

resDanza



resDanza #13
agosto-diciembre 2020



UACH
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
CHIHUAHUA



M.E. Luis Alberto Fierro Ramírez
Rector

Dr. Jesús villalobos Jión
Secretario General

Dr. Ramón Geronimo Olvera Neder
Director de Extensión y Difusión Cultural

L.C.I. Berenice León Galindo
Jefa del Departamento Editorial

Tercera llamada

Estimados lectores:

Es un placer presentar la edición número 13 de resDanza, un volumen que se adentra en los pilares fundamentales que sostienen la vida del bailarín: la mente, el cuerpo y la capacidad crítica de análisis. En esta ocasión, invitamos a la comunidad a reflexionar sobre la danza no solo como un acto espontáneo, sino como una disciplina que exige rigor científico y una constante revisión de sus fronteras.

En este número, exploramos cómo la tradición se entrelaza con la innovación y cómo los procesos biológicos se convierten en herramientas artísticas indispensables.

Este número es un testimonio del esfuerzo de nuestros docentes e investigadores por profesionalizar cada vez más el quehacer dancístico. Esperamos que estas páginas sirvan como fuente de inspiración y como una guía práctica para el entrenamiento diario y la creación artística.

Hacia una danza con conciencia y rigor.

resDanza

Comité Directivo

Universidad Autónoma de Chihuahua.
Gabriela Ruiz González
Blanca Laura Lee
Yeny Ávila García

Comité Académico

Universidad Autónoma de Chihuahua.
Carmen Eugenia B. De la Mora Laphond
Violeta Almendra Hinojos Aviles

Comité Editorial Nacional

Ana Lucía Piñan Elizondo, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
Rocío del Carmen Luna Urdaibay, Universidad Michoacana de SNH, Michoacán.
Rosalinda Rivas Castilla, Universidad Autónoma de Chihuahua.
Verónica Hernández López, Instituto Politécnico Nacional, CDMX.
Alejandra Olvera Rabadán, Universidad Michoacana de SNH, Michoacán.
Liliana Aide Galicia Alarcón, Benemérita Escuela Normal Veracruzana.
Ana Cristina Medellín Gómez, Universidad Autónoma de Querétaro.

Comité Editorial Internacional

Lucrecia Aquino, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina.
Dolores Madrid Vivar, Universidad de Málaga, España.
Jorge Zuzulich, Universidad Nacional de las Artes, Argentina.
Martin Aiello, Universidad de Palermo, Argentina.
Marcelo Isse Moyano, Universidad Nacional de las Artes, Argentina.
Carmen del Rocío León Ortiz, Universidad Nacional de Chimborazo, Ecuador.
María Pía Carrizo Guglielmino, Universidad de Palermo, Argentina.
Stella Maris Diez, Universidad de Palermo, Argentina.
Ana González Vañek, Artes Escénicas y Comunicación, Argentina.
Marilyn Castillo Laffita, Universidad de la Habana, Cuba.
Viviana E. Vásquez, Universidad de las Artes, Buenos Aires, Argentina.

Comité de traducción

Marai Garay Coyac, Somerset Community College.
Georgina Montoya Campos, Universidad Autónoma de Chihuahua.

Comité de sistema

Octavio Ernesto Burrola Muñoz, Universidad Autónoma de Chihuahua.

Diseño editorial y maquetación

Jesús Linares González, Universidad Autónoma de Chihuahua.

ResDanza, año 7, número 13, es una publicación semestral agosto-diciembre 2020, editada por la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua dirección: Escorza 900, Colonia Centro, C.p: 31000, Chihuahua, Chih., tel. (+52) (614) 439 1850 ext. 4400, URL: <https://uach.mx/fa/revistas/resdanza/>. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo 04-2017-051112242700-203; ISSN 2594- 2794 por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Lic. Ernesto Burrola Muñoz, Campus 1, Av. Universidad s/n, C.P. 31170, Chihuahua, Chih., tel. (+52) (614) 439 1850 ext. 4426, fecha de término de edición: agosto del 2020. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del editor.



ÍNDICE

**ANÁLISIS DE OBRA ARTÍSTICA
MULTIDISCIPLINAR: "2" DE DIMITRIS
PAPAIOANNOU.**

Gabriela Ruiz González

7

**DISCIPLINA EN LA DANZA
CAPÍTULO DEL LIBRO METODOLOGÍA PARA LA
ENSEÑANZA DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA.
COLECCIÓN DE TEXTOS UNIVERSITARIOS.
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA.
SPAUACH. CHIHUAHUA, MÉXICO, 2016**

Yeny Avila García, Gabriela Ruiz González
Blanca Laura Lee, Noe Alderete Ramírez

14

**FUSIÓN ENTRE DANZA CONTEMPORÁNEA Y
FOLCLÓRICA EN LA ACTUALIDAD.**

Vanely Hernández Moran

19

**MEMORIA MUSCULAR Y
SU IMPORTANCIA EN LA DANZA**

Danna Karen Correa Sánchez

25

GALERÍA EN MOVIMIENTO

30

Análisis de obra artística multidisciplinar: "2" de Dimitris Papaioannou.

Gabriela Ruiz González

Introducción

El presente texto es el resultado del análisis de la obra 2 del artista Dimitris Papaioannou. Para el proceso de selección se buscaron artistas que tuvieran colaboraciones con la bailarina y coreógrafa Pina Bausch (1940-2009). Dentro del catálogo de artistas encontrados se eligió específicamente él por su estilo y propuesta particular ligada al espectáculo escénico y el uso de multimedia. Sin embargo, no se plantean conceptos específicos de estos géneros, sino que se centra en la comprensión de la producción como obra artística multidisciplinar.

Se ha realizado el análisis en conjunto con los conceptos y teorías planteadas por Sally Banes, Marcel Duchamp, Arthur Danto y Marcelo Isse Moyano. Es una observación para comprender la producción artística de Dimitris Papaioannou desde las perspectivas que proponen los autores relacionándolos con la producción y creación escénica.

El análisis de los diversos textos ha permitido apreciar la producción desde nociones generales del arte: el objeto artístico, el proceso de creación y la función del arte, considerando esta producción artística un espectáculo artístico multidisciplinar.

Marco teórico

Es preciso comenzar describiendo lo que se considera arte contemporáneo. Carriquiry (s.f) parte de la definición resuelta a partir de Danto y su defensa hacia Marcel Duchamp quien es considerado suscitador para este concepto, pues

a partir de sus obras ready made se cuestiona la definición y comienzan a surgir tendencias en el arte que se justifican en la creación artística sin intención de una búsqueda estética. Dicho de otra forma, el efecto que causó Duchamp con sus creaciones y el uso del objeto instigaron al cambio y plantearon interrogantes del arte como se conocía.

