Fragmentos de corazón <http://Ruedapiés.es/espectaculo/fragmentos-de-corazon/> <https://youtu.be/jJV4o-OWAu8> (consultada el 10-9-2015)
- Hibridación <http://www.Ruedapiés.es/espectaculo/hibridacion/>; <https://youtu.be/rsogpSRfzwo> (consultada el 10-9-2015)
- Rodando por la calle <http://Ruedapiés.es/espectaculo/rodando-por-la-calle> (consultada el 10-9-2015) (consultada el 10-9-2015)
- Jornadas de *Danza Integrada* y Artes Escénicas <http://Ruedapiés.es/jornadas-e-investigacion/> (consultada el 10-9-2015)
- Seminario didáctico Transversalia http://www.transversalia.net/index.php?option=com_content&task=view&id=71&Itemid=50 (consultada el 10-9-2015)
- Taller monográfico de Artes Escénicas Integradas en Escuela Nacional de Danza de San Salvador <https://youtu.be/ogK97yLcmV4> (consultada el 10-9-2015)

- Caleidoscopio <http://ruedapiés.es/proyecto/caleidoscopio-taller-y-muestra-de-danza-integrada> (consultada el 10-9-2015)

Audio: *Ruedapiés*. Improvisación Sonora. Dinámicas en movimiento. Texto Marisa Brugarolas. Espacio Sonoro Jesús Asenjo. <https://soundcloud.com/user-683424102/Ruedapiés-improvisación-sonora-dinámicas-en-movimiento> (consultada el 10-1)

CAPÍTULO 14. EPÍLOGO. ¿PUEDE EL ARTE TRANSFORMAR LA MIRADA

DEL ESPECTADOR?

Hemos visto a lo largo de toda esta investigación como el arte que se expande más allá de sus fronteras estéticas y trabaja en la realidad de la sociedad diversa puede construir una nueva mirada sobre el propio arte y a la vez transformar la sociedad. Pero, el arte canalizado a través de los modos tradicionales de exhibición, ¿tiene realmente la capacidad de transformar? Planteo esta cuestión desde el punto de vista de una artista creadora que ha experimentado diferentes formatos de exhibición, atenta a las relaciones que se producen con el público.

Pasemos a esta reflexión, antes de introducirnos en las conclusiones, sobre cómo las nuevas formas de arte expandido en el contexto, y el arte en el paradigma de la inclusión pueden conectar con el público, atendiendo a otras formas de compartir el arte.

14.1. EL ESPACIO SUAVE COMO NUEVO LUGAR PARA LAS ARTES ESCÉNICAS

Es importante valorar la experiencia personal como motor de cambio y transformación. Creemos que lo que transforma la vida de un bailarín, de un actor, de un performer de la discapacidad, de un performer que trabaja en integración/inclusión, de un atleta, de un músico, de un pintor... es su experiencia de entrega total a lo que hace.

Es mientras desarrolla su experiencia que los verbos ser y estar se actualizan en un mismo tiempo a través del hacer. Esta experiencia genera presencia y otra forma de corporeizar el mundo, de ser en el mundo, de habitar el mundo. Este hacer construye las percepciones que tenemos sobre el mundo, las relaciones, la vida...y así somos creadores no solo de nuestra obra sino del mundo en que vivimos. La experiencia del hacer desde la entrega total, la inmersión en la acción, nos sitúa en un estado de percepción y de creación, y como un loop o circuito, este estado retroalimenta la nueva acción de entrega.

Pero muchas veces los artistas ofrecen o se ven obligados a ofrecer parte de su experiencia-creación al mundo en forma de producto ajustado a unos formatos, unas leyes de mercado, adaptado al consumo en usos habituales, normativos, y el mundo, lejos de transformarse, engulle y fagocita, acomoda cualquier creación a los parámetros de lo que ya existe; borra, y disuelve todo atisbo de transformación.

¿Por qué este engullir arte? ¿Es posible que el acto creativo no sea consumido y olvidado, sino que deje una huella?

Los artistas ofrecen una imagen visible de su experiencia, el resultado de su proceso, la obra de arte. Pero la visibilidad efímera no es suficiente para la transformación de los afectos profundos, de los modos de percibir, de la experiencia de quien recibe, a menos de que esa persona haya pasado por experiencias similares y reconozca en el arte algo que ya ha experimentado por sí misma, ya que generalmente conectamos con lo que conocemos, con lo que nos es familiar. Ante lo absolutamente desconocido nos volvemos ciegos, porque no reconocemos.

Una pieza de arte puede ser la puerta para iniciar el viaje, o el mapa, pero el viaje hay que corporeizarlo, viajarlo. En nuestro mundo hay diferentes apetencias, necesidades y aptitudes. No todo el mundo que guste de recibir arte tiene la necesidad de producirlo, pero en cambio sí tenemos todos la capacidad-posibilidad de experimentar-corporeizar lo que se siente *siendo/haciendo/estando*, es decir, entregándonos a una acción.

Muchas de las operaciones artísticas que han ocurrido en el área de las artes visuales lo han hecho desde la necesidad de traspasar el soporte, acercándose al cuerpo, al hecho performático y a lo relacional. De otra parte las artes escénicas cuyo soporte ya era el cuerpo y la acción salieron de los teatros para encontrar nuevas relaciones con el público o entraron a los museos para hablar de un cuerpo vivo que podía ser leído como arte y no solo como espectáculo.

Tras todos estos intentos y transformaciones operadas en las artes a través de las diferentes vanguardias, y todos los movimientos *post-algo* hemos visto como cualquier intento del artista de modificar la concepción del arte, o de transformar la sociedad a través del arte ha sido convertido en objeto consumible por el mercado del arte, del espectáculo o tendencia museística.

Y de nuevo en las artes escénicas volvemos a criterios de programación basados en la cuantificación del público, en la rentabilidad económica de la obra escénica, sin cuestionarse si la rentabilidad se puede medir con otros parámetros que puramente el número de entradas vendidas en la taquilla del teatro. Quizás podría plantearse la rentabilidad del arte en términos de cohesión social, de empoderamiento de la ciudadanía, de construcción de una sociedad donde se atiende a la realidad compleja y multicultural. Quizás la rentabilidad de la cultura podría verse en una sociedad que necesite menos inversión en control policial y coercitivo porque la cultura ayuda a vivenciar, comprender e integrar las diferencias. Pero al margen de los criterios mercantilistas que subyacen a esas políticas completamente cuestionables, como artista me hago otra pregunta.

¿Qué elemento le falta a la obra artística, a la creación escénica para que su poder transformador llegue al público, para que la obra no sea sólo un consumible más, una

moda cultural o una tradición histórica o estilística a recordar por los estudiosos del arte?

Creemos que una de las claves posiblemente sea compartir la experiencia del proceso, la inmersión en una acción en la que el tiempo se detiene, la corporeización o la incorporación del arte. Compartir ese terreno que Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* llaman el *Espacio Suave*, el espacio háptico, el espacio en que predominan la cercanía de lo auditivo, de lo táctil, de lo visual, donde cualquier tipo de orientación, de referencia es inestable, está en continua variación. Éste es un espacio que opera paso a paso, sin planificación de resultados. Es un espacio donde no nos es posible estar en frente, no se puede ver de lejos, siempre estamos dentro. No hay puntos de referencia que permitan observadores externos. “*Los puntos cambian continuamente, unidos a la deriva de todos los observadores participantes, nómadas entretenido en relaciones táctiles entre ellos*” (Deleuze y Guattari, 2004).

Este espacio suave es justo lo opuesto al *espacio estriado*, un espacio distante, categorizador, lugar del conocimiento sedimentado, un espacio que juega en un campo visual con distancia. El espacio estriado es el lugar donde normalmente se coloca el espectador que espera en la distancia ser entretenido, distraído, conmovido...Y, no seamos ilusos, éste es el lugar donde el artista coloca su resultado, el producto de su experiencia.

¿Qué sucede si colocamos al artista/grupo/colectivo, la experiencia artística, la obra, la creación junto al público, también con sus experiencias, en un *espacio suave*, donde no es posible tomar distancia, donde todos los puntos de referencia seguros para contemplar el arte y la vida se están moviendo continuamente?

Sucede que llegamos a un espacio tiempo en el que el arte se hace más comunitario, necesita compartir sus procesos y no solo sus resultados con la sociedad. El arte compartido, el arte relacional de Bourriaud.

Hemos visto el resurgir de talleres para experimentar, performances de participación activa para emulsionar arte, comunidad y vida; todo ello con la finalidad de tener experiencias que nutran nuestras formas de percibir desde lo que vivenciamos, corporeizamos y sentimos. Nutrir la vida diaria con la acción del arte y permitir que éste se nutra del mundo. Quizás esto sí deje una huella en ambos sentidos (vida-arte). Si traspasamos ese lugar estriado donde somos meros receptores que sólo pueden asimilar lo que ya conocen con sus puntos de referencia bien anclados, si dejamos que todo el cuerpo se implique, se entregue a la acción, nuestros puntos de referencia cambiarán y continuarán cambiando.

Quizás la única forma de traspasar los preconceptos de las imágenes, esa mancha en la mirada de Lacán, sea que obra, artista y público puedan transitar desde el

espacio estriado al espacio suave, ampliando y permeabilizando los dos espacios. De esta forma podemos encontrar un híbrido entre creación específica realizada por profesionales y arte compartido, fórmulas donde el público no sea sólo receptor sino que pueda implicar toda su corporeidad, su experiencia, en parte de los procesos que mueven la obra de arte, la creación. Un tránsito continuo entre el espacio estriado y el espacio liso, entre la obra de arte como creación de un artista o colectivo profesional y su transformación en un espacio participativo donde el público puede hacer una inmersión en los procesos.

Nuestros modos de ver se pondrán en un movimiento continuo. Si ejercitamos actos de entrega corporeizados, la recepción del arte, de la vida y de la cotidianeidad, se situará en otro lugar, activaremos nuevas perspectivas cambiantes, mutables, personales, no homogéneas y esto es transformación.

Desde esta perspectiva el espacio suave puede ser una aventura de inmersión en la escena. La relación entre performers y audiencia no tiene porque ser psicológica o de identificación, sino una relación de espacio compartido, de continuidad espacio temporal. La intensidad de una experiencia no depende de que nos reconozcamos en aquello en lo que somos iguales, no depende de que nos reconozcamos en las similitudes, sino que se basa en un reconocimiento háptico –el contacto a través de muchos lugares- de una energía espacial que interconecta el espacio del performer y el público.

En un encuentro performático la mezcla del espacio suave y el espacio estriado nos abre a nuevas formas de pensar sobre categorizaciones y diferencias, juntas como máquinas de energía. La energía del sentir despierta la maquinaria del pensamiento que empieza a construir la realidad desde otros parámetros.

Muchos de los procesos que hemos visto, analizado y saboreado tienen una proyección comunitaria, no están solo enfocados en la producción escénica. En muchos casos las compañías o coreógrafos dedican parte de su tiempo a realizar talleres abiertos a todo tipo de público, no solo profesionales. Parte de ello, como ya vimos, es debido a que los procesos docentes son necesarios en el área de la inclusión al no haber espacios reglados donde las personas con diversidad puedan acceder a la danza o artes escénicas.

Pero hay otra parte de estos talleres que está más relacionada con experimentar y compartir los procesos de creación y ver de qué forma afectan a personas (con y sin diversidad) cuyas vidas normalmente no están cerca del arte. La experiencia de estas personas se nutre con las nuevas visiones del arte y esto es recogido por los artistas y colectivos artísticos que se alimentan de este potencial de la vida para aportar nuevas miradas a sus creaciones. A veces los talleres terminan con una pieza abierta al

público, donde los participantes no profesionales se sitúan del otro lado, del lado dónde van a ser vistos y recibidos, como hemos visto en el arte comunitario.

Otras experiencias deciden realizar procesos de creación entre artistas profesionales y personas que no lo son. En otros casos, parte del público es invitado a entrar en la pieza que se está realizando en el momento de la presentación, a ser parte activa y transformadora de la pieza. Y otras acciones se realizan en espacios públicos, habitados por la cotidianidad donde el artista interactúa con los elementos y personas que se encuentra, mezclando vida y arte, invitando o confrontando, pero sin duda cambiando la mirada.

Todos estos procesos de participación enriquecen a todos los implicados, y van construyendo un público más cercano al arte contemporáneo, al viaje de los artistas, porque ese público previamente ha viajado con el proceso creativo y el viaje que ahora el artista muestra tiene también algo del público que le recibe.

14.2. UNA PROPUESTA PERFORMATIVA

Con referencia a todo lo expuesto en este epílogo, mostramos aquí “*Al hilo de...*”, una propuesta performativa durante una deriva inesperada en la Academia de España en Roma, Abril 2015.

Esta propuesta surge como un regalo para el artista Joan Morey que durante el año 2015 se ha desplegado en el mismo estudio de la RAER donde mis pasos resonaron hace dos años.

El escultor modifica la materia. La materia no es inerte ya que cada compuesto tiene sus propias formas de responder a las acciones e intervenciones del escultor. El escultor interviene un cuerpo humano, uno entrenado para responder a estímulos táctiles. El escultor interviene con sus manos. No usa un elemento mediador entre su cuerpo y el cuerpo que interviene. Aunque seguramente un residuo de mediación quede en su mente, entrenada para que sean los conceptos los que intervengan la materia.

Ahora sus conceptos pueden pasar sólo a través de sus manos.

El cuerpo intervenido reacciona a sus estímulos. La diferencia de esta materia viva humana en relación a otros materiales es que puede percibir e interpretar el estímulo en términos espaciales y temporales. El cuerpo intervenido va no solo a modificar su forma externa sino que va a

transformar el espacio y por ende las relaciones espaciales de todo lo que allí haya.

El cuerpo intervenido también sentirá los estímulos a nivel interno, en el plano físico- orgánico y emocional. Se producirá un embodiment – corporeización- del estímulo, que afectará al pulso energético del cuerpo. Esto se traducirá externamente como cualidad y como tempo.

El tiempo de la sala se verá afectado. Hay un músico sonando. No hay una relación directa, de causa-efecto con el cuerpo intervenido. El músico hace lo que haría si estuviera solo. No necesita mirar, pero inevitablemente hay algo que le afecta. El escultor hace lo que tiene que hacer, no está pendiente de la música, pero inevitablemente la colisión se produce.

El espacio está lleno de sillas. Es un espacio dispuesto para recibir una pieza, para mostrar. Pero ninguno de los supuestos productores está produciendo nada para nadie. Están haciendo lo que tienen que hacer como si no hubiera nadie. Ejecutores comprometidos en sus tareas.

En la sala hay personas, de pie o sentadas. No son público porque no vienen a ver, a recibir o a escuchar. Son testigos. Sólo están presentes ante algo que ocurre y que ocurriría igualmente si ellos no estuvieran. No es algo hecho para ellos. De hecho ellos pueden estar, no estar, entrar, salir, ser modificados...todo es una colisión contingente. Hay una cámara- ojo y oreja- que registra todo y a todos. La performance está ahí, la performance es todo, incluida la cámara.

(Marisa Brugarolas. Roma 2015)

CONCLUSIONES

Desde las cuestiones suscitadas, abordadas y desarrolladas a lo largo de esta investigación, vamos ahora a exponer algunas de las conclusiones a las que hemos llegado. Estas conclusiones nos servirán además como palanca para lanzar algunas ideas prospectivas sobre cómo el arte y la danza pueden seguir evolucionando en una sociedad que se quiere plural.

Agrupamos nuestras conclusiones en torno a los objetivos específicos expuestos en la introducción de esta investigación.

Respecto al objetivo “*Definir la Danza Integrada y demostrar que forma parte de las artes inclusivas que se sitúan en el modelo educativo y social de la inclusión*”, hemos evidenciado cierta confusión en el uso de los términos *Danza Integrada* y *Danza Inclusiva*. Por ello se ha hecho necesario al inicio de esta investigación determinar su significado. Habiendo analizado los conceptos de integración e inclusión en los ámbitos educativos, sociales, legislativos y artísticos, hemos detectado que la oposición entre modelo inclusivo y modelo integrado que existe en la educación y las legislaciones sobre la visión de la diversidad, no se corresponde en el mundo de la danza.

Esta diferencia proviene de la apropiación desde la danza de terminología de las ciencias sociales, aplicándole otros significados.

Todo ello nos ha llevado a realizar un mapa de la localización de la *Danza Integrada*, ya que hemos visto cómo históricamente, a través del trabajo de compañías y artistas que han usado y usan esta denominación, lo que está nombrando el concepto es la colaboración entre personas con y sin diversidad en el ámbito de la danza y creatividad, investigando en metodologías y procesos de creación donde las diferencias no son algo a superar sino un valor contenido en el propio proceso, mostrando a la sociedad que otra forma de hacer arte es posible.