Marcelo Isse (2013) menciona que "el arte contemporáneo" nace en un terreno preparado desde mucho tiempo atrás por la descomposición de los sistemas de referencia [...] y por el relajamiento de los criterios clásicos" (p.129). Esta descomposición se puede considerar el principio para los cambios que se han desarrollado en la forma de crear arte, si los sistemas y criterios establecidos se cuestionan, se abrirá espacio entonces para otras búsquedas y exploraciones que infieran en ampliar el vocablo de las prácticas artísticas.

Por sistemas de referencia se entiende que son los procedimientos artísticos usados para la creación como: la mimesis, la búsqueda de lo estético, de lo bello, o la inspiración en la naturaleza. El arte contemporáneo se sustenta de cualquier elemento y posibilidad de expresión, sin la necesidad de hacer rupturas u oponerse a sistemas de referencia se pueden llegar a crear nuevas obras que expresen o materialicen diversos aspectos del mundo y del pensamiento. Sally Banes (1987) propone una cronología que relaciona la historia del arte y de la danza. Categoriza a partir de 1960 las propuestas postmodernas de la danza

en donde las estructuras, la naturaleza, su historia y función fueron puestas a reconsideración, lo que desencadenaría más tarde en el surgimiento de la danza contemporánea.

Las distintas formas de crear y concebir la danza fueron modificándose y los estándares seguidos hasta los años sesenta empezaron a ser cuestionados por los nuevos coreógrafos, sin conceptos que le delimiten. El arte contemporáneo y la danza contemporánea tienen entonces un amplio vocablo, tanto de prácticas como paradojas en el sentido de atribuir lo que se considera arte. Isse (2013) menciona que lo que interesa es reconocer el objeto artístico y categorizarlo fuera de ser un objeto banal, es decir que un objeto cualquiera adquiere un valor artístico cuando se identifica en contextos diferentes para el que fue creado, con otro sentido o con otro fin. En la danza podemos identificar esta propuesta si miramos el movimiento en su forma más natural como propuesta escénica, donde la intencionalidad ya no es simple naturalidad, sino que adquiere a través de él y de la interpretación nuevos significados particulares y por tanto diferentes en cada espectador. Frente a la postura de acreditación sobre una creación artística se podría tomar en cuenta también la ideología de Marcel Duchamp (1957) la cual se supone un reconocimiento al juicio del espectador siendo él quien actúa como el verdugo y declara la validez de la obra y que pese a la intencionalidad del artista éste es solo un mediador. Separa entonces el acto creativo del artista a través de lo que llama una transmutación la cual lleva al espectador a concebir su propia interpretación, de este modo es el juicio social quien atribuye en la posteridad y define dentro de la historia del arte lo que tiene peso suficiente para considerarse arte. Es decir, el artista y su creación independientemente

del trasfondo, son aceptados como tal a partir del criterio único del espectador y en relación con la reacción que le genera.

Frente al compromiso de autenticidad Danto confiere la responsabilidad al mundo del arte el cual hace referencia a la comunidad cercana a todo conocimiento artístico y a su historia. Asegura que las posibilidades de que un objeto cualquiera se convirtiera en arte simplemente dependen del contexto en que se encuentre, si tiene razones para considerarse ya se convierte en un objeto artístico (Isse, 2013). Relaciona entonces la concepción de un objeto cotidiano con un contexto analizado y llevado bajo esquemas de interpretaciones y comunicación, "las obras de arte se diferencian de sus homólogos de la cotidianeidad por ser expresiones simbólicas al encarnar aquello de lo que tratan" (p.134).

Isse (2013) señala además que aparece una nueva teorización respecto a todas las artes, se utilizan libremente formas y estilos, como una hibridación que adopta una flexibilidad para crear, "Se puede calificar de contemporánea una tendencia o una obra que no corresponde a ningún movimiento o corriente debidamente catalogados en la historia del arte" (p.139). Un artista contemporáneo es capaz, si es que lo quiere de utilizar la diversidad de las distintas artes, de mirar en el pasado he introducir actitudes o convertirlas, no tiene fronteras. Cita a Nelson Goodman frente al concepto de arte quien ya no se vuelve en la pregunta de ¿Qué es? Sino ¿Cuándo?, no se trata de definición sino realización y ante ello la obra como detonador de efectos en la sociedad.

Desarrollo

Una producción de Dimitris Papaioannou¹

Ficha técnica²

Dirección- concepto: Dimitris Papaioannou

Premier: 24 noviembre 2006, Pallas Theatre (Atenas, Grecia)

Duración: 60 min.

73 performers

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XLXBzvTGKKE>

Música: K. BHTA

Diseño set: Lili Pezanou

Dirección artística - Vestuario: Angelos Mendis

Diseño pintura: Maria Ilia

Diseño iluminación: Alekos Yiannaros

Video: Athina Tsangari, Matt Johnson

Asistente de director - Coordinador creativo: Tina Papanikolaou

Performance - Coreografía: Savvas Baltzis, Christos Delidimos, Nikos Dragonas, Altin Huta, Nikos Kalogerakis, Yorgos Kopsidas, Tassos Karahalios, Konstantinos Karvouniaris, Yorgos Kotsifakis, Euripides Laskaridis, Yorgos Matskaris, Marios Mettis, Yiannis Nikolaidis, Christos Papadopoulos, Foivos Papadopoulos, Aris Servetalis, Diogenis Skaltsas, Drosos Skotis, Pavlos Stathakis, Manolis Theodorakis, Symeon Tsakiris, Konstantinos Yiannakopoulos, Euangelos Zarkadas

Coreógrafos asistentes: Nikos Dragonas, Nikos Kalogerakis, Yorgos Matskaris

Segundo asistente de Director: Maria Metaxaki

Asistente de diseño de iluminación: Linos Meitanis

Asistente de diseño de set: Konstantinos Kypriotakis

Director técnico - Productor: Costas Kephalas

Asistente de coordinador creativo: Kali Kavvatha

Para analizar la obra de Pappaioannou desde el contexto de danza contemporánea, se toma como referencia la propuesta cronológica de la historia de la danza de Sally Banes (1987) como se ha mencionado antes. Se formula que alrededor de 1978 el progreso de danza toma nuevas direcciones, iniciando nuevas prácticas y miradas, en busca de un nuevo significado de lo que era danza. Se plantearon preguntas como: ¿Qué es danza?, ¿Dónde?, ¿Cuándo?, ¿Cómo debe ser presentada? y ¿Quién debería participar? Además, se comenzó a debatir sobre el virtuosismo técnico, la teatralidad, la permanencia de repertorio, el uso de los medios, la relación entre danza y música, influencias culturales. A Partir de ello las nuevas propuestas de los años ochenta experimentaron buscando la representación política y el pluralismo estético cultural, introduciendo además diversas técnicas alternativas y del teatro. Se exploran "formas de significar y de fabricar significado en la danza [...] evitar el contenido es una forma de expresión en sí misma, pero muchos coreógrafos buscan el contenido en lo externo al medio de la danza" (Isse, 2013, p.111).