Desde la terminología de las ciencias sociales, en el modelo de integración donde la diferencia se intenta adaptar a la norma, las personas con diversidad aprendían debiendo superar su diferencia para adaptarse a los estándares normalizados. Sin embargo el paradigma de la inclusión contempla la diferencia como un rasgo consustancial a la sociedad: todas las actividades deben de estar diseñadas para que todas las personas con sus diversidades puedan participar.

Danza Integrada significa que un espacio de danza se abre para que todas las personas, con todas sus diversidades, puedan aprender y crear en conjunto.

Hemos visto que la confusión se ha generado a partir del uso del término *integrada*, que en danza significa reunir lo que estaba separado, el conjunto de la sociedad con sus diversidades como valor, mientras que en educación integrar tienen el sentido de adaptar la diversidad a la norma.

En el mapa que hemos confeccionado se ha expuesto que la *Danza Integrada* es parte del paradigma inclusivo de las artes ya que desde sus inicios trabaja en grupos de personas con y sin diversidad funcional. Y hemos comprobado que lo que le sigue dando vigencia hoy en día al término *Danza Integrada* es que alude precisamente a esa forma de trabajar en grupos mixtos, donde otras experiencias nombradas *Danza Inclusiva* actualmente trabajan sólo en grupos homogéneos de personas con diversidad funcional.

En el mapa realizado, la *Danza Integrada* se desarrolla dentro del paradigma de las Artes Inclusivas y es por tanto un sector de la *Danza Inclusiva* que apuesta por usar metodologías inclusivas aplicadas en los procesos educativos de las artes y en los procesos generadores de creación de obra artística, donde participan personas con y sin diversidad funcional en un plano de igualdad. Es por ello que hayamos utilizado el término *Danza Integrada /Inclusiva*, para evidenciar que es danza integrada que se desarrolla en el paradigma de la inclusión.

Y desde esta ubicación hemos demostrado cómo la *Danza Integrada* ha sido pionera en la aplicación de las artes inclusivas, siendo una palanca para activar los modelos de inclusión real en el ámbito cultural y educativo.

Hemos localizado un deseo relativamente generalizado entre los bailarines y compañías que trabajan en el ámbito de la *Danza Integrada /Inclusiva* en España de quitar todo tipo de adjetivación a la palabra danza, es decir que no sea nombrada ni danza integrada ni danza inclusiva.

Hemos relacionado este deseo de una parte con la visibilidad que estas compañías están teniendo en los medios profesionalizados, y de otra con el cambio de actitud que el sector profesional de la danza y artes escénicas está teniendo a favor de estas propuestas inclusivas.

Hemos conectado estos datos con el curso que han seguido todas las poblaciones que han estado invisibilizadas a lo largo de la historia, en las que según su visibilización ha ido aumentando, la necesidad de hacer una discriminación positiva -la necesidad de etiquetar- va desapareciendo. Por lo tanto es lógico que los artistas con y sin diversidad que trabajan en la *Danza Integrada /Inclusiva* quieran que se les reconozca en las producciones escénicas por su calidad artística creativa e interpretativa y no por la condición de su diversidad.

En ese sentido, hemos especificado que el término *Danza Integrada* no designa un nuevo estilo de danza, sino que simplemente localiza cuando una experiencia está realizada por grupos mixtos y por lo tanto cuando es accesible.

Esta marca se produce porque estamos lejos de vivir en una sociedad que haya asimilado realmente el modelo inclusivo, una sociedad donde la diversidad en general, no solo la funcional, sea un valor positivo y esté contemplada en todos los aspectos de la vida.

Pero a la vez estamos de acuerdo en que hay que escuchar a todas las partes implicadas del sector y, por tanto, seleccionar en qué momentos no es necesario poner la etiqueta (integrada, inclusiva, en la diversidad...) y en qué momentos es necesario seguir visibilizando que un sector de la población que antes no tenía acceso a las artes escénicas -como artistas, como alumnos, como creadores-, ahora sí lo tiene.

Respecto al objetivo "*Inscribir la Danza Integrada en el campo expandido del arte a partir del descentramiento de las prácticas artísticas, la dimensión performativa y la dimensión etnográfica del arte*", hemos analizado cómo la progresiva descentralización del arte y su expansión horizontal ha hecho que éste se salga y exceda –al igual que el cuerpo que se desborda- de los lugares asignados para él.

Hemos utilizado, para poder analizar los usos públicos de las formas, la herramienta que Jose Luis Brea desarrolló a partir del campo expandido propuesto por Rosalind Krauss, con la que se puede analizar el arte caracterizado por las nuevas prácticas sociales realizadas en espacios urbanos, en el propio cuerpo de los sujetos y la ocupación específica de los espacios de distribución social de la información.

Este modelo de territorialización nos ha permitido detectar el movimiento de los desplazamientos de las prácticas artísticas, marcado por el trabajo contextualista y multicultural contemporáneo que implica las problemáticas sociales, culturales, religiosas, sexuales, étnicas, de poder y de identidad del entorno.

Hemos considerado de gran utilidad el modelo topográfico de los desplazamientos artísticos para analizar la evolución de la danza, y desde ahí localizar la presente investigación dentro del campo expandido del arte.

En este sentido hemos visto una línea de evolución que va desde la danza institucionalizada, que se ejerce como fuerza centrípeta, y cuya función ha sido ornamental, mostrada en los escenarios al servicio del entretenimiento, adaptándose a las necesidades de producto cultural que cada época le exigía, hasta una danza que en el siglo XX se ha preocupado de cómo es el cuerpo que presenta y cuáles son las imágenes que ofrece.

Si bien hemos observado que en un principio las preocupaciones estuvieron marcadas por encontrar unas disciplinas que no castigaran al cuerpo, que no lo moldearan desde un supuesto externo basado en técnicas formales, detectamos que el campo comienza a expandirse en los años 60, en torno a la danza postmoderna, contagiado de esas tensiones inductoras de los desplazamientos que inundaban otros campos artísticos.

Se da entonces un abandono de la lógica del cuerpo como monumento, un rechazo de la danza a constituirse como función conmemorativa del cuerpo triunfante y una exploración de la danza considerando su tensión entrópica. Desde estas derivas de la danza hemos situado a la *Danza Integrada* en el extremo más abierto de la espiral que nos propone Brea, donde sitúa al movimiento centrífugo que expande al arte, ya que es una danza que decide romper con el contrato visual vigente y exponer en el lugar de los cuerpos sublimes a los cuerpos *dis-capacitados*.

Así hemos emplazado la *Danza Integrada* en el segundo cuadrante de la espiral centrífuga, donde se sitúan las prácticas que los artistas realizan a través de sus cuerpos, reivindicando una identidad móvil. También la hemos localizado en el cuarto cuadrante, ya que es una práctica artística que desarrolla su quehacer implicando las problemáticas de la exclusión/ inclusión de la diversidad en las artes, atendiendo a las tensiones que su práctica provoca en el ámbito social, educativo y cultural en los que se desarrolla.

Esta ubicación nos ha permitido desde el comienzo de la investigación señalar que las personas con diversidad funcional se pueden acercar al arte no para ser curadas ni transformadas sino para hacer arte, para crear como lo puede hacer cualquier otra persona, de forma que la *Danza Integrada* es una danza que abre una puerta a un derecho de justicia social.

Hemos utilizado la revisión que hace Hal Foster de la expansión del arte para exponer como la teoría crítica actual y sus antecedentes han servido de marco teórico impulsor de las prácticas artísticas descentradas y en relación a ellas, hemos visto que si el paradigma del "*autor como productor*", propuesto por Walter Benjamin, las definía en términos de relación económica, el paradigma "*artista como etnógrafo*" las define como identidad cultural donde el artista se asocia con el otro cultural y/o étnico.

Una vez conseguida su relocalización en los espacios descentrados, hemos comprobado como estas prácticas artísticas pueden reclamar una centralidad múltiple e incluso reivindicar su estatus de autonomía como arte diferenciándose de otros ámbitos como los terapéuticos o sociales. Es aquí, donde nos hemos apoyado en el discurso de Hal Foster, para demostrar que la vuelta a lo real, a convivir con el mundo y sus agentes, puede reclamar los espacios artísticos por derecho propio para

colectivos que estaban excluidos de ellos. Es en esta autonomía artística donde hemos enmarcado a la *Danza Integrada* considerándola una práctica artística inclusiva que expande las herramientas de la danza a toda la población, abriendo así las imágenes y significados que ofrece.

Al hacer esta operación hemos verificado que la especificidad de la danza se desliga del virtuosismo asociado a un patrón dado. Desde la localización de la danza en el espacio descentrado de la *Danza Integrada*, se reclama y ofrece una danza que trabaja desde los lenguajes de lo que es posible a partir de la diferencia singular de cada uno de los artistas que trabajan con ella como herramienta valorada y posicionada. La especificidad de la *Danza Integrada* viene dada por la nueva interpretación y reapropiación de los factores que intervienen en el arte del movimiento. El virtuosismo técnico no es el factor base de la especificidad de la danza sino una interpretación reduccionista de ésta que la equipara a las destrezas gimnásticas y pone la danza en el centro de la mirada del paradigma del cuerpo clásico, mirada voyeurista y receptora del deseo construido por la cultura hegemónica, sostenida en un modelo patriarcal.

Respecto al objetivo “*Vincular el arte descentrado, arte relacional, arte activista, arte público, arte comunitario y arte participativo a los procesos de creación en las colectividades como prácticas artísticas que transforman las estéticas a partir de la participación de la diversidad en el arte*”, hemos comprobado que las prácticas artísticas actuales pujan por inscribirse en los espacios de la colectividad a través del arte comunitario y del arte activista, que emergen cuando la participación del ciudadano en el proceso democrático sufre restricciones. Esto ha llevado a que los artistas se comprometan en procesos creativos activos en contextos comunitarios, potenciando individuos, comunidades y estimulando el cambio social.

Según hemos percibido, desde los años noventa hay una confluencia del arte público y el arte comunitario, que dentro de las prácticas relacionales nos ha llevado a la eclosión las prácticas comunitarias actuales, de las que participan activamente un sector de las artes escénicas.

Nos ha interesado como a través del arte comunitario se colabora en la construcción de una comunidad flexible, que habla varios lenguajes, con accesos múltiples a la corporeización de sus contenidos históricos y sus deseos presentes. En esta situación comprobamos que se movilizan los diversos estratos que configuran la comunidad, agilizándose la comunicación entre ellos al dar cabida a todos sus miembros para expresar su singularidad y diferencias. Las diferencias de percepción, de situación, las funcionales, las de género, las sociales, las de procedencia, las diferentes expectativas se convierten en recursos para el trabajo artístico. La información se intercambia, se comparte la visibilidad pública, y se revisa de forma táctica –con nuestras pequeñas acciones diarias–, el concepto de la diversidad con lo que se fracturan los estereotipos asociados a la *dis-capacidad*.

Hemos localizado que ese lugar imposible de la comunidad –la comunidad que cada uno imagina pero que no existe porque es un oxímoron pensar en la comunidad de cada uno- provoca un espacio provisional y móvil desde el que se puede hablar, decir y decirse. Y hemos concluido que éste es un espacio productivo en dos sentidos: de una parte para el desarrollo de prácticas artísticas contextuales que generan nuevos conceptos sobre el arte, y de otro para la comunidad, que por medio del arte organiza y flexibiliza sus interacciones, creándose una simbiosis en la construcción de un locus habitable, estando juntos en lo incierto.

Al mismo tiempo hemos constatado que tal es la falta de soporte a la cultura en este momento desde los medios políticos y de difusión, tal es la ruptura y desaparición del tejido institucional que debería impulsar la cultura como un valor, que estamos viendo emerger otros modos de hacer cultura, donde el artista y su comunidad cercana están más unidos, dándose soporte mutuo en un acto de supervivencia, donde la comunidad de base es activada por los propios usuarios y artistas sin mucho intermediario.

Desde esta perspectiva, hemos revalorizado ese público cercano que siempre han tenido los que nunca han sido valorados como artistas, público de familias, amigos, comunidad vital que crece, apoyados unos en otros. La falta de soporte institucional está devolviendo al arte los vínculos comunitarios que había perdido. Pero a la vez hemos denunciado que este resurgir de la comunidad cultural y artística no es la excusa ni sirve para justificar la falta de ética de las actuales políticas de gestión cultural. Los artistas y la sociedad hacemos autogestión porque no queda otra, y cualquier institución u organismo con puestos asalariados que justifique su programación a partir de proyectos autogestionados, programaciones basadas en arte emergente de estudiantes de arte que en el futuro tendrán que trabajar de cualquier cosa menos de su profesión, es un insulto a la cultura, al arte y a los profesionales que la están manteniendo viva.

Desde la localización de la *Danza Integrada* en el campo expandido del arte, en las prácticas descentradas y dentro del paradigma inclusivo, observamos que ofrece la posibilidad a las personas con diversidad funcional de ser no sólo consumidoras sino productoras de arte. Constatamos que el *teatro médico* es el escenario donde se presenta la diversidad funcional relacionándola con las artes como herramientas de consumo con efectos terapéuticos, rehabilitadores y socializantes. Sin embargo contemplar a las personas con diversidad como productores de arte significa sacarlos de ese escenario médico y permitir que desde sus aportaciones transformen el arte y los paradigmas estéticos en los que nos movemos, especialmente los que se refieren a la imagen construida del cuerpo de la danza y las artes escénicas.

A través de esta operación hemos reubicado a las personas con diversidad en un escenario de democracia participativa que es a la vez escenario social construido sobre

el modelo de inclusión donde todas las diversidades son contempladas como elemento inherente a la sociedad, y la diferencia es considerada como motor de cambio. Así emplazadas, no nos queda otra que efectivamente permitir y ofrecer la posibilidad de que cualquier persona pueda acercarse al arte desde la práctica artística, sin más mediación que el propio arte.

Desde aquí hemos apostado por unas prácticas artísticas que parten del “hacer con en vez de hacer para”. *Hacer con* significa que en un espacio de relaciones horizontales creamos en conjunto, aprendemos de todos, nos vemos como compañeros. Esto nos permite no presuponer lo que le viene bien al otro, sino escuchar lo que cada uno aporta o necesita y desde ahí construir nuestro proceso artístico. Hay un salto diametral desde ver a una persona con la que se trabaja como el *otro* o sentirla como un *nosotros*. De esta forma aparecen técnicas y procesos que son relevantes para el grupo y para el arte, generando operaciones que transforman nuestras identidades, nuestras relaciones e interacciones.

Hemos localizado el arte comunitario y la mediación artística dentro del mapa de las artes inclusivas, diferenciándolo de la *Danza Integrada* por las prioridades de objetivos de uno y otro, siendo las prioridades del arte comunitario la colaboración y la participación de las comunidades en la realización de la obra por encima de unos logros estéticos, persiguiendo así una mejora social, mientras que en la *Danza Integrada* los objetivos pasan por un derecho al aprendizaje de las artes y a la creación de obra. Sabiendo esta diferente ubicación hemos señalado sus puntos de convergencia y conexiones.

Respecto al objetivo “*Analizar los factores que comprometen al cuerpo en situaciones de poder, vigilancia y autocontrol, y exponer cómo las tácticas performativas pueden desestabilizar dichas situaciones*”, hemos relacionado poder e identidad desde la perspectiva de Foucault, para entender que las tensiones identitarias están en el punto de mira de muchos artistas actuales, ya que el poder no es algo abstracto sino que pone en juego las relaciones entre individuos, constuyendo la realidad a través de binomios de opuestos donde ciertos grupos ejercen su poder sobre otros.

Todo ello nos ha llevado a observar el cuerpo como una localización de tensiones entre la experiencia acumulada, las imágenes que emite, los constructos que son emitidos sobre él y el espacio actualizado del presente contingente donde el cuerpo es en un continuo proceso de *estar siendo*.

Desde aquí hemos examinado como los actos de repetición, que conforman la realidad monolítica, al ser repetidos ligeramente diferentes a los anteriores, se distancian un poco del original, encontrando así la diversidad fisuras en el sistema, llegando estas fisuras a ser más poderosas que la oposición binaria que separa a uno mismo del otro, abriendonos una posibilidad para salir del pensamiento dualista.

Desde esta perspectiva hemos inferido que la vida es una sucesión de reconstrucciones, re-creaciones y re-interpretaciones, aunque intentemos repetir los patrones de los modelos establecidos o de nuestros iconos sociales y culturales.

En el ámbito de nuestra persona nos reconstruimos miles de veces al día. El cuerpo es el vehículo y la forma para esta reconstrucción. Además de ejecutar las tareas habituales, actuamos nuestros roles en una cadena diaria de acciones y reacciones. No podemos llamar a estos fenómenos *repetición*, porque el espacio y el tiempo no son los mismos de tal forma que cada vez que nos actuamos, o ejecutamos, algo de esa acción es conocido pero lo hacemos de una forma nueva.

Se trata por tanto de *reconstrucciones*: la capacidad de hacer en el presente una acción viva a partir de trazos de las hechas en el pasado.

En este sentido hemos hallado que el cuerpo es el factor fundamental de la reconstrucción, de la recreación y de la reinterpretación. La memoria es el mapa, el cuerpo es la acción. La memoria es una acumulación de experiencias organizadas por sistemas asociativos y culturales. La memoria, imprescindible para comprender el presente, encarna paradójicamente una ausencia de presente. Entre la memoria –incluyendo las innumerables formas creadas para atraparla, las múltiples formas de representación/ construcción de la realidad- y el presente hay un espacio ciego. El cuerpo se sitúa en ese espacio ciego intentando unir el vacío dejado entre la memoria y la acción, trayendo al presente contingente lo que la memoria ha acumulado como experiencia.

Desde este locus dialéctico hemos revisado aquellas prácticas artísticas que a partir del siglo XX han tomado como centro de atención el cuerpo, porque han visto su capacidad de reconstruirse a sí mismo y por tanto reconstruir la realidad, la cultural, la social y la política. Para situar la producción artística hecha en este sentido hemos utilizado la cartografía que Cruz y Hernández-Navarro hacen del tránsito del cuerpo como esencia al cuerpo como suplemento, donde las operaciones de reapropiación son fundamentales en las nuevas reconfiguraciones del cuerpo y de los sujetos a los que ese cuerpo representa.

Hemos examinado cómo estas prácticas no solo deconstruyen el cuerpo y por ende los sujetos tal y como estaban representados, sino que por medio de las nuevas imágenes ofrecidas han dado la oportunidad de que los cuerpos ejerzan esa capacidad de reinventarse en nuevos discursos y posicionamientos.

Respecto al objetivo *“Evidenciar que el concepto de identidades en flujo afecta y mueve la identidad de la discapacidad”*, hemos constatado que un enfoque esencial sobre la capacidad de deconstruir y reconstruir nos lo ha ofrecido el paradigma de las identidades móviles y en flujo, que lejos de volver a construir identidades sólidas, nos

propone una identidad móvil en la que memoria entendida como experiencia pasada se articula con el presente en continuo cambio a través de un cuerpo que no es apresado por una identidad inamovible y constrictora sino una identidad que se sabe permeable al hecho de estar viva.

Hemos analizado que los espacios de fluctuación entre las categorías donde encajamos a los sujetos según su edad, su capacidad de movilidad, de pensamiento, su cultura, género, raza son espacios para transitar, investigar y hacernos preguntas ya que las categorías surgen porque a una cantidad de sujetos se les asocia con una característica determinada que aparece junto a ellos de una forma sistemática, con lo que es vista como predominante. La predominancia aparece en función de la cantidad *objetiva* de sujetos o en función de ciertos patrones culturales, que ven como relevantes determinados rasgos pertenecientes a un colectivo situado en la categoría no dominante de la norma dentro de la cultura que elabora esos preconceptos.

Por otro lado hemos sugerido que las excepciones en estos preconceptos son muchas, y si la norma no nos impide verlas, podremos observar cómo todas las personas transitan entre las etiquetas impuestas por la cultura dominante y su propia singularidad a la hora de existir. Por tanto hemos concluido que la capacidad para apreciar esta singularidad, permite a los individuos y a los colectivos tener muchas más herramientas para poder realizar y expresarse como seres complejos, observando que diferentes status son posibles y deseables al mismo tiempo.

Desde la conclusión anterior, y atendiendo a la cuestión identitaria que plantea qué humano debería representarse en términos artísticos, hemos respondido que una transformación válida que le queda al arte en referencia al cuerpo es presentar los cuerpos de lo real, del otro que está aquí, en su cuerpo, con esa diferencia catalogada de *dis-capaz*, y fusionarlo con el supuesto sujeto capaz, con el supuesto yo normalizado. Del diálogo-confrontación aparece un sujeto multi-plural, posthumano y oscilante.

Hemos apuntado que la *Danza Inclusiva/Integrada* es un arte que aporta una nueva visión sobre ese arte posthumano, que lejos de presentar un *terminator* poderoso y patriarcal nos lleva a ver cuerpos plurales en comunicación interdependiente, donde las diferencias intrínsecas biológicas, mal llamadas deficiencias, no son una discapacidad a superar sino un estado más del ser humano. Por tanto la *Danza Inclusiva/Integrada* es un arte de ver, sentir, percibir y mover lo que hay, para fusionarlo, mezclarlo, con la supuesta normalidad. Restituimos a la mirada lo que le había sido robado, la amplitud de todas las identidades móviles en el arte, en la danza, en la expresión de las personas, en cuerpos humanos transformados.

Respecto al objetivo *“Demostrar que la danza, al ser un arte que compromete la fisicalidad del artista, puede crear nuevos vínculos entre cuerpo e identidad,*

modificando la identidad del bailarín, del público y de la danza”, confirmamos que, desde el concepto de identidad en flujo y desde esta nueva ubicación del cuerpo, la danza es un espacio privilegiado para no sólo la presentación del cuerpo sino para su deconstrucción y su nueva revalidación desde otros parámetros.

A partir de las tensiones identitarias, generadas por un mundo basado en binomios donde la parte débil queda siempre oculta, hemos advertido como las prácticas artísticas inclusivas, donde está la *Danza Integrada*, tratan de devolver a la sociedad la voz de los que hasta ahora estaban callados en ese lugar marcado como débil. Y hemos observado como estas acciones revierten en la sociedad en su conjunto ya que suponen un acto de nombrarnos seres más completos a partir de nombrar y dar cabida en nuestras actividades sociales, y no solo en el ámbito privado, a lo que había sido nombrado como débil, a todos los estados que son parte de nuestro ser, todos los aspectos que conforman el devenir.

Intentar borrar a toda costa los espacios de la diversidad, los espacios que nuestro paradigma considera débiles, es realmente lo que nos lleva a una sociedad enferma, monócroma, construida en una ficción imposible, en una ficción cuya estrategia es el ocultamiento y el camuflaje.

En este sentido hemos analizado que la visibilidad de las personas con diversidad en actos performativos donde presentan imágenes alejadas de la norma, es fundamental no tanto para que ellos –considerados *el otro* por la sociedad- se adapten a la norma, sino para que la sociedad vaya variando las fronteras de la norma.

Desde este análisis hemos mostrado la importancia de las narrativas en primera persona escritas por la diversidad para los medios representacionales y cómo *ser performativo* versus *ser* es central para el público que evalúa a la persona con discapacidad. De esta forma el performance realizado por personas con diversidad se puede ver como arte, retando las nociones dominantes sobre cuerpos apropiados y las jerarquías entre personas con y sin *dis-capacidad*. Las performances de la diversidad son performances políticas, dirigidas a toda la comunidad.

En este sentido hemos constatado como la historia de la danza tiende más a presentar unos cuerpos acomodados al universal vigente en cada época, reforzando así los patrones sociales, culturales y las marcas identitarias que los paradigmas inmovilistas ya imponen sobre los cuerpos persona.

Pero haciendo una revisión sobre los movimientos acaecidos en la danza a partir principios del siglo XX hemos evidenciado una preocupación creciente por parte de los creadores en la forma de tratar el cuerpo y su movimiento desde un lugar que afecta a las representaciones que la danza ofrece. Así hemos visto desde los albores de la danza moderna y la danza expresionista, una evolución hasta llegar a la postmoderna y

contemporánea, donde hay un tipo de danza que no basa la excelencia de la creación artística en el virtuosismo físico, entendido éste como las prestaciones físicas máximas que puede dar un cuerpo normalizado en movimiento. Estos artistas han recuperado el cuerpo sabiendo que es un espacio en el que tienen lugar todas las batallas, que no se resiste a ser codificado dentro de los modos de representación al uso, y de esta manera lo han convertido a través de la danza, en el lugar ideal para la presentación de las diferencias o la diversidad.

Y es desde esta evolución de la danza y su nuevo posicionamiento, que la diversidad funcional ha podido tener acceso en este arte tan exclusivo que durante siglos se ha dedicado a glorificar el cuerpo perfecto, el de los cánones clásicos, el cuerpo como un monumento móvil del poder de la razón y la domesticación sobre el cuerpo dionisiaco, sobre el cuerpo que se excedía de los límites normativos.

En este espacio, ya no solo de la danza, sino espacio político del cuerpo y de las artes escénicas es donde comprobamos que ha surgido la *Danza Integrada*, como una manifestación para restituir a la danza aquellos cuerpos que habían sido excluidos de la racionalidad de la escena. También son los cuerpos que por ende habían desaparecido de una sociedad que hunde sus bases en una *somatofobia* donde todo lo que sea demasiado corpóreo, todo lo que segrega y excede al contenedor normalizado, se considera opuesto a lo racional, suscita temor a una convulsión de las reglas y por tanto es transformado en objeto de rechazo.

Con referencia a la capacidad que la *Danza Integrada* en el marco de la inclusión, tiene de transformar la mirada social y cultural que existe sobre *el otro*, hemos expuesto que el arte en un marco de inclusión y la danza que educa y crea con la diversidad, ocurren cuando son capaces de incluir entre sus artistas a todas y todos los que encarnan en sus cuerpos diversos la diferencia. Y desde ahí sostenemos que la diferencia deja de evidenciarse como “otredad” cuando es inscrita en el espectro de la diversidad posible, y por tanto, para que sea realmente un espectro, no basta mostrar a todos los cuerpos con diversidad a la vez, separados de los cuerpos normativos. La otredad deja de serlo cuando está inscrita en un espectro variado y representativo de todas las formas de habitar los cuerpos y las mentes que tenemos en este planeta. De ahí hemos deducido que la *Danza Integrada*, la que se realiza en grupos mixtos de personas con y sin diversidad, es la que tiene la posibilidad de producir un arte donde el otro deja de serlo porque es parte de la comunidad.

De esta forma hemos concluido que la introducción de cuerpos diversos en la danza reorganiza nuestra mirada como espectadores, al ser prioritaria no la imagen prefijada de lo que debería ser un cuerpo ideal en danza, sino el proceso continuo que ofrece una multiplicidad de cuerpos heterogéneos que se transforman y empiezan a ser en cada momento.

Habíamos analizado que el arte y la performatividad de la identidad -donde la táctica se insinúa dentro del terreno de otro, fragmentadamente, sin ocuparlo completamente, sin rechazarlo del todo-, pueden ser una fisura dentro de la sociedad entendida como panóptico.

Al conectarlo con la danza, hemos concluido que la *Danza Integrada* y los cuerpos diferentes de todos sus componentes son la táctica que se infiltra en las fisuras del estatus de la danza, status que la mantienen adherida a unos cánones formales y a unos tipos de cuerpo modelados por esos cánones.

Así hemos comprobado que lo que hace diez años en España era un movimiento aislado, con poca presencia en los escenarios *normalizados*, ahora empieza a ser un hecho, donde la red de teatros públicos contempla la inclusión en las artes escénicas, e incluso hasta los centros disciplinarios del mantenimiento del status de la danza, los conservatorios, también están empezando a abrir sus puertas a un nuevo concepto de danza, de cuerpo, de persona. La táctica es como el agua, se filtra sin hacer ruido, pero penetra.

Respecto al objetivo *“Evidenciar la Educación Somática, Danza Contact, Improvisación y Composición Instantánea, como herramientas metodológicas que posibilitan procesos creativos accesibles, abiertos e inclusivos para la entrada de la diversidad funcional en la danza”*, hemos expuesto la necesidad de potenciar formas de abordar la danza que, desde la propia metodología, intervengan en las percepciones que tenemos sobre el cuerpo y en los conceptos que tenemos sobre lo que es danza, basándonos en las herramientas del pensamiento de la postmodernidad que nos han ayudado a desmontar las subjetividades clonadas que todos damos como originales.

En nuestra búsqueda metodológica hemos profundizado para sacar a la luz las herramientas en el ejercicio de la danza que posibilitan las conexiones entre los aspectos sociales, físicos y estéticos. Sólo así hemos visto que es posible deconstruir completamente el privilegio de la técnica y el virtuosismo en la danza, la tiranía de la línea perfecta y de la imagen fija a modo de escultura congelada en el tiempo de unos cuerpos que nunca existieron.

Hemos explicado cómo estas nuevas formas de entender la danza, que propician herramientas metodológicas inclusivas y habilitadoras, suponen una relación con el cuerpo y el movimiento, lejana a la idea de control y autocontrol.

Hemos concluido que la *Danza Integrada* que se nutre de las metodologías y estructuras de composición aportadas por la *Improvisación* y *Contact Improvisación*, basadas en la *Educación Somática*, proporciona imágenes que nos ayudan a crear nuevas subjetividades, aportando nuevos imaginarios al arte. Vemos que un entrenamiento físico donde el énfasis está puesto en la apertura del peso del cuerpo

sobre el suelo y sobre el cuerpo del compañero es una metáfora de esa pérdida de autocontrol. El peso en vez de estar contenido en los límites de una imagen ideal se desborda, derramándose sobre otros cuerpos, otras superficies, haciendo las fronteras y los límites borrosos, convirtiendo el foco de la danza no en la imagen fija sino en la materia en movimiento. Ya no predominan las posiciones formales o formas específicas, sino la experiencia interna de las sensaciones y el flujo del movimiento entre dos cuerpos o entre el cuerpo y una superficie.

Hemos podido establecer que un entrenamiento que potencie la desorientación debilitará la necesidad de control que crece de forma alarmante en nuestra cultura. Cuando la necesidad de control decrece, aumentan las ganas de explorar en lo desconocido. En lo que se refiere a la *Danza Integrada*, los bailarines comienzan a explorar movimientos distintos a los codificados en el vocabulario de danza.

A partir de ahí hemos contemplado como las herramientas de la *Improvisación* en danza ayudan a deconstruir nuestras preconcepciones y establecer unas relaciones menos viciadas por las informaciones incorporadas a nuestro legado sociocultural y académico en la danza. Podemos ver cómo la imagen fluida de lo heteromórfico de Haraway, se materializa en la esencia de la *Improvisación* y más aún cuando ésta se aplica en la *Danza Integrada*, ya que abre la posibilidad a que podamos mirar al cuerpo en danza como un cuerpo en proceso, como un cuerpo que siempre se transforma. Esta atención a un flujo de cuerpos siempre cambiantes y el espacio abierto sin final que ocurre en la *Improvisación* re-enfoca la mirada del espectador, ayudándonos a ver al cuerpo con diversidad en sus propios términos.

Respecto al objetivo “*Establecer vínculos entre los procesos de creación basados en metodologías inclusivas en grupos mixtos de Danza Integrada y las producciones artísticas que aportan nuevas vías al arte al ofrecer nuevos imaginarios y nuevos modos de entender la práctica artística*”, hemos apostado por defender que las metodologías y procesos afectan a los productos escénicos. Cuando los bailarines son capaces de escuchar la información que proviene de varios sentidos, con herramientas como la *Educación Somática*, que empodera sus cuerpos sin necesidad de copiar modelos externos, su imaginario y emociones también quedan nutridos de una forma más amplia y, en sus producciones artísticas ante público, todo ello se ve reflejado. El acento en la puesta en escena no está en los resultados marcados a priori, o en demostrar lo que se puede hacer, sino en el cómo se hace. Así la obra es entendida no como un resultado final sino como un proceso vivo y en marcha, sujeto a las transformaciones que son la base de los procesos de los que ha emergido.

En este sentido la obra deja de ser una representación para convertirse en presentación de lo que está ocurriendo en el momento presente. Hemos podido comprobar que ésto ocurre en aquellas piezas compuestas a través de estructuras improvisacionales, donde la *Improvisación* puede ser el lenguaje que construye la

composición de la obra en Composición Instantánea, o las realizadas a través de procesos coreográficos abiertos donde la *Improvisación* discurre a partir de partituras precisas, parte esencial de la dramaturgia.

Por tanto, concluimos, que la *Danza Integrada* construida desde estas metodologías, pone de manifiesto las marcas sociales de la identidad, las que discapacitan al cuerpo, la persona y el artista, usando el movimiento para subvertir los significados culturales de esas marcas corporales. De esta forma puntualiza la desconexión entre el cuerpo físico y su identidad cultural, transformando la relación entre la mirada del público y la experiencia subjetiva del artista.

Respecto al objetivo “*Establecer conexiones entre el trabajo de diferentes creadores internacionales en el marco de la Danza Integrada/Inclusiva. Analizar los elementos de su creación y proceso de trabajo para establecer qué visión sobre el arte, la danza y las personas con discapacidad generan*”, hemos observado una eclosión en los últimos diez años de las artes en la inclusión y más concretamente en la danza. Hemos afirmado que toda la producción artística que surge en este sentido ayuda a visibilizar la diversidad funcional como parte integrante de la sociedad y del arte. Esta visibilización está ayudando a cambiar también el concepto de danza y de los que pueden hacer danza.