Dimitris Papaioannou en este sentido de búsquedas externas a la danza y como artista reconocido dentro de la pintura y el comic, experimentó además con otros recursos y formas del arte como el multimedia, el teatro, performance, la musicalización con sonido, etc. En su acercamiento a la danza que Robert Wilson y Pina Bausch fueron dos polos opuestos que lograron alimentar su propia creatividad (Reis, 2016). Su producción 2 es una propuesta escénica interpretada solo por hombres donde se implementan diversas disciplinas artísticas,

1 Nacido en 1964 en Atenas, Grecia. Estudió en la Athens School of Fine Arts, reconocido como pintor y artista del cómic. Descubre el mundo de la danza contemporánea bajo el entrenamiento de la técnica Erick Hawkins y en acercamiento con el Butoh posteriormente. En 1986 funda su propio grupo Edafos Dance Theatre como un espacio experimental para comenzar a construir producciones híbridas de teatro físico, danza experimental y performance.

2 La ficha técnica ha sido tomada del sitio oficial del artista, disponible en: <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/2>. La duración de la obra analizada es desigual respecto a los datos oficiales, teniendo una duración total de 1.36 min.

por ejemplo se puede observar la teatralidad en los performers, el uso del lenguaje oral y el claro entrenamiento físico que poseen, si esta fusión se supone danza-teatro podemos estar en contexto de las consideraciones del arte contemporáneo donde cualquier forma de creación y expresión es válida, Papaioannou testifica sus trabajos bajo este argumento: "To me, my work is simply theatre. Or, if it makes it easier, dance-theatre" [Para mí, mi trabajo es simple teatro. O si lo hace más fácil, danza-teatro] (Reis, 2016, s.p). Sin categorizar estrictamente el género de esta obra o su intención, el resultado se torna una forma de producción autónoma y espectacular donde se funden el teatro, la danza y el multimedia principalmente, estas disciplinas se hacen evidentes a lo largo de toda la producción.

Bajo conceptos de movimiento humano, Papaioannou usa el movimiento como su texto en la búsqueda interminable de una simplicidad, en las ilusiones ópticas que el cuerpo o la fusión de ellos puedan crear (Baboo, 2014). Sin límites en las formas de crear arte contemporáneo, con el uso del cuerpo como figura por sí mismo y con la posibilidad de adquirir nuevas formas a partir de la mezcla de dimensiones ya sea con otros cuerpos o elementos, y como referencia transformada en representación de algo real o imaginario, es parte del discurso contemporáneo, "el arte no se atiende a imperativos meramente racionales, sino más bien creativos, sensitivos, irónicamente eruditos, e incluso populares" (Isse, 2013, p.157). La fundición de la danza y el teatro en la obra junto al uso de multimedia hacen de ella una creación en contexto con los conceptos que se han analizado, ninguna técnica específica para el entrenamiento del cuerpo es evidente en los performers y sin embargo la calidad de movimiento y la versatilidad con que

se mueven en el escenario hacen referencia a una preparación corporal. Además, toma el movimiento natural del cuerpo, dentro de una cotidianeidad para llevarlos a escena y darle un significado completamente distinto.

La escenografía es en la obra un complejo escenario con una continuidad de movimiento, enfrenta y contradice el tiempo, las direcciones y las dimensiones espaciales, sin mantener un orden u obviedad logra atrapar la atención durante toda la presentación. Los estímulos visuales son una clara esencia en la propuesta del artista, su creación no tiene una narrativa precisa sin embargo el cambio entre las escenas sugiere cierta conectividad con las actividades humanas que denuncia, aclarando un sistema de creación es caótico y diferente cada vez (Baboo, 2014). Las ideas han sido materializadas en papel, los bosquejos y la dramaturgia del espectáculo han sido explorados en escena y tienen como resultado un deleite para los sentidos. Los objetos cotidianos son puestos y utilizados en escena con diversos sentidos, transformando el significado y convirtiendo su naturaleza de creación.

La obra no sigue un formato estandarizado; su desarrollo surge de un proceso iterativo y orgánico que, no obstante, mantiene un orden interno coherente. A través de la convergencia de efectos visuales, sonorización, expresión corporal y el uso de objetos cotidianos, se construye una interpretación de la masculinidad en sus diversos tránsitos. La propuesta escénica retrata la cotidianeidad de una vida sujeta al 'deber ser', cuestionando aquello que la sociedad naturaliza como normal. Así, se despliega una crítica a las normativas sociales y a los medios de comunicación, evidenciando comportamientos que, aunque agresivos, han sido asimilados como hábitos comunes dentro de la cultura.

No es preciso determinar si la obra en sí es arte pues si se está de acuerdo con Duchamp, la acción que provoca el arte es en sí el acto significativo y cuentan las formas como emisoras de significados (Paz, 2008). La provocación de sensaciones son producto del acto artístico y en esta obra se instalan diversas acciones que llevan al espectador a deducir sus propias emociones. De este modo, la pieza no entrega respuestas cerradas, sino que invita a cuestionar hasta qué punto lo que consideramos 'normal' es, en realidad, una construcción impuesta por el entorno.

Considerando lo anterior, la obra se distancia de los formalismos compositivos para centrarse en la interdependencia disciplinar. Esta hibridación genera una forma artística democrática y comprensible que prioriza la experiencia del espectador sobre la interpretación intelectual profunda. Así, la pieza se valida a través de una narrativa sensorial que logra comunicar su crítica social de manera inmediata y efectiva. El grado de abstracción que se percibe en 2 permite al receptor emitir comprensiones sin compartir los significados designados y determinados. Involucrando el pensamiento de Duchamp (1957) se discurre al artista ajeno a la conciencia estética de lo que está creando aun autoproclamado genio, habrá que esperar el juicio del espectador como afirmación de valor.