Pero también hemos evidenciado que no toda la producción realizada en danza en la inclusión ni en *Danza Integrada* ayuda a deconstruir los modelos clásicos del cuerpo -los modelos fácilmente consumibles-, dependiendo del paradigma en el que se asiente la creación.

Hemos detectado cómo aquellas compañías de *Danza Integrada* que nutren las bases de su representación de los valores ideológicos de la danza clásica y las estéticas formalistas basadas en la fetichización de la línea, en sus intentos por incluir bailarines con diversidad funcional, pueden caer rápidamente en los términos paternalistas de cuerpos capaces y discapaces. Estas obras las hemos localizado en el *paradigma del cuerpo clásico*, fomentando una estética que reinscriben el “dis-” en “capacidad”, subrayando la falta de movilidad en vez de explorar las posibilidades de movimiento inherentes a diferentes tipos de cuerpo, con otros lenguajes y metodologías más inclusivas. Esto sucede con algunos trabajos de las compañías *Dancing Wheels* y *de Infinity Dance Theater*.

Hemos constatado que hay otro tipo de compañías de *Danza Integrada*, muy populares en los mercados de difusión de las artes escénicas, en las que parte de su obra se basa en la construcción de un nuevo virtuosismo para personas con diversidad funcional. Parte del trabajo de *Axis Dance Company* y *Candoco* muestran un apego a la construcción formal de la danza contemporánea, queriendo demostrar que el elenco de los bailarines tiene una fuerte técnica dentro del sentido tradicional de lo que

significa técnica en el mundo de la danza: control total del cuerpo dentro de unos parámetros estéticos determinados. Estas obras todavía sienten la necesidad de justificar ante el público acostumbrado a observar la danza contemporánea sólo bajo unos parámetros estéticos concretos, que aunque en sus propuestas hay personas con diversidad, éstas están tan entrenadas como cualquier bailarín y son capaces de hacer todo lo que un bailarín sin discapacidad puede hacer. “Puedo hacer lo mismo a pesar de mi diferencia...” nos sitúa en un discurso, que aunque totalmente válido, ya que ha abierto el imaginario social a reconocer que una persona con diversidad funcional puede ser tan virtuosa como otra cualquiera, no es un discurso donde el valor de la diferencia es lo que nos cambia la percepción para poder avanzar como artistas, como sociedad. El discurso de estas creaciones se sitúa en el *paradigma del nuevo virtuosismo*, que quiere superar la diferencia para seguir constatando la homogeneidad, el valor de lo que es igual, de lo que no se excede de los límites estéticos y por tanto el valor del inmovilismo, de una sociedad que se auto perpetúa.

Sin embargo al analizar la obra de otros creadores que trabajan desde la inclusión hemos comprobado que aquellos que utilizan las herramientas inclusivas de la danza (*Improvisación, Contact, Movimiento Somático*) nos proporcionan una obra como proceso vivo altamente energizada y ésto es percibido por el público a través no sólo de la vista y el oído, sino de los sensores cinestésicos que se activan ante la presencia de otros cuerpos en movimiento. Este público recibe imágenes más complejas, menos lineales, más articuladas y con múltiples fisuras para ser interpretadas, porque proceden de una experiencia informada por múltiples formas de percibir. Bajo el *paradigma de las identidades móviles*, hemos situado la obra artística analizada de *Joint Forces, Danceability, Pippo Delbono, Bill Shannon, Claire Cunningham, The Olimpias y Theater Hora con Jérôme Bel*, que ofrecen unas imágenes más alejadas de los cánones estéticos convencionales, en oposición a otros estilos de danza basados en cuerpos homogéneos.

En esta dirección, elegimos prestar atención a la *Danza Integrada* que deconstruye modelos porque no tiene miedo de enfrentarse con *lo grotesco*. Cuando un bailarín con discapacidad baila a partir de los movimientos que su cuerpo genera, sin pretender encajar en los modelos del cuerpo clásico y las líneas estilizadas, las primeras imágenes que recibimos las asociamos a lo grotesco. Pero si continuamos observando esa danza pronto descubrimos que ese bailarín nos está introduciendo en la experiencia única de su fisicalidad particular. Como observadores empezamos a percibir las motivaciones internas que provocan los movimientos externos. Empezamos a ampliar nuestro código y a percibir que no todos los movimientos pueden ser leídos de la misma forma.

Hemos señalado las diferencias entre el cuerpo del carnaval, que es el cuerpo compartido del que habla Bakhtin, el cuerpo que pertenece a la escena entendida

como ritual según Danto, y de otra parte, el cuerpo grotesco, que es el que se muestra sin ocupar la centralidad, el que, desde los márgenes, nos recuerda constantemente que la centralidad es inestable y puede dejar de serlo en cualquier momento. También hemos visto el cuerpo del monstruo o del freak, que toma la centralidad irrumpiendo brutalmente en el imaginario colectivo, suscitando miedo y rechazo.

Hemos analizado como estos tres cuerpos responden a tres tácticas utilizadas por los artistas que trabajan poniendo en valor la diversidad. Así la *Compañía Pippo Delbono* utiliza la táctica del carnaval y el cuerpo grotesco, *Joint Forces* la del cuerpo grotesco, mientras que Mat Fraser se apropia de la del monstruo o freak. Las tres experiencias artísticas ponen en evidencia cual es el contrato visual que las artes escénicas mantienen con las representaciones del cuerpo, tambaleándolo y haciendo que el espectador empiece a mover sus puntos de referencia.

Hemos localizado artistas con diversidad funcional que ejercen la danza poniendo su diversidad en primer plano, dejando que ésta imprima carácter a su discurso. Bill Shannon ejerce la diferencia en el escenario público como antropólogo del signo; sus performances le permiten abrir los códigos del subconsciente social. Sus intervenciones no hablan de su naturaleza como discapacitado, son acciones performativas que provocan lecturas corporeizadas que ponen en evidencia las redes sicosociales que marcan el encuentro entre diferentes tipos de cuerpos. Al activarse la interacción física entre el espectador y el cuerpo de Shannon, la relación entre los diferentes cuerpos deja de ser visual, con sus narrativas bien acomodadas, para pasar a un plano cinestésico, en el que Shannon gana por su habilidad y manejo del peso y la gravedad, distorsionando cualquier lectura de la *autenticidad* del cuerpo discapacitado.

Junto a Shannon hemos ubicado a Claire Cunningham que ejerce la diferencia pero en los escenarios de danza poniendo en primer plano su experiencia vital, sin esconder su diversidad y haciéndola saltar un paso por delante de la dis-capacidad. Utiliza el lenguaje de la danza contemporánea y lo traspasa, no solo porque aúna diversas disciplinas en su trabajo, sino porque explora fuera de estilos preconcebidos cuáles son las posibilidades expresivas a partir de su cuerpo y sus prótesis en movimiento. Es una artista que construye conscientemente las imágenes que nos ofrece, transformando así no solo nuestra visión de la diversidad sino el lenguaje del arte.

Hemos comprobado que otros coreógrafos sin diversidad, cuando dirigen a performers con diversidad usan las mismas herramientas que en sus creaciones habituales, por muy arriesgadas que éstas sean, experimentando las consecuencias de su material en nuevos cuerpos y mentes.

Aquí hemos analizado la obra de Jérôme Bel, que construye la obra escénica con herramientas distintas a las usuales, porque justamente se dedica con estas

herramientas a dismantelar la maquinaria del artificio escénico. En su trabajo con artistas con diversidad intelectual, la deconstrucción se realiza a través de los procesos que han seguido y vivido los performers para desarrollar la pieza, aunque cada uno lo procese de forma distinta.

Hemos concluido que en ese sentido, no hay mucha diferencia de cómo lo podían haber procesado personas sin diversidad intelectual. Las herramientas cognitivas de cada individuo son muy diferentes y no están solo informadas por la capacidad intelectual sino por factores culturales, emocionales y vivenciales. Por eso todos, ante experiencias parecidas, reflexionamos de forma distinta.

Respecto al objetivo “Analizar mi trabajo de creación en *Danza Integrada* a través del proyecto *Ruedapiés* y relacionarlo con los paradigmas inclusivos que posibilitan una fractura con el contrato visual vigente”, hemos analizado mi obra artística en *Danza Integrada*, localizada bajo el nombre de *Ruedapiés*, mostrando que tiene como principal objetivo posibilitar una plataforma de aprendizaje conjunto entre personas con y sin diversidad funcional para potenciar la creación y expresión utilizando los procesos de la *Danza Integrada* como estímulos innovadores y una nueva opción para la creación escénica. También hemos afirmado que la *Danza Integrada* que realizamos posibilita una danza donde no sólo se aceptan todos los cuerpos, todas las mentes con sus diferencias, sino que esa diferencia es lo que hace genuina a esta metodología y las creaciones derivadas. Desde esta perspectiva es desde donde nos planteamos la visión de la danza y este proyecto.

En cuanto a las imágenes ofrecidas por *Ruedapiés* hemos comprobado que es una danza que transforma la mirada, agrietando los modos habituales de percibir ya que danza con las imágenes de la colisión, las de los cuerpos normativos y fracturados danzando juntos, integrando disciplinas artísticas, y más allá de incluir, vuelve a reunir la diferencia que siempre está presente en los procesos vivos, mutables y en continua transformación. Desde este lugar, la creación a través de *Ruedapiés*, se sitúa en el paradigma de las identidades móviles y el cuerpo en flujo, ya que abre la mirada del espectador sobre las diferentes formas de definir los cuerpos, las mentes y las historias que éstos cuentan, generando nuevos lenguajes y contenidos en la escena contemporánea. Propone al espectador una mirada inclusiva, que no confunda arte con virtuosismo técnico o que al menos reconozca que el virtuosismo es la conjunción del deseo de comunicar con la capacidad de expresar.

Como proyecto lo hemos definido como pluridimensional ya que las actividades que promueve constan de procesos de aprendizaje, creación y divulgación de los nuevos lenguajes de danza contemporánea en espacios inclusivos donde participan personas con y sin diversidad funcional. Estos procesos crean pequeñas comunidades interconectadas donde las personas con y sin diversidad se relacionan fluidamente, aprendiendo unos de otros, permitiendo que surjan creaciones genuinas y

transformadoras.

Con respecto a las metodologías de *Ruedapiés* hemos verificado que son inclusivas, utilizando como propulsores los lenguajes de la danza contemporánea, de *Movimiento Somático*, de la *Improvisación*, de *Contact*, la transdisciplinariedad y la investigación. Estas herramientas posibilitan la accesibilidad a todas las personas, independientemente de sus habilidades físicas, cognitivas o mentales ya que la capacidad de aprendizaje y de expresión existe en todos, sólo hay que encontrar espacios adecuados que nos permitan crecer. La Improvisación es una de las herramientas fundamentales en la base de creación de *Ruedapiés*, ya que permite el acceso a las imágenes que todavía no están inscritas en el imaginario colectivo, y éstas son muy poderosas. Usamos la improvisación como metodología para el aprendizaje del movimiento, como fuente para la creación y como creación en sí misma.

Hemos concluido que *Ruedapiés*, a nivel de creación artística, parte del cuerpo, del movimiento, de la relación entre proceso y performance, de la ubicación del arte en la sociedad, de las dinámicas poéticas y cambiantes que generamos en cada instante.

Nos interesa la trans-formación y la creación en la que los participantes forman un engranaje artístico de la diferencia, que no se dedica a reproducir lo mismo sino que se nutre de las relaciones nomádas y táctiles, a la manera deleuziana, donde el movimiento, las imágenes, sonidos y conceptos se crean desde un estado rizomático en interdependencia. Son los espectadores, los que reciben activamente, quienes reunirán las significaciones y las reinterpretarán fuera de los contextos establecidos.

Y en este conjunto de tácticas hemos defendido que el cuerpo de la diversidad no es más interesante o más rompedor sólo porque existe de forma natural en la escena y porque al ser extraño, nos extraña. Si defendiéramos esto estaríamos de nuevo discapacitando a la diversidad, porque le estaríamos negando el derecho a conocer las herramientas de la escena, de la danza. Pensaríamos que con situar a la diversidad en la escena y exhibirla es suficiente. Pero nada más lejos de nuestra intención. El planteamiento que hemos defendido es que el artista con diversidad decide posicionarse en la escena, y decide cómo se quiere posicionar y en este posicionamiento convierte, con la utilización de las herramientas performativas de la danza y de las artes escénicas, su diferencia en poder. Por tanto es el ejercicio del cuerpo performático el que atraviesa el cuerpo natural desvinculándolo de la mirada dis-capacitadora.

Respecto al objetivo "*Ofrecer recursos pedagógicos para la enseñanza de la Danza Integrada e inscribir la importancia de su aprendizaje en sistemas educativos inclusivos*", hemos sostenido la necesidad de contemplar el acceso de las personas con diversidad a la educación de las artes, no de forma segregada, sino en sistemas inclusivos que les permitan optar al derecho que tiene cualquier ciudadano de estudiar danza y artes escénicas.

Hemos fundamentado esta perspectiva no sólo en el derecho sino en las prácticas inclusivas que se vienen realizando desde hace años. Estas prácticas que contemplan la educación en danza de poblaciones con y sin diversidad funcional han estado en un principio relegadas al ámbito educativo de las compañías y proyectos pioneros que han defendido la *Danza Integrada*.

Hemos constatado que debido a la constancia y visión de los artistas y compañías que trabajan en la *Danza Integrada*, sus creaciones están entrando finalmente en los circuitos normalizados de la difusión de las artes escénicas. Ante este hecho, el sector académico de la danza ha empezado a contemplar la necesidad de ofrecer programas inclusivos en la formación de danza, habiendo varias instituciones universitarias que ya la imparten en Reino Unido y Estados Unidos.

En referencia al estudio que hemos realizado sobre la situación de la educación inclusiva en los espacios superiores de enseñanza de la danza en España, Conservatorios, Universidades y organismos adscritos, hemos detectado que predomina una visión que vincula el arte a la comunidad, a la vocación social, a la educación, la salud y experiencias de mejora de la vida y del bienestar a través del arte. Admitiendo que son valores positivos, hemos observado que se continua vinculando persona con diversidad y arte por factores rehabilitadores y sociales, y por tanto no se observa a las personas con diversidad como alumnos potenciales en las aulas de estos centros de enseñanza de la danza.

Por ello planteamos una pregunta crucial a modo de conclusión que evidencia los factores que todavía dis-capacitan a la diversidad y la danza:

¿Dónde están los espacios que contemplan a las personas con diversidad, y diversidad funcional, como personas que se pueden relacionar con el arte sin que el vehículo rehabilitador o de mejora de salud sea el primer factor?

Si hablamos de una educación y sociedad no discriminatoria, que se mueve en el paradigma de la inclusión, tomando ésta como un marco donde la diversidad es parte inherente a la sociedad, los sistemas educativos e instituciones deben contemplar la diferencia. Si esto es así, ¿Por qué en las instituciones profesionales se quiere ofrecer la danza a las personas con diversidad a través de salud, del bienestar, de la mejora social, cuando al resto de los ciudadanos sin diversidad se les enseña danza?

Y es aquí donde pasamos a unas **conclusiones prospectivas** que nos pueden ayudar a poner en valor esta investigación, como desafíos hacia el futuro.

El arte mueve ideas, emociones y visiones a través de unas herramientas muy concretas que van evolucionando a través del tiempo. Hemos concluido que si los profesionales del arte y de la educación del arte somos capaces de dar esas herramientas a cualquier persona, independientemente de su diversidad, ya serán las

personas con diversidad las que decidan si quieren que el arte sea saludable o convulsionante, educativo o rompedor, pero es necesario que demos esa opción igual que la damos a todas las personas no etiquetadas con el adjetivo diverso.

Todo ello nos llevará a pasar de un modelo de danza en el que prima la homogeneidad formal del cuerpo y el movimiento hacia un modelo dinámico donde la tipología formal del cuerpo no es el rasgo primordial de la danza, o a apostar por tipologías que observan la complejidad y heterogeneidad de las manifestaciones corpóreas en su diversidad de movimientos.

Los valores de heterogeneidad y pluralidad deben ser promovidos en el mundo de las artes escénicas y estos valores de las artes inclusivas deben estar presentes no sólo en los espacios educativos del arte, sino el ámbito educativo general.

En este sentido es imprescindible que la comunidad educativa reconozca el alto valor del arte como herramienta que potencia, además de los dominios propios de cada disciplina artística, valores, actitudes y destrezas que sustentan el pensamiento asociativo, la elaboración de ideas nuevas propias y originales, la heterogeneidad, la diversidad como valor y el empoderamiento de los individuos y colectividades.