Al analizar el arte contemporáneo, Dimitris observa que las artes visuales han tomado el relevo de la música y la literatura como el principal campo de experimentación interdisciplinar. Tras ser el punto de partida del performance, este impulso experimental se ha trasladado a las artes vivas, donde la danza actúa ahora como motor de innovación, obligando al teatro a salir de su letargo y sumarse a esta búsqueda de nuevas formas (Reis,

2016). El relato sobre las artes visuales actuando como colaborador con la danza y el teatro nos remite totalmente a la obra 2, donde se crea una comunión y una dramaturgia entre performers y los efectos visuales a través del uso de la tecnología.

Desde el silencio y el uso de la fonética como hilo narrativo, hasta el empleo de pistas musicales, proyecciones y una compleja gestión de los planos escénicos, la obra se manifiesta como un ecosistema artístico sin fronteras. Al no afiliarse exclusivamente a una disciplina, género o estilo, se consolida como una producción integral que trasciende los medios convencionales de representación para fundir lo visual, lo auditivo y lo corporal en una composición espectacular.

Conclusión

Al concebir el arte contemporáneo como un híbrido de géneros, esta creación se posiciona como un ejemplo paradigmático. La propuesta elude cualquier purismo estético para nutrirse de múltiples lenguajes artísticos, integrando sus recursos en una narrativa escénica compleja que equilibra el impacto visual con la profundidad de su significado

Esta producción ejemplifica la evolución de la libertad artística y de interpretación. Al alejarse de las convenciones rígidas, la obra se configura como una puesta en escena no lineal que trasciende las fronteras de los géneros. A través de una integración inteligente de elementos teatrales, dancísticos y tecnológicos, la pieza logra transformar diversas herramientas en una experiencia estética integral y espectacular.

Se concluye que la obra de Dimitris Papaioannou es un exponente del arte contemporáneo que trasciende los géneros tradicionales. A través de acciones que provocan los sentidos y exigen una interpretación activa,

la pieza alcanza el objetivo central del arte: transformar la percepción del espectador en una experiencia reflexiva.

Fuentes de información:

- Baboo, Liao. (2014). Taiwanese performing art review magazine. Publicación original en: <http://bit.ly/1qHxEv>. Traducción al inglés por autor desconocido, recuperado en: <https://www.facebook.com/notes/dimitris-papaioannou/dimitris-papaioannou-interview-taiwanese-performing-arts-review-magazine/721649397914671/>
- Banes, Sally. (1987). *Terpsichore in sneakers. Post-modern dance. With a new introducción*. Wesleyan University Press Middletown, Connecticut.
- Carriquiry, Andre. S.f. Duchamp, Danto y la definición del arte. De Duchamp a Danto: un siglo de indefinición sobre el arte, y una propuesta alternativa. Recuperado en: <http://www.fhuce.edu.uy/jornada/2010/PONENCIAS/CARRIQUIRY.PDF>
- Duchamp, Marcel. (1957). *El acto creativo*. El Circo. Recuperado en: http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca3/pdf/1999_068.pdf
- Isse Moyano, Marcelo. (2013). *La danza en el marco del arte moderno/contemporáneo. Los nuevos modelos de producción de la danza contemporánea en Buenos Aires*. Instituto Universitario Nacional del Arte, Buenos Aires, Argentina.
- Papaioannou, Dimitris. (s.f). Dimistris Papaioannou. Recuperado en:
--- <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/2>
--- <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/profile>
- Paz, Octavio. (2008). *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Alianza editorial, primera ed. 1989. Recuperado en: <ftp://ftp.icesi.edu.co/jllorca/Vanguardias%20y%20neovanguardias/Readymade.pdf>
- Reis, Luiz Felipe. (2016). Periódico O Globo. Publicación original en: <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/mostra-internacional-de-teatro-comeca-nesta-sexta-em-sao-paulo-18799836> . Traducción al inglés por autor desconocido, recuperado en: <https://www.facebook.com/notes/dimitris-papaioannou/dp-interview-oglobo-brazil/1053374574742150/> .

Disciplina en la danza

Capítulo del libro Metodología para la enseñanza de la danza contemporánea. Colección de textos universitarios. Universidad Autónoma de Chihuahua. SPAUACH. Chihuahua, México, 2016

Yeny Avila García

Gabriela Ruiz González

Blanca Laura Lee

Noe Alderete Ramírez

Habrá que considerar como disciplina la actitud de orden, el respeto, la convicción en lo que se hace y el sentido de responsabilidad; una manera de comportarse conscientemente, adaptarse a la situación de acuerdo a las necesidades propias de la persona y al medio que lo rodea. La voluntad y la constancia son los motores para lograr una mente disciplinada¹.

La danza no solo significa pasión, creatividad y expresión, sino también disciplina y respeto por lo que se hace. Cuando se toma la decisión de estudiar danza como profesión se debe considerar que el tiempo y el esfuerzo tanto físico como mental que esto conlleva van más allá de un simple entretenimiento; no basta con solo querer hacerlo, sino que desde el inicio se está comprometiendo a ser disciplinado, dedicado y respetuoso con sus compañeros, maestros e institución escolar.

Igualmente, teniendo en cuenta que el cuerpo es el instrumento de trabajo en la danza, se necesita de una total entrega disciplinada para poder incorporar las extensas jornadas de entrenamiento y ensayos, puesto que la práctica es la base esencial para la formación. Es importante estar seguro de que es su vocación, creer en lo que se hace y ser capaz de seguir la disciplina de un

artista de la danza; ya que “un bailarín indisciplinado tiene tan poca probabilidad de llegar a ser un artista como un soldado indisciplinado de ser útil en la guerra”².

Cada movimiento, indicación y acción que se haga debe estar guiada por el maestro y sus alumnos lo seguirán con el ejemplo a través del largo camino de formación. Es decir, “es su deber como persona que acompañe al estudiante en su proceso de construcción del conocimiento, actitudes y valores, y ayude a crear esa conciencia en ellos, así como la misma enseñanza de la técnica”³. Al crear un ambiente apto para la práctica de la danza basado en valores éticos se propicia responsabilidad y madurez en los estudiantes. Si el maestro asume el papel de mediador, es una persona abierta y capaz de facilitar el trabajo en equipo, además de tener el conocimiento profesional necesario para llevar a cabo su labor, indudablemente logrará un ambiente disciplinado.

El proceso de formación profesional de un bailarín conlleva no solo al desarrollo corporal, sino a la construcción del conocimiento y al progreso de la inteligencia, por lo que mantener una mente disciplinada ayudará a lograr un mejor desempeño y también al cumplimiento de las metas establecidas. Con disciplina se pueden observar las cosas desde otra perspectiva y enfrentar los problemas de manera eficaz y sin tropiezos, sin ella probablemente el único camino será el fracaso.

Se debe estar consciente del objetivo que se quiere alcanzar y tener la fortaleza para lograrlo; fomentar este valor hará que se desarrollen muchas otras cualidades, de lo contrario solo se quedará en la intención. Livia Aguilar y Ruth Cambizaca, licenciadas en psicología educativa, consideran

¹ Ramiro Guerra: Una metodología para la enseñanza de la danza moderna, p.18.

² Ibídem, p.20.

³ Orfa Buitrago Jerez y Blanca Lilia Amaya: “Educación personalizada, una modalidad educativa”. Revista de Ciencias Humanas, p. 1.

que la disciplina refleja lealtad y la indisciplina irrespeto;⁴ esto tiene que ver con el pensamiento propio del ser humano y su comportamiento. En el caso de una institución educativa se refiere al respeto y la atención que ocurre entre el educador y el educando.

Miguel Iglesias, director de Danza Nacional de Cuba, durante la entrevista realizada por Claudia Delacroix, expresó que el maestro que no se sienta capaz de ser y mantener el ejemplo de disciplina con sus alumnos no debe de escoger la profesión de maestro jamás, como tampoco el maestro que crea tenerla y se engañe a sí mismo. Como consecuencia, un maestro sin disciplina jamás gana el respeto de sus alumnos.”⁵

El maestro influye significativamente en la conducta de sus alumnos, lo que quiere decir que si es indisciplinado –en el peor de los casos– el alumno lo imitará y se justificará automáticamente, poniendo como pretexto el comportamiento de su maestro. Es por ello que el maestro debe ser capaz de realizar sus labores sustentándose en una conducta ética. En este sentido, el docente requiere una gran preparación, la aptitud necesaria para su actividad y la determinación para afrontar diversas problemáticas que se presentan en un salón de clases.

La doctora en psicología Viviana González Maura, profesora de la

Universidad de La Habana, comenta que

El profesor universitario ha de ser para sus estudiantes un modelo de actuación personal y profesional, un ejemplo que estimule a sus alumnos en el proceso de su construcción como personas, en el ejercicio de la profesión

[...] [Esto] implica necesariamente el desarrollo del profesor como persona moral. Para ser modelo hay que ser coherente, tiene que mostrar correspondencia entre lo que dice y hace.⁶

La actividad como maestro requiere de un alto grado de responsabilidad y obligación. No basta solamente con que el docente posea los conocimientos que son propios de su profesión, sustentados en títulos académicos, sino que tenga también un alto grado de compromiso ético con el que encamine sus acciones en el aula.

Por otro lado, el maestro puede tener el deseo e intención de cumplir con lo que aparece en forma escrita, pero solo la práctica cotidiana en el salón y la experiencia profesional permitirán el desarrollo pleno en sus estudiantes.

Se considera que el compromiso de un maestro implica establecer estrecha comunicación y permanente diálogo con sus alumnos, de esta manera promoverá la consolidación de un equipo de trabajo, de lo contrario el resultado del proceso enseñanza-aprendizaje será parcial y forzado.

Reglas y estrategias del maestro

1. Constancia en la asistencia y puntualidad
 2. Cuidar la higiene personal y vestimenta.
- Tener en cuenta que se establece una relación con otras personas.
3. Mantener limpio el salón, evitar alimentos dentro del salón de clases.
 4. Procurar traer lo necesario para trabajar en clase.
 5. Expresar correctamente los términos dancísticos.

4 Véase Livia Gabriela Aguilar y Ruth Editha Cambizaca: Técnicas y estrategias para trabajar la indisciplina como conflicto de aula, p. 30.

5 Véase Claudia Delacroix: “Miguel Iglesias y el ímpetu del riesgo”, <http://www.dccuba.com/index.php/es/entrevistas/63-miguel-iglesias-y-el-impetu-del-riesgo.html>.

6 Maura Valeria González: El profesorado universitario: su concepción y formación como modelo de actuación ética y profesional, p. 2. Maura Valeria González: El profesorado universitario: su concepción y formación como modelo de actuación ética y profesional, p. 2.

6. No intentar de forma extrema agradar a los alumnos.

7. Crear en el salón de clases un ambiente cordial y de complicidad. Respetar a los alumnos y no utilizar formas violentas ni críticas implacables.

8. No tener preferencias entre el alumnado ni distinciones de ningún tipo; al estimular a todos por igual se evitará problemas entre ellos y su relación con el maestro. Todos se sentirán tratados como seres humanos, independientemente de sus muchas o pocas capacidades físicas, intelectuales o creativas.

9. Ver a los alumnos como colaboradores, no como esclavos. En lugar de órdenes sobre lo que deben o no hacer, es conveniente utilizar estímulos para que participen. El maestro debe saber manejar el poder que le da la experiencia, y para lograrlo tiene que ser generoso, solo así se evitarán conflictos y se logrará una mejor comunicación y colaboración.

10. Se "debe realizar una planeación y evaluación coherentes con la práctica concreta de su trabajo y no tratar de cubrir planes o programas de estudio ideales. Las metas, tiempos y condiciones establecidos no funcionan para la educación dancística, si no se adecuan a la práctica y las especificaciones de cada grupo y alumno que lo compone"⁷.

Observación: la responsabilidad se encuentra depositada directamente en el maestro debido a que este tiene que fungir como guía para sus alumnos. Es así que sus conductas deben estar orientadas en torno a una visión ética, que sirva de ejemplo para las acciones de sus alumnos.

Ahora bien, los estudiantes de danza deben asumir la responsabilidad de sus cuerpos y mentes. No deben actuar o dejar de actuar por temor al

castigo o al prestigio de quien ostenta mayor autoridad y experiencia; es decir, el maestro. Su convicción, compromiso, respeto y colaboración activa promoverá la intervención y motivación en su propia educación.

Reglas y estrategias del estudiante

1. Exactitud y constancia en la puntualidad; el alumno deberá llegar al salón de clase por lo menos 10 minutos antes de la hora de comienzo y realizar ejercicios de calentamiento personal.

2. Mantener limpio el salón.

3. Trabajar con quien o quienes se le indique.

4. Ser activo, participativo, tolerante, paciente y respetuoso.

5. Procurar tener y traer lo necesario para trabajar en clase.

6. Cumplir con la vestimenta requerida, de esta manera el maestro podrá observar mejor el trabajo del cuerpo y hará debidamente las correcciones.