El reconocimiento de la comunidad educativa hacia las artes pasa por incluir éstas y a sus profesionales en el currículum educativo de la enseñanza obligatoria, no sólo como una asignatura más sino como metodología para abordar diversas áreas de forma transversal. Justo el camino contrario que lleva el actual sistema educativo español, del cual se han desgajado las artes, alegando que éstas forman parte del ocio y no crean ciudadanos competentes. Deberíamos replantearnos si una educación de excelencia es aquella que domestica y amolda a las personas a las exigencias del mercado o si sería más excelente una educación que potencia los valores genuinos de las personas no solo como individuos sino como comunidad para que sean estas personas las que decidan el rumbo que deben tomar los mercados, la sociedad y las relaciones entre los seres plurales que las habitan.

Hilando con lo anterior, es necesaria una valoración de la educación emocional, y no solo una educación en competencias. En este sentido, la danza inclusiva integra y fomenta valores y actitudes como la escucha, la colaboración, la empatía, la capacidad de observar antes de emitir, la creatividad en el juicio, la interacción entre personas muy diferentes en algunos aspectos, la relativización de la diferencia pero sobre todo la consideración de la diversidad como un factor que enriquece y no como algo que hay que superar.

El próximo reto de los años venideros será, además de que nos resulte habitual ver personas con diversidad en los ámbitos de las artes escénicas, que éstas sean creadoras de obra y que el lenguaje escénico sea resultado de una investigación

propia, donde veamos que cada compañía tiene su sello artístico original, fruto de un trabajo profundo entre todos sus componentes, siendo así productores de una renovación en las artes.

UNA CONCLUSIÓN MULTIDIMENSIONAL QUE HACE AVANZAR EL ARTE

Nuestra hipótesis de partida era demostrar cómo la inclusión de las personas con diversidad funcional en el mundo de las Artes Escénicas y específicamente en la Danza Contemporánea transforma el arte actual. Por todo lo investigado, expuesto y descubierto, a las conclusiones anteriores añadimos esta conclusión multidimensional en referencia a cómo la *Danza Integrada*, que deconstruye las imágenes del cuerpo consumible, mueve el arte en nuevas direcciones, ofreciendo otro tipo de discursos que, desde su enfoque interdisciplinar, suponen una aportación a la práctica y a la teoría del arte.

La creación en *Danza Integrada* crea un nuevo paisaje. Construye nuevos conocimientos y los ofrece para el consumo público; los hace accesibles de una forma que el lenguaje por sí solo no puede. La experiencia vital, cuando se cristaliza en el discurso público, se convierte en conocimiento. A su vez el conocimiento se vierte con nuevas formas en la vida viva y visible.

Defendemos las imágenes de aquella *Danza Integrada* que dialoga con la pulsión vital del carnaval, con lo grotesco que está en los márgenes de nuestra normatividad, con los cuerpos multiformes donde la comunidad está formada por individuos que se apoyan unos en otros, a la manera de Jean-Luc Nancy, donde emerge el ser interconectado que se siente porque es gracias a los otros, no porque es por encima de los otros. Todo ello es comparable al ruido que *transforma porque desordena todo aquello que había sido previa y escrupulosamente estructurado en el campo sonoro. Y ese desorden nos lleva de la mano hacia una experiencia de vacío, de hueco musical.* (Ferrando, 2000, p. 158).

Estas imágenes rompen con las líneas estéticas todavía fuertemente enraizadas en el mundo de la danza, y a través de la brecha que suscitan pueden ser parte de una experiencia donde la imaginación se abre y libera. Esta *Danza Integrada* es por tanto ruido y alimento nuevo para un imaginario cultural sumamente empobrecido.

Con la *Danza Integrada*, se nos abre la mirada al otro, al que es *ruido*⁴²¹ en su cuerpo, a través de la percepción cinestésica y humana de ese otro que al final no es tan diferente de mí.

La incorporación de personas con diversidad funcional al mundo de la danza, crea imágenes de identidades múltiples y plurales y supone un paso más en la deconstrucción de modelos únicos de cuerpo, de pensamiento y de vida. El arte como parte de los procesos vitales se compromete en la responsabilidad de hacernos visible lo que ya existe.

Las nuevas prácticas de *Danza Integrada*, ponen a los cuerpos que siempre fueron negados para representar *lo sublime del hombre*, en el punto de mira de todos.

Posiblemente es en los escenarios de la danza donde estos *nuevos cuerpos*, los tradicionalmente llamados *discapacitados*, aparecen como una de las realidades apropiadas para romper esa mirada voyeurística, ese contrato visual que identifica los cuerpos globalizados con los únicos existentes.

Cuando danza el cuerpo, cuando el cuerpo habla, quizás más que observar deberíamos aprender a escuchar, atravesando la superficie de la piel y no esperando algo preconcebido, o una imagen que nos es familiar por conocida.

Dedicado a la memoria de Jose Luis Arias, compañero de danza en Ruedapiés.

⁴²¹ El término *cuerpo-ruido* lo hemos desarrollado a partir de lo que la percepción del ruido aportó al campo sonoro y su asociación con la nueva percepción del movimiento que las personas con diversidad funcional aportan al área de la danza.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Referencias citadas

- Abad Carlés, A. (2004). *Historia del Ballet y de la Danza Moderna*. Madrid: Alianza.
- Ainscow, M. (2003): Desarrollo de sistemas educativos inclusivos. En *Las respuestas a las necesidades educativas especiales en una escuela vasca inclusiva: Actas del Congreso Guztientzako Eskola: Donostia-San Sebastian 29- 31 Octubre 2003* (pp.19-36). Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco. 2005. Recuperado de http://www.hezkuntza.ejgv.euskadi.eus/r43-573/es/contenidos/informacion/dia6/es_2027/adjuntos/escuela_inclusiva/Respuesta_necesidades_c.pdf
- Allué, M. (2002). El etnógrafo discapacitado. Algunos apuntes sobre la observación de las conductas frente a la discapacidad. *Acciones e Investigaciones Sociales*, 15, 57-70.
- Alonso, F. (2007). Algo más que suprimir barreras conceptos y argumentos para una accesibilidad universal. *TRANS Revista de traductología*, (11), 15-30.
- Ardenne, P. (2004). El arte bajo el prisma posthumano. En P.A. Cruz, y M.A. Hernández- Navarro (Eds.), *Cartografías del Cuerpo* (pp. 267-293). Murcia: CENDEAC.
- Ardenne, P. (2004). Figurar lo humano en el Siglo XX. En P.A. Cruz, y M.A. Hernández- Navarro (Eds.), *Cartografías del Cuerpo* (pp. 35-45). Murcia: CENDEAC.
- Augé, M. (1993). *Los "no lugares" espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Ávila, M. (2008a). *Danza Universitaria: trazos vitales*. San Jose: Editorama S.A.
- Ávila, M. (2008b). *Imágenes Efímeras*. San José: Ediciones Perro Azul.
- Ávila, M. (2014). *Escuela de Danza UNA Extensión universitaria con arte*. San José: Euna Editorial Universidad Nacional de Costa Rica.
- Aznar, Y. (2004). Insensatos. En P.A. Cruz, y M.A. Hernández- Navarro (Eds.), *Cartografías del Cuerpo* (pp. 113-132). Murcia: CENDEAC.
- Bainbridge, B. (1993). *Sensing Feeling and Action. The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*. Northampton: Contact Editions.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barber, Ll. (1985). *John Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

- Barfield, T. (ed.) (2000). *Diccionario de Antropología*. Madrid: Siglo XXI.
- Baril, J. (1987). *La Danza Moderna*. Madrid: Paidós.
- Benjamin, A. (1991). Loosing the ties that bind. Who's integrating who? *DICE Magazine*, 15. Recuperado de <http://www.adambenjamin.co.uk/Writing.html>
- Benjamin, A. (1995). Unfound Movement. Integration in dance training, its potential pitfalls and prizes. *Dance Theatre Journal*, 12, (1). Recuperada de <http://www.adambenjamin.co.uk/Writing.html>
- Benjamin, A. (2002). *Making an Entrance*. Londres: Routledge.
- Benjamin, A. (2015). Making an entrance into higher education. *Animated library*, marzo 32-34. Recuperado de <http://www.communitydance.org.uk/DB/animated-library-5/making-an-entrance-into-higher-education.html?dis=33829>
- Bourcier, P. (1981). *Historia de la Danza en Occidente*. Barcelona: Blume.
- Brea, J.L. (1996). Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90, *Arte, proyectos e ideas*, 4, Vol. I. 13-30. Universidad Politécnica de Valencia.
- Brugarolas, M. (2012, Marzo). La danza integrada y la creatividad como estímulos en el desarrollo neuromotor. En I Jornadas de Fisioterapia Neurológica aplicada. Universidad Pompeu i Fabra. Barcelona.
- Brugarolas, M. (2013). Corpo in divenire: espacios en movimiento. En C. Contreras y C. Espada (Coords.). (2013). *Guía Psicogeográfica de Roma: 16 Mapas para perderse* (pp. 127-138). Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores. AECID-RAER.
- Buckwalter, M. (2012). Release -A Mystery. *Contact Quarterly*, 37, (2). Recuperado de http://community.contactquarterly.com/journal/view/release_mystery
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: On the discursive limits of Sex*. New York y Londres: Routledge.
- Cabra de Luna, M. A. (2013). *Informe sobre contenidos más novedosos del real decreto legislativo 1/2013, de 29 de noviembre, por el que se aprueba el texto refundido de la ley general de derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión social*. Recuperado del sitio web Dirección de los Servicios Jurídicos del CERMI. <http://www.cermi.es/es-ES/Novedades/Paginas/Inicio.aspx?TSMEIdPub=1672>
- Cage, J. (1982). *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*. Caracas : Monte Avila Editores.
- Canalías, N. (2013). *Danza Inclusiva*. Barcelona: Editorial UOC.

Castillo, F. (2014). *Arte Educación, Terapia o Libertad: Crei-Sants 1975-2000*. Barcelona : Kit-Book.

Cooper Albright, A. (1997). *Choreographing Difference*. New England: Wesleyan University Press.

Cortés, J.M.G. (2004). *Hombres de Mármol, Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Barcelona-Madrid: Egalés.

Cortés, J. M. G. (2004). Buceando en la identidad y el deseo. En P.A. Cruz, y M.A. Hernández- Navarro (Eds.), *Cartografías del Cuerpo* (pp. 179-194). Murcia: CENDEAC.

Crow, L. (1996). Including all of our lives: renewing the social model of disability. En C.Barnes y G. Mercer (Eds.), *Exploring the Divide* (pp. 55-72). Leeds: The Disability Press.

Crow, L. (1997). Nuestra vida en su totalidad: renovación del modelo social de discapacidad. En J. Morris, (Ed.), *Encuentros con desconocidas. Feminismo y discapacidad* (pp.229-250). Madrid: Narcea.

Cruz, P.A. y Hernández-Navarro, M.A. (Eds.) (2004). *Cartografías del Cuerpo*. Murcia: CENDEAC.

Curtis, B. y Ptashek, A. (1988). Exposed to gravity. *Contact Quarterly, Fall* (3), 18-24.

Danto, A.C. (2004). Arte y perturbación. En P.A. Cruz, y M.A. Hernández- Navarro (Eds.), *Cartografías del Cuerpo* (pp. 77-98). Murcia: CENDEAC.

De Rivera, J. (2013). *El panóptico digital y el narcisismo*. Recuperado del sitio web : Sociología y Redes Sociales. Proyecto de investigación sobre la comunicación on-line. <http://sociologiayredessociales.com/2013/10/panoptico-digital-y-narcisismo/>

Debord, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

Delbée, A. (1989). *Camille Claudel*. Barcelona: Circe Ediciones.

Delbono, P. (2004). Folleto del Festival Internacional Punto Aparte 2004. San Javier.

Delbono, P. (2005). Folleto del Festival Internacional Punto Aparte 2005. Murcia.

Deleuze, G. (1992). Postscript on the Societes of Control, *October, vol. 59*, 3-7.

Recuperado de: <http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870%28199224%2959%3C3%3APOTSOC%3E2.0.CO%3B2-T>

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, (1ª edición 1988).

Dempster, E. (1998). Las mujeres y la escritura del cuerpo: veámosla bailar un poco. En S. Sheridan (ed.). *Grafts*. Londres: Verso Press.

Egea, C. y Sarabia, A. (2001). Clasificaciones de la OMS sobre discapacidad. *Boletín del RPD*, 50, 15-30. Recuperado de <http://usuarios.discapnet.es/disweb2000/art/ClasificacionesOMSDiscapacidad.pdf>

Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito (Eds.), *Modos de hacer. Arte Crítico, esfera pública y acción directa* (pp.73-93). Salamanca: Universidad de Salamanca.

Ferrando, B. (2000). *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.

Forti, S. (1974). *Handbook in motion*. Northampton: Contact Editions.

Foster, H. (2001). *El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de Siglo*. Madrid: Akal.

Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI.

Foucault, M. (2001). El sujeto y el poder. En B. Wellis (ed.), *Antes y después de la modernidad* (pp.421-436). Madrid: Akal.

García, E. (2015). *Abierto al Público. Artes Escénicas y Comunidad. 4*. Madrid: INAEM Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música. Recuperado de <http://www.redescena.net/descargas/proyectos/abiertoalpublico2015.pdf>

Garland Thomsom, R. (1997). *Extraordinary Bodies*. New York: Columbia University Press.

Gil, F., Neira, T., Ñeco, L., y Torregrosa, E. (2005). *Proyecto de Grado en Danza, del Conservatorio Superior de Danza de Alicante*. No publicado. Inscrito en el Registro de la propiedad intelectual de la Generalitat Valenciana. Consellería de Cultura, Educació i Esport, con nº de asiento 09/2005/1829 de 31 de marzo de 2005.

Green, J. (1999). Somatic authority and the myth of the ideal body in dance education. *Dance Research Journal*, 31(2), 80-100. Recuperado de https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/J_Green_Somatic_1999.pdf

Guasch, A.M. (2004). Los cuerpos del arte de la posmodernidad. En P.A. Cruz, y M.A. Hernández- Navarro (Eds.), *Cartografías del Cuerpo* (pp. 59-78). Murcia: CENDEAC.

Guasch, A. M. (2009). Kiki Smith, en cuerpo y alma. *Salonkritik*, marzo 02. Recuperado de http://salonkritik.net/08-09/2009/03/kiki_smith_en_cuerpo_y_alma_an.php

Halprin, A. y Kaplan, R. (eds.). (1995). *Moving towards life. Five decades of transformacional dance*. Middeltown: Wesleyan University Press.

Han, B.C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.

Hanna, T. (1976). The field of Somatics. *Somatics*, Fall issue.

Hartley, L. (1995). *Wisdom of the Body Moving*. Berkeley: North Atlantic Books.

Hickey-Moody, A. (2009). *Unimaginable Bodies. Intelectual Disability, Performance and Becomings*. Rotterdam: Sense Publisher.

Hoyas, G. (2003). *La percepción Háptica en la escultura contemporánea: Valoración y ámbitos de desarrollo*. (Tesis doctoral no publicada). Universidad Politécnica de Valencia. Valencia.

Juhan, D. (1987). *Job's Body*. New York: Station Hill Press.

Kandinsky, V. (1996, original 1911). *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Madrid: Paidós Ibérica.

Kaufman, K. (2006). *Inclusive Creative Movement and Dance*. Montana University. Champaign, Illinois: Human Kinetics.

Keidan, L. (2001). Llegan los problemas... las políticas del cuerpo en el Live Art. Conferencia impartida en el ciclo *Los discursos del cuerpo*, segunda edición de *Situaciones 2001*, Cuenca. En J. A. Sánchez, A. Huedo, M. de Pablo (Eds.) (2003) *Situaciones : un proyecto multidisciplinar en Cuenca (1999-2002)*. Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha.

Koch, J. (2012). Of ghettos and ivory towers. Inclusive dance and dance in Higher Education. *Animated Magazine*, Auttun, pp.36-39. Recuperado de [http://www.communitydance.org.uk/DB/animated-library-5/of-ghettos-and-ivory-towers.html?dis=29520_\(10-5-2015\)](http://www.communitydance.org.uk/DB/animated-library-5/of-ghettos-and-ivory-towers.html?dis=29520_(10-5-2015))

Krauss, R. (1985). La escultura en el campo expandido. En H. Foster (ed.), *La postmodernidad* (pp. 59-74). Barcelona: Kairós.

Kristeva, J. (1980). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Kuppers, P. (2003). *Disability and Contemporary Performance. Bodies on Edge*. New York: Routledge.

Kuppers, P., Marcus, N. y Steichmann, L. (2008). *Cripple Poetics: A Love Story*. Ypsilanti: Homofactus Press.