7. Higiene personal, tener en cuenta que se establece una relación con otras personas, se comparte salón de clases, se realizan trabajos en pareja.

8. Mantener el cabello peinado firmemente hacia atrás con la frente y cuello despejados. Traerlo suelto puede distraer, caer sobre los ojos y causar problemas al ejecutar giros, de igual forma las colas de caballo y trenzas pueden golpear. Con el cabello recogido se podrá apreciar mejor la línea y trabajo del cuello.

9. No utilizar joyería durante las clases. Los collares, pulseras y aretes pueden enredarse, caer al piso y hacer que alguien se tropiece o resbale.

10. No recargarse en la barra, abstenerse de sentarse a menos que el maestro lo indique. No

7 Tortajada Quiroz: "La danza de Luis Fandirio: principios y estrategias de un maestro cómplice", Educar: Revista de Educación, n. 15, http://www.quaderns-digitals.net/datos_web/hemeroteca/r_24/nr_286/a_3693/3693.htm.

se debe masticar chicle durante clases o ensayos.

11. Explotar al máximo las capacidades. No hay que preocuparse por hacer diez giros, si las capacidades dan para cinco, entonces se fracasará.

12. Disposición ante nuevos planteamientos. Tener iniciativa en clase y ser creativo.

13. Cuando el profesor haga una corrección, se deberá trabajar duro para hacer los ajustes necesarios. Los maestros generalmente darán las correcciones a quienes tienen el potencial de mejorar; la misma corrección repetida por varios días sin mostrar mejoría es señal de que no hay interés. La implementación de las sugerencias es la forma más rápida de llegar a ser mejor.

14. Los días sin clases se podrán aprovechar para estirar en casa o realizar alguna actividad que complemente la preparación como bailarín, se debe de recordar que con el solo entrenamiento de la clase no se vencen las debilidades. El trabajo realizado en el salón de clase, sumado al esfuerzo personal, permitirá apropiarse del conocimiento y se obtendrán excelentes resultados.

Observación: el maestro se encargará de ir desarrollando estos aspectos de disciplina en los alumnos durante las sesiones de clase. Se debe de mantener en los alumnos una postura seria y de alerta, esto hará que se consiga una atmósfera disciplinada que los lleve a una total entrega y disposición física y mental para poder captar con facilidad las indicaciones del maestro.

Enfatizar a los alumnos que no solo deberán de tomar esa actitud dentro del salón de clase y en su momento de duración, sino fuera de ella también, ya que los llevará a convertirse en verdaderos profesionales de la danza como bailarines, coreógrafos y maestros. Deberán ser responsables de hacer sentir el respeto a la profesión artística.

Fusión entre danza contemporánea y folclórica en la actualidad.

Vanely Hernández Moran

Introducción

La fusión de la danza contemporánea con la danza folclórica representa un puente entre el pasado y el presente, donde la tradición se reinventa y la innovación encuentra raíces profundas. Este fenómeno no solo fortalece la identidad cultural, también abre nuevas posibilidades para la creación artística y la comunicación a través del cuerpo y el movimiento, consolidándose como una expresión vital y dinámica en el arte de la danza en la actualidad.

La fusión entre la danza contemporánea y la danza folclórica se ha convertido en un fenómeno artístico significativo. Esta mezcla implica la integración de técnicas, estilos y estéticas de ambos géneros, dando lugar a coreografías que combinan la narrativa y la simbología propias del folclore con la exploración corporal y espacial característica de la danza contemporánea. Este proceso no solo enriquece el lenguaje expresivo de la danza, sino que también amplía las posibilidades de comunicar temas actuales desde una perspectiva cultural arraigada en la tradición (García, 2018).

La importancia de esta fusión radica en la capacidad de preservar y renovar la danza folclórica, adaptándola a nuevas formas artísticas que atraen a públicos contemporáneos. Además, fomenta la innovación cultural al promover el diálogo entre las tradiciones ancestrales y la modernidad artística, generando una diversidad creativa que enriquece el panorama cultural. Asimismo, esta combinación

permite abordar problemáticas sociales actuales, utilizando la riqueza simbólica y emocional del folclore para expresar ideas y sentimientos relevantes en nuestro tiempo.

Diversos coreógrafos y compañías de danza han adiestrado con esta tendencia, creando obras que incorporan movimientos tradicionales dentro de estructuras contemporáneas. Asimismo, cada vez son más los festivales y espacios culturales especializados impulsan esta mezcla, fomentando la experimentación y la valorización de las raíces culturales en contextos innovadores (García, 2018).

Conocer la fusión de la danza contemporánea con la danza folclórica es un tema importante ya que permite entender cómo las tradiciones culturales pueden adaptarse y renovarse en el mundo actual. La danza folclórica representa la identidad y las raíces de un pueblo, mientras que la danza contemporánea ofrece nuevas formas de expresión y creatividad. Al estudiar esta mixtura, podemos apreciar cómo se mantienen vivas las tradiciones, pero también cómo se transforman para conectar con las nuevas generaciones y con diferentes públicos.

Se busca reconocer como esta fusión ayuda a enriquecer el arte de la danza, creando nuevas formas de contar historias y expresar emociones que son relevantes hoy en día. Esto no solo fortalece la cultura, sino que también abre espacios para que artistas experimenten y desarrollen propuestas innovadoras, aportando al crecimiento cultural y artístico de la sociedad. Por consiguiente, el estudio de este fenómeno resulta imperativo para desentrañar la evolución del lenguaje dancístico y su incidencia en la reconfiguración de la identidad cultural en la contemporaneidad.

Contextualización

La fusión entre la danza folclórica y la

contemporánea no surgió en un solo lugar ni por una única persona, sino como resultado de un proceso cultural y artístico que se ha desarrollado a lo largo del siglo XX y continúa evolucionando en la actualidad. Esta combinación nace del deseo de conservar las raíces culturales y, al mismo tiempo, adaptarlas a lenguajes escénicos más actuales. La danza folclórica, que representa las tradiciones y costumbres de los pueblos, se une a la danza contemporánea, que busca libertad de movimiento, expresión y ruptura con las formas clásicas del ballet, dando origen a un nuevo estilo que mezcla identidad, técnica y creatividad (Dallal, 2016).

El interés por fusionar ambos estilos surge principalmente por la necesidad de mantener viva la identidad cultural en contextos modernos, de atraer a nuevas audiencias y de explorar el cuerpo desde perspectivas más libres y expresivas. Esta mezcla permite reinterpretar los movimientos, ritmos y vestuarios tradicionales desde una visión más innovadora sin perder su esencia. En muchos países, los artistas y coreógrafos comenzaron a experimentar con esta unión como una forma de expresar la realidad contemporánea de sus comunidades (Dallal, 2016).

Aunque no existe una figura específica que haya iniciado esta fusión, varios artistas han sido pioneros en su desarrollo. Por ejemplo, Amalia Hernández, fundadora del Ballet Folklórico de México, combinó la danza tradicional mexicana con técnicas escénicas modernas. En Cuba, Alfredo O'Farril Pacheco ha defendido la idea de que la danza, sea clásica, contemporánea o folclórica, forma parte de un mismo cuerpo de conocimiento. En Argentina, Andrea Servera creó el Combinado Argentino de Danza, donde se mezclan el folclore local con estilos urbanos y contemporáneos. En Perú, Chile y otros países latinoamericanos también

se han realizado espectáculos que integran ritmos autóctonos con lenguajes de la danza contemporánea (García, 2018; O'Farrill, 2012).

El proceso de creación comienza con la investigación de las danzas tradicionales, sus pasos, vestimentas y significados, para luego reinterpretarlas a través de técnicas contemporáneas como la improvisación, el trabajo de piso y la exploración del movimiento. Posteriormente, se diseñan coreografías híbridas donde conviven elementos folclóricos y contemporáneos, acompañadas de música que puede combinar instrumentos tradicionales con sonidos modernos. Así, la puesta en escena se convierte en un espacio donde lo antiguo y lo nuevo dialogan constantemente (O'Farrill, 2012).

Desde una mirada teórica, la fusión de estilos requiere abordar el cuerpo como un espacio de significación cultural. Las teorías de la performatividad y del cuerpo como texto simbólico ayudan a comprender cómo la danza no solo comunica a través del movimiento, sino que reproduce y transforma discursos sociales. El bailarín que transita entre lo folclórico y lo contemporáneo encarna esa tensión entre conservar y reinventar, mostrando que el cuerpo no es neutro: es memoria, lenguaje y territorio (Le Breton, 2010).

Asimismo, las nociones de hibridación cultural y transculturalidad permiten entender la fusión como un fenómeno propio de la contemporaneidad, donde las fronteras entre lo tradicional y lo moderno se desdibujan. Estas teorías son fundamentales porque posibilitan analizar la fusión dancística como un acto creativo que, lejos de diluir la identidad, la reinterpreta en nuevos contextos escénicos. La fusión no es una pérdida de lo auténtico, sino una oportunidad de resignificar lo cultural en diálogo con las sensibilidades actuales

(García, 2001).

Por otro lado, la reflexión sobre la composición coreográfica y la estética contemporánea es indispensable para comprender los mecanismos mediante los cuales se articula la fusión. La danza contemporánea aporta recursos metodológicos —como la improvisación, el trabajo espacial, el contacto y la desestructuración del movimiento— que permiten explorar el material folclórico desde perspectivas renovadas. La composición deja de ser una reproducción literal del folclore y se convierte en un proceso creativo donde se construyen nuevos lenguajes escénicos. Esta dimensión técnica y estética da sentido al proyecto, porque demuestra que la innovación en la danza no se opone a la tradición, sino que puede surgir de ella (García, 2018).

La fusión entre la danza contemporánea y la danza folclórica se ha convertido en una tendencia significativa en la actualidad, pues responde tanto a necesidades artísticas como culturales. Diversos estudios recientes analizan este fenómeno desde perspectivas creativas, identitarias y sociales. La integración de elementos folclóricos étnicos dentro de la coreografía contemporánea enriquece el paisaje de la danza y estimula la creatividad al poner en diálogo lo tradicional con lo moderno (García, 2018). Esto muestra que la fusión no es una simple mezcla estética, sino un proceso profundo donde el cuerpo se convierte en un puente entre tiempos, memorias y formas de expresión.

Discurriendo en un estilo de danza folclórica contemporánea, se puede considerar que también funciona como un espacio para la identidad cultural y los derechos culturales, destacando la importancia de la comunidad y la interdisciplinariedad en los procesos de investigación creación. Confirmando con ello que la danza es una herramienta social y

cultural que permite fortalecer vínculos, reivindicar herencias y crear nuevas formas de pertenencia desde el movimiento.

A partir de dichas observaciones se puede discurrir que la fusión de estilos actúa en múltiples tramas: revitaliza tradiciones, impulsa la creatividad, crea puentes culturales, promueve la identidad y fortalece el trabajo comunitario. La relevancia de esta fusión radica en reconocer que la danza tiene la potencia para romper raíces, manteniendo viva la memoria cultural mientras se adapta al deseo expresivo del presente.

Análisis

La danza es una manifestación cultural fundamental que refleja la identidad, historia y emociones de un pueblo. Tradicionalmente, la danza folclórica está vinculada a las raíces y costumbres ancestrales de diversas comunidades, transmitiendo tradiciones de generación en generación.

La investigación sobre la fusión entre la danza contemporánea y la danza folclórica exige partir de una comprensión profunda de los discursos que atraviesan ambas prácticas: la relación entre tradición e innovación, cuerpo e identidad, técnica y expresión, así como las tensiones entre lo local y lo global. No se trata simplemente de combinar dos estilos de movimiento, sino de construir un espacio de diálogo donde convergen distintas concepciones del cuerpo, la estética y la cultura. En este sentido, la fundamentación conceptual permite situar la fusión no como una suma de elementos, sino como un proceso de creación híbrido en el que se negocian valores simbólicos, históricos y artísticos.

El interés por la fusión entre lo folclórico y lo contemporáneo responde a la necesidad de repensar la identidad cultural dentro de un mundo globalizado. La danza folclórica, al ser portadora de memoria colectiva, conecta con las raíces, la

historia y las tradiciones de una comunidad; mientras que la danza contemporánea se caracteriza por la búsqueda de nuevas formas de expresión y por cuestionar los límites establecidos por la técnica y la tradición. Su encuentro genera un terreno fértil para investigar cómo el arte puede servir de mediador entre pasado y presente, entre lo ancestral y lo actual, y cómo el cuerpo del intérprete se convierte en vehículo de esa transformación.

Finalmente, la fundamentación conceptual de este estudio es necesaria porque legitima el análisis de la fusión como campo de conocimiento artístico y cultural. A través de la articulación entre los marcos teóricos del cuerpo, la hibridación y la composición escénica, se establece un sustento que permite entender la danza no solo como expresión estética, sino como práctica social en constante evolución.