Kuppers, P. (2013). *Disability Culture and Community Performance. Find a Strange and Twisted Shape*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Kuppers, P. (2014). Outsider Histories, Insider Artists, Cross-Cultural Ensembles. Visiting with Disability Presences in Contemporary Art Environments. *The Drama Review*, (58), 33-50. Recuperado de <http://muse.jhu.edu/journals/tdr/summary/v058/58.2.kuppers.html>

Lebovici, E. (2012). Jérôme Bel. An Eloquent Dance. *Mousse Magazine*, (35), 121-126.

Leigh Foster, S. (2010). *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. New York: Routledge.

Lepecki, A. (2009). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, Madrid: Universidad Alcalá de Henares. Colección Danza y Pensamiento.

Ley de integración social de de los minusválidos. (LISMI). (Ley 13/1982, 7 abril) *Boletín Oficial del Estado*, nº 103, 1982, 30 abril. 11106-11112. Disposición derogada. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1982-9983> (Recuperada el 22-5-2015)

Ley de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad. (Ley 51/2003, de 2 de diciembre) *Boletín Oficial del Estado*, nº 289, 2003, 3 diciembre. Disposición derogada. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2003-22066> (Recuperada el 22-5-2015)

Lyon, D. (1995). *El ojo electrónico. El auge de la sociedad de la vigilancia*. Madrid: Alianza Editorial.

Mandel, C. (2013). Notas sobre la categoría de lo abyecto en las artes visuales contemporáneas. *Revista Escena, Revista de las Artes*, nº 36, 7-12.

Markessinis, A. (1995). *Historia de la Danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanza Martier.

Martineau, J. (2013). *Sombras de justicia. Consecuencias políticas de una concepción naciente del ser*. (Tesis doctoral no publicada). Universidad de Granada. Granada.

Martínez-Collado, A. (2002). Subjetividad y tecnología en el arte contemporáneo hecho por mujeres. *Debats*, 76, 138-149.

Mirzoeff, N. (1995). *Body Scape*. New York: Routledge.

Moreno, A. y Cortès, F. (2015). Inclusió social i mediació artística. *Revista Valors Monogràfic julió-agosto*, 20-21. Recuperado de https://mediacionartistica.files.wordpress.com/2015/07/inclusic3b3-social-i-ma_valors.pdf

Morris, J. (ed.). (1997). *Encuentros con desconocidas. Feminismo y discapacidad*. Madrid: Narcea.

Mulholand, T. (2012, Febrero 4). Questions for Pippo Delbono. *The new York Times*. Recuperado de <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/02/04/questions-for-pippo-delbono/>

Muñoz Bellerin, M. (2013). Curso de Especialización Universitaria Teatro Social Crítico e Intervención Socioeducativa. Experiencia Formativa en la Transdisciplinarietà de las Ciencias Sociales y el Arte. Ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Facultades y Escuelas de Trabajo Social. Universidad de Murcia.

Muñoz Bellerín, M. (2014). Usos y discursos del teatro como técnica de tratamiento de conflictos". En E. García. (coord.), *Memorias de las VI Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas*. Sevilla (pp. 17-33). Madrid: Instituto Nacional de la Artes Escénicas y la Música. Recuperado de <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/artesescenicas/artes-escenicas-e-inclusion-social/jornadas-sobre-la-inclusion-social/vi-jornadas-sobre-la-inclusion-social/memoria-vi-jornadas-2014.pdf>

Novack, J. C. (1990). *Sharing the dance. Contact Improvisación and American culture*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Ojeda, D. (2005). *Artes Escénicas y Discapacidad*. (Tesis doctoral no publicada). Universidad de Alcalá. Alcalá de Henares.

Ojeda, D. (2005). Artes Escénicas y Discapacidad. *Revista de Ciencias Sociales Sociedad y Utopía*, 26, 35-56.

OMS. Organización Mundial de la Salud. Clasificación Internacional de Deficiencias, Discapacidades y Minusvalías. (1980). *Manual de clasificación de las consecuencias de la enfermedad*. Madrid: Instituto Nacional de Servicios Sociales; 1983.

OMS. Organización Mundial de la Salud. Clasificación Internacional del Funcionamiento, de la Discapacidad y de la Salud (CIF). (2001). Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Secretaría General de Asuntos Sociales. Instituto de

Migraciones y Servicios Sociales (IMSERSO); 2001.

http://conadis.gob.mx/doc/CIF_OMS.pdf (Recuperada el 23-5-2015)

ONU. Convención Internacional sobre los derechos de las personas con discapacidad, (2006, 13 de diciembre). *Asamblea General de las Naciones Unidas. ONU.*

(A/RES/61/106). 2007, 24 Enero.

<http://www.un.org/spanish/disabilities/default.asp?id=617> (Consultada el 1-6-2015)

ONU. Instrumento de Ratificación de la Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad. (2006, 13 de diciembre, Nueva York: Asamblea General de las Naciones Unidas). *Boletín Oficial del Estado*, nº 96, 2008, 21 abril. 20648-20659.

<http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2008-6963> (Recuperada el 22-5-2015)

Palacios Garrido, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, (4), 197-211. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de

<http://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/9641>

Palacios Rizzo A., Romañach Cabrero, J. (2006). *El modelo de la diversidad. La Bioética y los Derechos Humanos como herramientas para alcanzar la plena dignidad en la diversidad funcional*. Santiago de Compostela: Diversitas. AIES. Recuperado de

<http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/9899/diversidad.pdf;jsessionid=8D872626E52CFC75A85C0EC54E0E1D0D?sequence=1>

Panhofer, H. (2005). *El cuerpo en psicoterapia. Teoría y práctica de la Danza Movimiento Terapia*. Barcelona: Gedisa.

Pérez Soler, E. (2011). *El nuevo panóptico*. Recuperado del sitio web Las redes en la red. <http://enlasredesdelared.com/2011/12/22/el-nuevo-panoptico/>

Polanco, A. F. (1994). ¿Qué hacer? (Sobre Beuys, Botero y todo lo demás). *La balsa de la medusa*, 30-31, 29-41.

Real Decreto de procedimiento para el reconocimiento, declaración y calificación del grado de minusvalía. (CIDDM). (Real Decreto 1971/1999 de 23 de diciembre,) *Boletín Oficial del Estado*, nº 22, 2000, 26 enero. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2000-1546>. (Recuperada el 22-5-2015)

Rigola, Sanzol, Lösch. 2015. El creador como impulsor del cambio. En E. García, (coord.), *Memorias de las VII Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas. Pamplona* (pp. 42-50). Madrid: Instituto Nacional de la Artes Escénicas y la Música. Recuperado de <http://www.mecd.gob.es/cultura->

mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/artesescenicas/artes-escenicas-e-inclusion-social/jornadas-sobre-la-inclusion-social/vii-jornadas-sobre-la-inclusion-social/memoria-2015.pdf

Romañach, J. y Lobato, M. (2005). *Diversidad funcional, nuevo término para la lucha por la dignidad en la diversidad del ser humano*. Recuperado del sitio web Foro de Vida Independiente. <http://www.forovidaindependiente.org/node/138>

Rovatti, P. A. (2004). La locura del propio cuerpo. En P.A. Cruz, y M.A. Hernández-Navarro (Eds.), *Cartografías del Cuerpo* (pp. 133-142). Murcia: CENDEAC.

Samuel, G. M. (2001). *The emergence of intercultural dialogues: children, disability and dance in KwaZulu-Natal, case studies of three dance projects held at The Playhouse Company*. (Tesis doctoral). Universidad de Natal, Durban.

Sánchez, J. A. (1999). *Dramaturgias de la Imagen*. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha.

Sánchez, J.A. (2003). Nuevos espacios para el arte. En J.A. Sánchez y J.A. Gómez, (coords.), *Práctica Artística y Políticas Culturales. Algunas propuestas desde la Universidad* (pp. 47-63). Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

Sandhal, C. y Auslander, P. (2005). *Bodies in Commotion: Disability and Performance*. Michigan: University of Michigan Press.

Sutherland, R. (1998). Esculturas Sonoras (1). *Hurly Burly*, 4.

Sprague, M., Scheff, H. y McGreevy-Nichols, S. (2006), *Dance about anything*. Champaign, Illinois: Human Kinetics.

Texto Refundido de la Ley General de Derechos de las personas con discapacidad y de su inclusión Social. (Real Decreto Legislativo 1/2013, 29 noviembre). *Boletín Oficial del Estado*, nº 289, 2013, 3 diciembre. 95635-95673.

https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2013-12632 (recuperado el 23/09/2015).

Todd, M. E. (1968. 1ª Edición 1937). *The Thinking Body*. New York: Paul Hoeber Editor.

Tufnell, M. y Crickmay, C. (1993). *Body Space Image. Notes towards Improvisation and Performance*. Londres: Dance Books.

Valcarce, M. (2011). De la escuela integradora a la escuela inclusiva. *Innovación Educativa*, 21, 119-131.

Wigman, M. (2002). *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Ediciones del Aguazul.

World Health Organization (WHO). International Classification of Functioning. (ICF) (2001, 22 de Mayo). *World Health Organization*, 2001.
<http://www.who.int/classifications/icf/en/> (Consultada el 7-5-2015)

Videgrabaciones y sitios web de artistas citados

Artistas

Asenjo, Jesús. Compositor.

Audio: *Improvisacion Sonora. Habitar el Tiempo*. Texto Marisa Brugarolas. Espacio Sonoro Jesús Asenjo. Se puede escuchar en <https://soundcloud.com/user-683424102/ruedapies-improvisacion-sonora-habitar-el-tiempo> (Consultada el 1-10-2015)

Audio: Ruedapies. *Improvisacion Sonora. Dinámicas en movimiento*. Texto Marisa Brugarolas. Espacio Sonoro Jesús Asenjo. <https://soundcloud.com/user-683424102/ruedapies-improvisacion-sonora-dinamicas-en-movimiento> (consultada el 10-10-2015)

Alessi, Alito. Joint Forces. Compañía de Danza.

<http://www.jointforcesdance.com/videos.php> (consultado el 20-09.2015). En esta web se pueden ver las obras:

All bodies speak: Tango Tangle (consultado el 20-09.2015)

Joy Lab. (consultado el 20-09.2015)

Migration. (consultado el 20-09.2015)

Bel, Jérôme. Coreógrafo. www.jeromebel.org (consultada el 28-05-2015)

Videos de sus obras:

The Show must go on de Jérôme Bel con la Compañía Candoco
<https://youtu.be/eR367GdkBKA> (consultada el 28-05-2015)

Disabled Theater con Theater Hora

<https://youtu.be/afXzOyECw24> Dos solos (consultada el 28-05-2015)

<https://youtu.be/QPHwrtRu5qQ> Presentación de los actores (consultada el 28-05-2015)

Benjamin, Adam <http://www.adambenjamin.co.uk> (consultada el 6-07-2015)

Los textos de Adam Benjamin se pueden consultar aquí <http://www.adambenjamin.co.uk/Writing.html>, (consultado el 10-9-2015)

Black, Malcom Philip www.remixdancecompany.co (Consultada el 20-08-2015)

Blackwell, Emery <http://www.danceability.com/bioEmery.php> (consultado el 7-06-2015)

Birchwood, Suzie www.artsbase.org.uk (consultada el 13-07-2015)

Entrevista con Suzie Birchwood, directora artística de ARC Dance y Act One Arts Base <https://youtu.be/0M5UYaww2K4> (consultada el 13-07-2015)

Borer, Tamar <http://www.tamarborer.com/pages/cv.php> (consultada el 13-07-2015)

Bowditch, Caroline <http://www.carolinebowditch.com/> (consultada el 02-06-2015)

<https://vimeo.com/87653416> (consultada el 02-06-2015)

Brew, Marc www.marcbrew.com (consultada el 20 -05-2015)

Brugarolas, Marisa. Directora de Ruedapies Danza. Para su obra, ver Ruedapies Danza en la sección Compañías. <http://ruedapies.es/> (consultada el 10-9-2015)

Cullen, Niall www.prefacemorn.co.uk (Consultada el 27-05-2015)

Cunningham, Claire. www.clairecunningham.co.uk (consultada el 21-06-2015)

Videos de sus obras:

Opiniones de la artista y parte de su obra. <https://youtu.be/GAoQgmQekxc> (consultada el 21-06-2015)

ME (Mobile/Evolution). <https://vimeo.com/7474331> (consultada el 21-06-2015)

Creación "12". <http://www.clairecunningham.co.uk/productions/12-2/> (consultada el 21-06-2015)

Give me a reason to live <https://vimeo.com/109287574> (consultada el 21-06-2015)

Menage a Trois <https://vimeo.com/41769886> (consultada el 21-06-2015)

Curtiss, Charlenne. *Light Motion*. <http://damonbrooks.com/light-motion/> (Consultada el 17-09-2015)

Evinson, Soren. Festival 10 sentidos. <https://youtu.be/X7Hend94Y68> (Consultada el 23-05-2015)

Forti, Simone. Entrevista realizada a Simone Forti en 2012, donde nos habla del periodo en el que trabajó con Anna Halprin (1952-1959) y de la transición que realizó desde la danza moderna hacia la improvisación
http://artforum.com/video/id=36989&mode=large&page_id=7 (consultada el 18-9-2015).

Fraser, Mat. www.matfraser.co.uk (consultada el 25-07-2015)

Born freak. Fragmento del documental.
<https://www.youtube.com/watch?v=rtt0R-Arz7s> (Consultada el 26-05-2015)

Sealo the Seal boy en Teatro Circo de Braga, Portugal, 2007.
<https://www.youtube.com/watch?v=iRaERR1qf4I> (consultada el 25-07-2015)

La bella y la bestia. Mat Fraser y Julie Atlas Muz. IntegrART 2009.
<https://www.youtube.com/watch?v=PPng1qM5VX0> (consultada el 25-07-2015)

French, Kevin. Perfil de linkedin personal <https://uk.linkedin.com/pub/kevin-french/6/917/666/es> (Consultado el 5-09-2015)

Kim, Manri <http://www.asahi-net.or.jp/~tj2m-snjy/eng/profile-e.htm> (Consultada el 08-07-2015)

Kuppers, Petra. *The Olimpias*. <http://www-personal.umich.edu/~petra/> (Consultada el 09-09-2015)

Marcus, Neil. En colaboración con el colectivo The Olimpias en

Proyecto Tiresias <https://youtu.be/1So2bx-OK4g> y
<https://youtu.be/ej5RBMLmfQ4> (Consultada el 09-09-2015)

Cripple Poetics <https://youtu.be/laDaTcw7qsk>(Consultada el 09-09-2015)

Marin, Maguy. Fragmento de *Coppelia*. Coreografiada por para la Opera Nacional de Lyon en 1994 <https://youtu.be/Qs3nLz7zufU> (Consultada el 6-05-2015)

Marks, Victoria. Coreógrafa del film *Outside-In*

([http://www.victoriamarks.com/Victoria Marks Performance/Outside In.html](http://www.victoriamarks.com/Victoria_Marks_Performance/Outside_In.html))

(consultada el 24-07-2015)

Narváez Anguita, M. Angeles. La niña de los cupones

<http://www.laninadeloscupones.com> (consultada el 04-09-2015)

Nonne, Thomas http://www.thomasnoonedance.com/new/?page_id=9 (visitada por última vez el 29-08-2015)

Ojeda, Tomi. www.ellinglao.org (Consultada el 23-06-2015)

Paxton, Steve. *Magnesium*, 1972 (Oberlin College Class). *Ongoing process* en Weber Gallery (1972), http://artforum.com/video/id=38324&mode=large&page_id=7 (consultada el 16-06-2015)

Fragmento de *Chute*, 1972 <https://youtu.be/9FeSDsmleHA> (consultada el 16-06-2015)

Fragmentos de *Fall after Newton*. Documento histórico sobre los orígenes de Contact Improvisación. Duetto entre Steve Patxon y Nancy Stark Smith. <https://youtu.be/iGtJSxNUpl> https://youtu.be/k768K_OTePM (consultada el 15-06-2015)

Sciarroni, Alessandro http://www.alessandrosciarroni.it/your_girl.html (Consultada el 2-06-2015)

Shannon, Bill. <http://www.whatiswhat.com/page/bio> (consultada el 26-06-2015).

Videos de sus obras:

www.crutchdoc.com/#video (consultada el 26-06-2015).

Regarding The Fall <https://youtu.be/y4DiDUL-egs> (consultada el 26-06-2015).

Work it out, video clip musical, 2007 <https://youtu.be/WZmgZN1umsM> (consultada el 26-06-2015)

Spot para la firma VISA, 2009 <https://youtu.be/l6RGyJirL3g> (consultada el 26-06-2015)

Sheppard, Alice. www.alicesheppard.com (consultada el 22-07-2015)

Videos de obras en las que aparece

Solo de danza de Alice Sheppard junto a una conferencia que impartió en Emory University. <http://www.disabilitystudies.emory.edu> (consultada el 22-07-2015)

Opiniones de Sheppard <http://alicesheppard.com/artist-statement/>. (consultada el 22-07-2015)

Stuck in the Mud, coreografiado por Marc Brew
<https://www.youtube.com/watch?v=eTdFtMpQ5nk> (consultada el 22-07-2015)

Sieni, Virgilio. <http://www.virgliosieni.it/portfolio/pinocchio leggermente-diverso/>
(consultada el 3-9-2015)

Silvestrini, Luca. Bailarín y coreógrafo. Protein Dance Company.
www.proteindance.co.uk/ (Consultado el 20-06-2015)

Documental *Cruilles* <https://youtu.be/nsOcu4Hxbs> Danza comunitaria

Simpson, Lisa <http://www.simpsonboard.co.uk> (Consultada el 3-06-2015)

Toole, David. Bailarín con diversidad. www.davidtoole.co.uk (consultada el 24-07-2015)

Compañías y videos de obras donde aparece como bailarín:

DV8 Compañía de teatro y danza. www.dv8.co.uk (consultada el 3-07-2015)

The cost of living. Dos escenas <https://youtu.be/VcpcujComks> (consultada el 3-07-2015)

Stopgap. <http://stopgapdance.com/> (consultada el 24-08-2015)

Artificial Things. Dúo David Toole con Laura Jones
<https://youtu.be/KaK3ThJSOwg> (consultada el 24-08-2015)

Outside-In Fragmento del film con dúo en el que interviene David Toole
<https://youtu.be/xCfnvrBXcho> (consultada el 24-07-2015)

Verrent, Jo www.dodifferentdaily.com/ (Consultada el 2-6-2015)

Compañías

Alta Realitat, Productora <http://www.altarealitat.com> (Consultada el 25-09-2015)

Act One Arts Base www.artsbase.org.uk (consultada el 13-07-2015)

Entrevista con Suzie Birchwood, directora artística de ARC Dance y Act One Arts Base <https://youtu.be/0M5UYaww2K4> (consultada el 13-07-2015)

Amici Dance Theater Company <http://www.amicidadance.org> (consultada el 20-05-2015)

Anjali Dance Company <http://www.anjali.co.uk/> (Consultada el 7-7-2015)

Axis Dance Company . www.axisdance.org (consultada el 12-07-2015)

Videos de sus obras en <https://youtu.be/Xp0Up-ccwek> (consultada el 12-07-2015)

The Narrowing por Sebastian Gruf. Bodies of work, Festival.

<http://www.ahs.uic.edu/dhd/bodiesofwork/> (consultada el 19-08-2015)

Babilonia Teatri, <http://www.babiloniateatri.it/project/pinocchio/> (Consultada el 5-05-2015)

Candoco. Compañía de danza. www.candoco.co.uk (consultada el 15-09-2015)

Videos de sus obras:

The Journey. <http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/past/the-journey/> (consultada el 15-09-2015)

Who shall go to the ball.
<http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/past/and-who-shall-go-to-the-ball/> (consultada el 15-09-2015)

Twelve <http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/past/twelve/>
(consultada el 15-09-2015)

Notturnino <http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/current/new-company-work/> (consultada el 15-09-2015)

Set and Reset <http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/current/set-and-reset-reset/> (consultada el 15-09-2015)

Studies for C. Javier de Frutos

<http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/current/studies-for-c/>

(consultada el 15-09-2015)

Imperfect Storm, dirigida por Wendy Houston.

<http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/past/imperfect-storm/>

(consultada el 15-09-2015)

Let's talk about this.

<http://www.candoco.co.uk/productions/repertory/current/new-company-work-2/> (consultada el 15-09-2015)

Croiglan. Integrated Dance Company <http://www.croiglan.com> (Consultada el 16-06-2015)

Dan Zass, Asociación <http://www.danzass.com/> (Consultada el 12-08-2015)

DanceAbility International <http://www.danceability.com/bioEmery.php> (Consultada el 22-05-2015)

Dancing wheels: Compañía y escuela de danza. www.dancingwheels.org (consultada el 14-08-2015)

Videos de sus obras:

Walls of Glass <http://www.dancingwheels.org/video1.asp> (consultado el 20-09.2015)

Fire Fly <http://www.dancingwheels.org/video3.asp> (consultado el 20-09.2015)

Anomalies (<http://www.dancingwheels.org/video10.asp>) (consultado el 20-09.2015)

Danza Mobile. Compañía y Asociación. Dirigida por Esmeralda Valderrama y Fernando Coronado <http://danzamobile.es/> (Consultada el 24-08-2015)

Escenamobile. Festival de Artes Escénicas y Diversidad. <http://danzamobile.es/festival-escena-mobile> (Consultada el 2-06-2015)

Certamen Internacional CINEMOBILE de Cine y Discapacidad <http://danzamobile.es/certamen-cinemobile> (Consultada el 2-06-2015)

DE Loopers Tanztheater-dance2gether. www.de-loopers.eu (consultada el 21-06-2015)

Five days to dance. Danza comunitaria. <https://youtu.be/ILFwyHnwVSI>
(Consultada el 21-06-2015)

DV8. Compañía de teatro y danza. www.dv8.co.uk (consultada el 3-07-2015)

The cost of living. Vídeo de obra en que trabaja David Toole.
<https://youtu.be/VcpcujComks> (consultada el 3-07-2015)

El Tinglao, compañía de teatro y danza: www.ellinglao.org (Consultada el 23-06-2015)

Flick Flock, compañía y escuela de danza. <https://www.facebook.com/Flick-Flock-Danza-176872708990288/> (Consultada el 18-06-2015)

Found Reality Dance Theater www.foundrealitytheatre.co.uk (Consultada el 19-08-2015)

Full Radius Dance Company <https://www.fullradiusdance.org/> (Consultada el 25-05-2015)

Fundación Psico Ballet Maite León. Firtsch Company.
<http://www.psicoballetmaiteleon.org/> (consultado el 10-8-2015)

Infinity Dance Theater. Compañía de danza. <http://www.infinitydance.com/>
(consultada el 6-08-2015)

Videos de sus obras:

Ocean child www.infinitydance.com/video.html (consultada el 6-08-2015)

Lead me home, www.infinitydance.com/video.html (consultada el 6-08-2015)

Joint Forces. Compañía de Danza. <http://www.jointforcesdance.com/videos.php>
(consultado el 20-09.2015). En esta web se pueden ver las obras:

All bodies speak: Tango Tangle (consultado el 20-09.2015)

Joy Lab (consultado el 20-09.2015)

Migration (consultado el 20-09.2015)

Jose Galán Compañía <https://ciajosegalan.wordpress.com/> (Consultada el 10-08-2015)

Kikahart, Asociación http://kiakahart.com/la-asociacion/quien_es_quien/ (Consultada el 10-08-2015)

Kolorearekin Asociación <http://kolorearekin.blogspot.com.es/> (Consultada el 30-08-2015)

La mujer del Carnicero, Compañía de danza inclusiva. <http://neuscanalias.com/es/la-mujer-del-carnicero-es/>, <https://www.facebook.com/La-Mujer-Del-Carnicero-Dance-Company-1601253003445983/> (Consultada el 4-09-2015)

Liant la Troca, Asociación www.liantlatroca.com (Consultada el 10-08-2015)

Lisarco Danza <https://www.facebook.com/lisarco.danza> (Consultada el 7-09-2015)

Moments Art Compañía y Escuela. Dirigida por Juanjo Rico <http://www.moments-art.com> (Consultada el 23-09-2015)

Motion House. Kevin Finnan y Louise Richards

http://www.motionhouse.co.uk/aboutmotionhouse/our_directors.shtm

(Consultada el 2-09-2015)

Pares Suelos Asociación <https://www.facebook.com/proyectoparesueltos> (Consultada el 12-09-2015)

Pippo Delbono. Compañía de danza teatro. www.pippodelbono.it/ (consultada el 25-9-2015).

Videos de sus obras:

Después de la batalla. <https://youtu.be/26b1QNI0f9Y> (consultada el 25-9-2015).

Orchidee. <https://youtu.be/9es2n36KYgl> (consultada el 25-9-2015).

Guerra. Fragmento. <https://youtu.be/OdlrejWKpb8> (consultada el 25-9-2015).

Guerra, película completa. <https://youtu.be/SQUPPARidow> (consultada el 25-9-2015).

Preface Morn Dance Theater www.prefacemorn.co.uk (Consultada el 27-05-2015)

Psico Art Cataluña. Fundada por Jannick Niort. : <http://psicoart.voluntariat.org>
(Consultada el 13-5- 2015)

Remix Dance Company www.remixdancecompany.co.za (Consultada el 20-08-2015)

Reno, Teatro Compañía <http://teatroreno.com.mx/funcion/moving/> (Consultada el 19-09-2015)

Restless Dance Company www.restlessdance.org (consultada el 13-06-2015)

Ruedapiés Danza, Dirigida por Marisa Brugarolas www.ruedapiés.es (consultada el 10-9-2015).

Canal youtube Ruedapiés www.youtube.com/ruedapiés (consultada el 10-9-2015).

Folleto informativo Ruedapiés <http://ruedapiés.es/ruedapiés-danza-integrada/>
(consultada el 10-9-2015)

Arte Facto <http://ruedapiés.es/proyecto/arte-facto/> (consultada el 10-9-2015)

Inestable <http://ruedapiés.es/espectaculo/inestable/> (consultada el 10-9-2015)

Cuerpo en Devenir <http://ruedapiés.es/espectaculo/cuerpo-en-devenir/>
(consultada el 10-9-2015)

Cuerpo en Devenir <https://youtu.be/BtmipKMCVR4> (consultada el 10-9-2015)

Performance Cuerpo en Devenir. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. https://youtu.be/7UemtE5Ag_M (consultada el 10-9-2015)

Cuerpo en Devenir, obra escénica <https://youtu.be/sd9NB3-krdM> (consultada el 10-9-2015)

Corpo In Divenire <http://ruedapiés.es/proyecto/corpo-in-divenire/>;
<http://ruedapiés.es/proyectos-internacionales/>; <https://youtu.be/qgAuZf3Yo8I>
(consultada el 10-9-2015)

Corpo In Divenire. Laboratorio de Danza Integrada en Roma <http://youtu.be/KsxUs5Wkwg> (consultada el 10-9-2015)

Corpo In Divenire. Piazza del Popolo <http://youtu.be/arr7LwaEsXg> (consultada el 10-9-2015)

Corpo In Divenire. Museos Capitolinos. Centrale Montemartini <http://youtu.be/ahXIVm-LLZw> (consultada el 10-9-2015)

Corpo In Divenire. Estación de Términi <https://youtu.be/wONlvxUIHpc>
(consultada el 10-9-2015)

Corpo In Divenire. Intervención Corpo in Divenire en Museo Centrale Monte martini
<https://youtu.be/ahXIVm-LLZw> (consultada el 10-9-2015)

Inesperadamente. *¿Te pones en mi papel?* <https://youtu.be/Bnnp12swBRk>
(consultada el 10-9-2015)

EnSueño <http://ruedapies.es/espectaculo/en-sueno/>; <https://youtu.be/PtOqNTyXBCK>
(consultada el 10-9-2015)

La Memoria del Futuro <http://ruedapies.es/espectaculo/la-memoria-del-futuro>
(consultada el 10-9-2015)

Pillados por Sorpresa <http://ruedapies.es/espectaculo/pillados-por-sorpresa/>
(consultada el 10-9-2015)

Fragmentos de corazón <http://ruedapies.es/espectaculo/fragmentos-de-corazon/>
<https://youtu.be/iJV4o-OWAu8> (consultada el 10-9-2015)

Hibridación www.ruedapies.es/espectaculo/hibridacion/
<https://youtu.be/rsogpSRfzwo>

(consultada el 10-9-2015)

Rodando por la calle <http://ruedapies.es/espectaculo/rodando-por-la-calle>

(consultada el 10-9-2015)

Jornadas de Danza Integrada y Artes Escénicas <http://ruedapies.es/jornadas-e-investigacion/> (consultada el 10-9-2015)

Seminario didáctico Transversalia
http://www.transversalia.net/index.php?option=com_content&task=view&id=71&Itemid=50 (consultada el 10-9-2015)

Taller monográfico de Artes Escénicas Integradas en Escuela Nacional de Danza de San Salvador <https://youtu.be/ogK97yLcmV4> (consultada el 10-9-2015)

Caleidoscopio <http://ruedapies.es/proyecto/caleidoscopio-taller-y-muestra-de-danza-integrada/> <https://youtu.be/NSbs8hbLSnk> (consultada el 10-9-2015)

Audio: Ruedapies. *Improvisación Sonora. Dinámicas en movimiento*. Texto Marisa Brugarolas. Espacio Sonoro Jesús Asenjo. <https://soundcloud.com/user-683424102/ruedapies-improvisacion-sonora-dinamicas-en-movimiento> (consultada el 10-10-2015)

Sarasota Contemporary Dance <http://www.sarasotacontemporarydance.org>

(Consultada el 09-08-2015)

Scottish Dance Theater. Programa Dance Agent for Change

<http://www.scottishdancetheatre.com/index.php?pid=126> (Consultada el 6-07-2015)

Stopgap Dance Company <http://stopgapdance.com> (Consultada el 24-08-2015)

Plan de estudios IRIS <https://youtu.be/GXE76opNgKQ> (Consultada el 24-08-2015)

Tan Lluny, Proyecto. Dirección Artur Villalba

<http://tanllunytanlejos.wix.com/tanllunydanza> (Consultada el 24-07-2015)

The Olimpias en el proyecto Tiresias <https://youtu.be/1So2bx-OK4g> y

<https://youtu.be/ej5RBMLmfQ4> (Consultada el 09-09-2015)

Touchdown Dance <http://www.touchdowndance.co.uk/> (consultada el 1-08-2015)

Taihen Performance Troupe <http://www.asahi-net.or.jp/~tj2m-snjy/eng/profile-e.htm> (Consultada el 08-07-2015)

The place. Sede de London Contemporary Dance School, Richard Alston Dance Company. <http://www.theplace.org.uk/exim-dance-company> (Consultada el 17-06-2015)

Tokounou Dance Company <http://tokounou.home.mindspring.com/> (Consultada el 15-07-2015)

Touch Compass Dance Company www.touchcompass.org.nz (Consultada el 24-08-2015)

Touchdown Dance <http://www.touchdowndance.co.uk/>

Otros sitios web citados

AIDS Quilt (la colcha del SIDA). Arte comunitario. <http://www.aidsquilt.org/>

Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social revistas.ucm.es/index.php/ARTE/about/editorialPolicies#focusAndScope (consultada el 27-6-2015)

Arte y Educación. Blog dirigido por Alfredo Palacios.

<http://arteducationbox.blogspot.com.es/>

Asociación Americana de Arte Terapia. American Art Therapy Association. (AATA)

<http://arttherapy.org/>

Asociación Británica de Arteterapia. The British Association of Art Therapists. (BAAT).

<http://www.baat.org/>

Association for Hanna Somatics Education.

http://hannasomatics.com/index.php/about_somatics/history_and_founder/

(consultada el 11-7-2015)

Barco de la paz Hibakusha. Viaje Global por un Mundo Libre de Armas Nucleares:
Educación para el Desarme

<http://peaceboat.org/espanol/?page=view&nr=83&type=28&menu=105> (consultada el 6-06-2015)

Bibliodiversia. <http://www.bibliodiversia.com/2013/04/alli-cerca-de-javier-romanach.html> (consultada el 25-9-2015)

Bodies of Work BOW. <http://www.ahs.uic.edu/dhd/bodiesofwork/> (consultada el 15-06-2015)

CAPACITATS. <http://mercatflors.cat/es/ciclesifestivals/capacitats-capacidades-2015-16/> (Consultada el 20-09-2015)

Cátedra Unesco de la Universidad de Gerona

<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919s.pdf> (Consultada el 20-6-2015)

CERMI. <http://www.cermi.es/> (Consultada el 20-5-2015)

Conservatorio Superior de Danza de Alicante. <http://www.csdalicante.com/proposito-estudios/> (consultado el 25-7-2015)

Conservatorio Superior de Danza de Madrid. <http://csdma.es/> (consultado el 3/09/2015).

-Video sobre los estudios superiores de danza del CSD de Madrid
<https://youtu.be/L04qRIGVvJ8>

Conservatorio Superior de Danza de Málaga <http://www.csdanzamalaga.com>
(consultado el 29/08/2015)

Conservatorio Superior de Danza de Valencia <http://www.csdanza.es> (consultado el 26-07-2015)

Dartington Hall.

<https://www.dartington.org/about/our-history/dartington-whos-who/rudolf-von-laban/> (consultada el 30-09-2015)

Eclèctic Festival www.tarragona.cat/serveis-a-la-persona/discapacitat/eclectic-festival
(Consultada el 20-09-2015)

Federación española de Asociaciones Profesionales de Arteterapia (FEAPA)
<http://feapa.es/>

Festival 10 Sentidos www.festival10sentidos.com (Consultada el 1-09-2015)

Festival Una mirada diferente (CND) <http://cdn.mcu.es/> (Consultada el 2-06-2015)

Foro de Vida Independiente <http://www.forovidaindependiente.org/node/138>
(consultada el 3/09/2015)

[http://www.forovidaindependiente.org/files/documentos/bioetica/Universidad Abierta Iberoamericana Manuel Lobato.pdf](http://www.forovidaindependiente.org/files/documentos/bioetica/Universidad%20Abierta%20Iberoamericana%20Manuel%20Lobato.pdf) (consultada el 25-9-2015)

Horsley, Jasun. <https://auticulture.wordpress.com> (consultada el 15-07-2015)

Huntington. Choque de Civilizaciones.

[https://www.uam.es/personal_pdi/derecho/acampos/Huntington ChoqueCivilizacion.es.pdf](https://www.uam.es/personal_pdi/derecho/acampos/Huntington%20ChoqueCivilizacion.es.pdf) (consultada 5-5-2015)

ICAF International Community Arts Festival <http://www.icafterdam.com/>
(Consultada el 7-07-2015)

IDEM Contenido extraído de la entrevista realizada a Paz Santa Cecilia en Septiembre del 2015 <http://www.profestival.net/blog/esp-paz-santa-cecilia-idem-festival-de-artes-escenicas-e-inclusion-social/> (Consultada el 25-09-2015)

Impulstanz, Festival en Viena. Talleres 2014.

<http://www.impulstanz.com/en/archive/2014/workshops/id2495/> (Consultada el 20-06-2015)

Institut del Teatre de Barcelona

<http://www.institutdelteatre.cat/ca/pl294/estudis/id10/postgrau-en-moviment-i-educacio.htm> (consultado el 29-08-2015).

Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso <http://www.isdaa.es> (Consultada el 14-9-2015)

Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas

<http://www.mcu.es/artesEscenicas/CE/inclusion/jornadas.html> (Consultada el 7-09-2015)

Language of Dance Center

<http://www.lodc.org/resources/lod-essentials.html#simpsonboard> (Consultada el 15-07-2015)

Máster en Danza MEC <http://www.mecd.gob.es/educacion-mecd/areas-educacion/sistema-educativo/enseanzas/enseanzas-artisticas/danza/educacion-superior/master.html> (consultado el 3/09/2015)

Master en Educación Artística en Instituciones Sociales y Culturales

<http://www.ucm.es/estudios/mastereducacionartistica> (Consultada el 10-04-2015)

Mercat de les Flors www.mercatflors.cat (consultada el 10-7-2015)

Observatori de Artes Escénicas Aplicadas <http://oaea.institutdelteatre.cat> (consultado el 8/09/2015).

Oxford Brookes University. Tracey Warr

<http://arts.brookes.ac.uk/staff/traceywarr.html> (consultada el 7-7-2015)

San Andreu Teatre. Programación de otoño 2015

http://www.espaidansat.cat/web/CA/artificial_things/ (consultado el 5-9-2015)

Seminario de creatividad e inclusión social. Museo Picasso Málaga

<http://www.museopicassomalaga.org/es/el-museo-picasso-malaga-presenta-su-iv-seminario-de-creatividad-e-inclusion-social-y-una-nueva-web-para-promover-la-investigacion-en-estos-campos> (Consultada el 20-09-2015)

Sins Invalid Festival www.sinsinvalid.org (consultado el 9 de mayo de 2015)

Society for Disability Studies, <https://www.disstudies.org> (consultada el 5-7-2015)

Universidad de Plymouth en el Grado de Danza Teatro

<https://www.plymouth.ac.uk/courses/undergraduate/ba-dance-theatre>

(Consultada el 14-9-2015)

Universidad Europea de Madrid <http://madrid.universidadeuropea.es> (consultado el 10-9-2015)

Universidad Nacional de Costa Rica <http://www.una.ac.cr>. (Consultada el 14-06- 2015)

Universidad Nacional de Costa Rica <http://www.una.ac.cr>. (Consultada el 14-06- 2015)

van Erven, Eugene http://www.theatrestudies.nl/?page_id=234 (Consultada el 13-07-2015)

Yorkshiredance Center en Leeds <http://www.yorkshiredance.com/classes-courses-workshops/timetable> (Consultada el 14-9-2015)

ANEXOS

ANEXOS

ENCUESTA REALIZADA A VEINTISÉIS PERSONAS

Todas las personas encuestadas son bailarines y coreógrafos con y sin diversidad funcional que participan activa y regularmente en talleres y/o espectáculos de danza y artes escénicas. El cuestionario está organizado en torno a siete temas, conteniendo cada uno una o varias preguntas abiertas para que la persona pueda tener varios puntos de entrada al tema, y conectarlo con sus experiencias personales y vivenciales.

1. SIGNIFICADO DE LA DANZA

¿Qué significa la danza en tu vida?

2. REACCIÓN DE LA SOCIEDAD

¿Sientes que las personas que te conocían antes de bailar/ actuar ahora te ven de otra forma? Cuando dices que eres parte de una obra de danza, ¿cómo reacciona la gente? ¿Te creen? ¿Cómo te sientes?

3. PERTENENCIA A UNA COMUNIDAD

¿Te sientes parte de una comunidad mayor: la comunidad de danza, comunidad de danza integrada/inclusiva o lo vives como una experiencia aislada?

4. INTEGRADA/ INCLUSIVA

Entre el término danza integrada o danza inclusiva, ¿con cuál te sientes más identificad@? ¿Por qué?

5. APORTACION DE LA DIVERSIDAD AL ARTE

¿Qué puede aportar al mundo del arte un bailarín o performer con diversidad?

6. APORTACIÓN DEL ARTE A LA DIVERSIDAD

¿Qué aporta el arte a la diversidad?

7. DESEO PARA LA SOCIEDAD

¿Qué te gustaría que la sociedad comprendiera de la danza, del arte, de la vida tal y como la sientes? Puedes escribir algo que todavía la sociedad no puede ver y te gustaría que viera o sintiera.

LISTADO DE EXPERTOS ENTREVISTADOS

A continuación mostramos un listado⁴²² de los profesionales relacionados con la educación, la danza y las artes escénicas que fueron entrevistados en esta investigación.

Alessi, Alito. Director de DanceAbility y Joint Forces. Enero 2005.

Barranco, Margarita. Jefa de estudios del CSD Málaga. Del 31 de agosto al 2 de septiembre de 2015.

Barrientos, Marina. Profesora del CSD Málaga. 28 de agosto de 2015.

Benjamin, Adam. Fundador de la compañía Candoco. 16 de agosto de 2015.

Campos, Guiomar, miembro de la compañía Lisarco Danza. 6 de septiembre del 2015.

Castillo Andrés, Feliciano. Profesor emérito de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Barcelona. 8 de septiembre del 2015.

Coll, Guillermina. Profesora en el Institut del Teatre de Barcelona, en los Estudios Superiores de Danza. 30 de septiembre de 2015.

Cortés, Jordi. Coreógrafo y director de Alta Realitat y KikaHart. Septiembre 2015.

García, Eva. Coordinadora de las Jornadas de Inclusión Social y educación en Artes Escénicas. Septiembre. 2015.

Kuppers, Petra. Académica, artista e investigadora sobre arte y discapacidad. 22 agosto del 2015.

Muñoz Bellerín, Manuel. Docente en la Universidad Pablo Olavide. Conversaciones entre mayo y septiembre de 2015.

Noone, Thomas. Fundador de la Compañía de Danza Thomas Noone Dance. 29 de agosto de 2015.

Ñeco, Leticia. Profesora del CSD Alicante. 2 de septiembre de 2015.

Pacheco, Mercedes. Docente del CSDMA (Conservatorio Superior de Danza María de Ávila)/ Directora del Proyecto Alas Abiertas. 4 de septiembre de 2015.

⁴²² No colocamos este listado en la Bibliografía General, ya que según el sistema APA de clasificación, las referencias a entrevistas personales sólo aparecen en el texto. Pero nos parecía importante mostrar la lista de personas que han estado entrevistadas, aportando información que se refleja a lo largo de esta investigación. Por ello hemos situado la lista en los Anexos.

Sales, Cristina. Profesora en el CSD Valencia. 3 de septiembre de 2015.

Valderrama, Esmeralda. Co directora y fundadora de Danza Móbile. 4 septiembre de 2015.

Bailarines y coreógrafos entrevistados⁴²³:

Artur Villalba, Javier Martínez Lorca, Cinzia Schincariol, Marco Ubaldi, Neus Canalías, Xavi Dua, Giacomo Curti, M^a Jose Moya, May Muna, Dolors López, Blanca Blanco, Lorea Igartua, Emilio Bravo, Isabel Ros, Isabel Palomeque, Jaume Garibau, Manuel Sánchez-Guerrero, María Oliver, Marta Ciappina, Rita Noutel, Marisa Vázquez, Tina Iannucci, Trinidad Martínez, Ray Nolasco.

No mencionamos en esta lista los coreógrafos entrevistados ya mencionados en la anterior.

⁴²³ Mencionamos aquí las personas entrevistadas pero no citadas como entrevistados en la tesis.

IMÁGENES

IMÁGENES CAPÍTULO 12. HÍBRIDOS



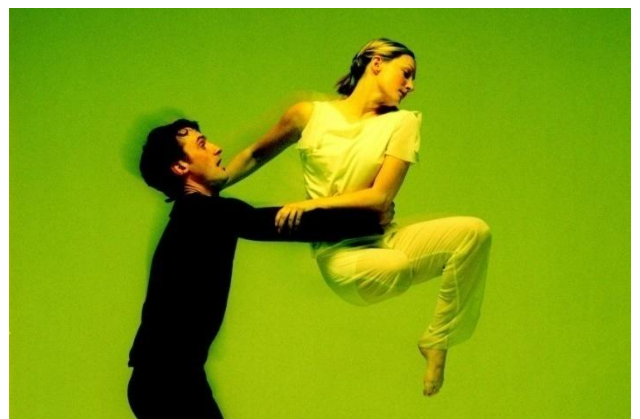
Dancing wheels



Alice Sheppard



Axis



Candoco

Pippo Delbono. *Barboni*. 1997



Disabled Theater. Jerome Bel. Theater Hora. 2012

IMÁGENES CAPÍTULO 13. RUEDAPIES

Corpo in Divenire. Real Academia España en Roma



Corpo in Divenire. Centrale Montemartini



Corpo in Divenire. Centrale Montemartini



Corpo in Divenire. Piazza Popolo



Ruedapies *Cuerpo en devenir*. Museo BBAA Madrid. 2014

Ruedapies. *Pillados por Sorpresa*. 2009





Ruedapies Talleres. 2014



Ruedapies. Cuerpo en Devenir. 2014



Ruedapies. Performance Museo BBAA San Fernando.2014



Ruedapies. Talleres. 2008.

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Esquema de interacciones de la CIF	63
Mapa de situación de la Danza integrada en el paradigma de la inclusión	140 y 399
Cartografía de la práctica escultórica según Jose Luis Brea (1996)	151
Localización de la Danza Integrada en el campo expandido del arte	153

ÍNDICE DE IMÁGENES

<i>The Great Wall</i> . Mural coordinado por Judy Baca (1976-1984)	173
<i>Womanhouse</i> . Miriam Saphiro y Judy Chicago. (1972)	173
<i>Sins Invalid Festival</i> . Noomy Lam. (2009)	194
<i>Sins Invalid Festival</i> . Mat Fraser. (2009)	195
<i>Coastal Mappings</i> . The Olimpias. Petra Kupperts. (2005)	197
<i>Migraland</i> . Alex Rigola. (2013)	201
<i>Migraland</i> . Alex Rigola. (2013)	202
<i>Cruilles</i> . Luca Silvestrini. (2011)	205
<i>Anna y las más distinguidas</i> . La Ribot. (2002)	216
<i>Más distinguida</i> . La Ribot. (1997)	216
<i>Still Distinguished</i> . La Ribot. (2000)	216
Axis Dance Company. Berkeley. California.	350
<i>Wheels of Fortune</i> . Alito Aleesi y Emery Blackwell. (1990)	350
Talleres de DanceAbility. Eugene. Oregón.	357
Axis Dance Company. Berkeley. California.	375
<i>Stories of a body</i> . Mary Duffy. (1989)	377
<i>La columna Rota</i> . Frida Kahlo. (1944)	379
<i>NAMES AIDS Quilt</i> . Cleve Jones. (1987)	383
Urlo. Compañía Pippo Delbono. (2004)	385

Urlo. Compañía Pippo Delbono. (2004)	385
<i>The Beauty and the Beast</i> . Mat Fraser. (2013)	390
Stopgap. Reino Unido	414, 415
Axis Dance Company. Judy Smith. Berkeley. San Francisco.	424
<i>Jane Eyre</i> . Axis Dance Company. (1999)	448
<i>Full of words</i> . Axis Dance Company. Coreografía Marc Brew. (2011)	448
<i>Takala</i> . Axis Dance Company. (1998)	449
<i>Wheels of Fortune</i> . Joint Forces. Alito Alessi y Emery Blackwell. (1990)	449
Talleres DanceAbility. Eugene. Oregón.	479
Talleres DanceAbility. Alitto Alessi. Eugene. Oregón.	481
Axis Dance Company. Berkeley. San Francisco.	481
<i>Wheels of Fortune</i> . Joint Forces. Alito Alessi y Emery Blackwell. (1990)	550
<i>Tango Tangled</i> . Joint Forces. Alito Alessi y Emery Blackwell.	550
<i>Wheels of Fortune</i> . Joint Forces. Alito Alessi y Emery Blackwell. (1990)	553
<i>Guerra</i> . Compañía Pippo Delbono.(1998)	556
<i>Guerra</i> . Compañía Pippo Delbono.(1998)	559
<i>La Rabbia</i> . Compañía Pippo Delbono.(1995)	559
Dancing Wheels	563
Dancing Wheels	565
Infinity Dance Theater	567
Candoco. David Toole y Sue Smith. (1994)	569
<i>Shadow</i> . Candoco. Coreografía de Fin Walker. (2002)	572
Ligth Motion. Charlenne Curtis y Joan Petroff.	575
<i>Full of words</i> . Axis. Coreografía Marc Brew. (2011)	576
<i>Fragmentation Series</i> . Bill Sannon. (2011)	583
<i>Give me a reason to live</i> . Claire Cunningham. (2014)	585

<i>Disabled Theater</i> Theater Hora. Dirigido por Jérôme Bel. (2012)	588
<i>Anarcha</i> . The Olimpias. (2007)	594
<i>Coastal Mappings</i> . The Olimpias. Petra Kuppers. (2005)	597
<i>Corpo in Divenire</i> . Ruedapies. Marisa Brugarolas. RAER. (2013)	623
<i>Corpo in Divenire</i> . Ruedapies. Marisa Brugarolas. Piazza del Popolo. (2013)	624
<i>Cuerpo en Devenir</i> . Ruedapies. Marisa Brugarolas. (2014)	625
<i>Pillados por sorpresa</i> . Ruedapies. Marisa Brugarolas. (2009)	625
Inesperadamente. Talleres Danza Integrada. Ruedapies. (2014)	634
Dancing Wheels	744
Alice Sheppard	744
Axis Dance Company	744
Candoco	744
Barboni. Pippo Delbono. (1997)	745
<i>Disabled Theater</i> Theater Hora. Dirigido por Jérôme Bel. (2012)	745
<i>Corpo in Divenire</i> . Ruedapies. Marisa Brugarolas. RAER. (2013)	746
<i>Corpo in Divenire</i> . Ruedapies. Marisa Brugarolas. Centrale Mntemartini.	746
<i>Corpo in Divenire</i> . Ruedapies. Marisa Brugarolas. Piazza del Popolo. (2013)	746
<i>Cuerpo en Devenir</i> . Ruedapies. Marisa Brugarolas. Museo Bellas Artes (2014)	747
<i>Pillados por sorpresa</i> . Ruedapies. Marisa Brugarolas. (2009)	747
Inesperadamente. Talleres Danza Integrada. Ruedapies. (2014)	748
<i>Cuerpo en Devenir</i> . Ruedapies. Marisa Brugarolas. (2014)	748
<i>Cuerpo en Devenir</i> . Ruedapies. Marisa Brugarolas. Museo Bellas Artes (2014)	748
Talleres Danza Integrada Ruedapies. (2008)	748