Conclusiones

La presente investigación permite concluir que la fusión entre la danza contemporánea y la danza folclórica constituye un campo estético complejo y altamente significativo, donde convergen memoria cultural, subjetividad, innovación creativa y reflexión social. Lejos de ser una simple combinación técnica, esta hibridación revela un proceso profundo de diálogo entre temporalidades, identidades y discursos corporales que, en conjunto, ofrecen nuevas posibilidades para comprender el arte del movimiento en la actualidad.

En primer lugar, se reconoce que la tradición folclórica, al ingresar en el lenguaje contemporáneo, no se diluye ni se subordina, sino que se transforma en un recurso que mantiene su fuerza histórica mientras adquiere nuevas resonancias expresivas. Cada gesto tradicional recontextualizado ya sea un zapateado, una secuencia circular, un marcaje rítmico o una postura ritual se vuelve un símbolo vivo,

capaz de actualizar narrativas sobre pertenencia, comunidad, ritualidad, territorio e identidad.

En segundo lugar, la danza contemporánea al apropiarse de elementos folclóricos, amplía su capacidad de explorar la subjetividad y proyectarla hacia una dimensión cultural más amplia. Integra materiales corporales provenientes de la tradición y permite que la búsqueda individual del intérprete se conecte con otras dimensiones convirtiendo al cuerpo en un puente entre lo íntimo y lo social, entre la experiencia personal y la memoria compartida.

En tercer lugar, se considera que la hibridación dancística funciona como un espacio crítico donde se negocian tensiones entre modernidad y tradición, globalización y raíces locales, ruptura y continuidad. La escena híbrida contemporánea evidencia que lo folclórico no es un vestigio del pasado, sino un medio para pensar el presente, cuestionar estructuras culturales, visibilizar problemáticas sociales y proponer nuevas formas de pertenecer en un mundo cambiante.

En cuarto lugar, se advierte que la experiencia del espectador se plantea como una vivencia fenomenológica compleja. El público no solo observa la obra, sino que la interpreta desde sus propios horizontes culturales y emocionales. El lenguaje híbrido, al estar compuesto de gestos reconocibles y movimientos contemporáneos abstractos, posibilita múltiples lecturas. Esta apertura interpretativa convierte a la danza en un espacio de resonancia afectiva donde cada espectador construye sentido de manera subjetiva.

Finalmente, la presente investigación aporta una lectura que subraya la importancia ética, estética y cultural de esta fusión. Ética, porque problematiza la representación, la apropiación y la memoria histórica. Estética, porque amplía las posibilidades expresivas del cuerpo y del movimiento.

Cultural, porque mantiene vivas tradiciones que, lejos de fosilizarse, encuentran nuevos caminos para dialogar con el mundo contemporáneo. En suma, este estudio reconoce a la danza híbrida como un espacio privilegiado donde el arte se convierte en reflexión, en memoria encarnada y en proyección creativa hacia futuros posibles.

Fuentes de información:

- Dallal, A. (2016). La danza en México: Movimientos de renovación y continuidad. Universidad Nacional Autónoma de México.
- García, R. (2018). La danza folclórica mexicana como base para la creación contemporánea: Un estudio sobre la hibridación técnica.
- García Canclini, N. (2001). Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Paidós
- O’Farrill Pacheco, A. (2012). El folclore en la danza contemporánea: Un enfoque integrador. Editorial Pueblo y Educación.
- Le Breton, D. (2010). Antropología del cuerpo y modernidad. Nueva Visión.

Memoria muscular y su importancia en la danza

Danna Karen Correa Sánchez

Introducción

La danza es una forma de arte que trasciende el movimiento físico para convertirse en una manifestación profunda de la identidad humana. Desde tiempos ancestrales, el ser humano ha utilizado la danza como vehículo para expresar emociones, ritualizar experiencias, contar historias y vincularse con su comunidad. Hoy en día, continúa siendo una disciplina artística que exige un riguroso dominio técnico, emocional, estético y corporal. No se trata únicamente de aprender pasos o coreografías, sino de transformar el cuerpo en un instrumento expresivo capaz de ejecutar con precisión y, al mismo tiempo, comunicar con profundidad.

El presente ensayo se propone analizar el papel de la memoria muscular en la danza, desde una mirada interdisciplinaria que incluye aportes de la neurociencia, la educación somática, la biomecánica, la psicología del arte y la pedagogía. Se busca entender como la memoria implícita no es solo un fenómeno biológico, sino una herramienta esencial para el crecimiento técnico y artístico del bailarín. Comprender cómo se construye, se entrena y se aplica la memoria muscular nos permitirá valorar aún más la riqueza de la danza como arte del cuerpo que recuerda, comunica y transforma.

Desarrollo

La memoria muscular, también conocida como memoria motriz o procedimental, es la

capacidad que tiene el cuerpo de aprender, retener y ejecutar movimientos a través de la repetición constante. A diferencia de la memoria declarativa, que se relaciona con el conocimiento consciente, esta forma de memoria opera de manera implícita. El cuerpo recuerda sin necesidad de pensar conscientemente en lo que está haciendo (Mora, 2017). Esta habilidad es vital en disciplinas como el deporte o la música, pero en la danza adquiere una dimensión particularmente rica, pues no solo garantiza la eficiencia técnica, sino que libera al intérprete para enfocarse en la conexión emocional, la estética del movimiento y la experiencia escénica.

La importancia de esta memoria se refleja en todos los niveles de la práctica dancística: desde el estudiante principiante que necesita repetir una secuencia para interiorizarla, hasta el bailarín profesional que logra ejecutar una coreografía compleja con total fluidez. A través de la memoria muscular, el cuerpo se transforma en un espacio de conocimiento, donde cada movimiento encierra una historia aprendida y una emoción incorporada. Además, esta forma de memoria tiene implicaciones en la prevención de lesiones, en el desarrollo de la conciencia corporal y en la posibilidad de acceder a la improvisación o la reinterpretación creativa del movimiento (Sardiña-Mesa, 2020).

La memoria muscular forma parte de lo que en neurociencia se denomina memoria procedimental. Esta no se manifiesta como conocimiento consciente, sino como habilidad incorporada en el cuerpo. La memoria muscular se consolida principalmente en el cerebelo, la corteza motora y los ganglios basales, estructuras cerebrales que se activan durante la planificación y ejecución de movimientos automatizados (Pascual-

Leone, 2001). En el caso del bailarín, esta forma de memoria es esencial para que una secuencia técnica pueda ejecutarse con naturalidad, sin necesidad de razonamiento consciente paso a paso.

Esta automatización no solo permite eficiencia motora, sino que libera recursos mentales para otros aspectos esenciales de la danza: la expresión emocional, la interpretación musical, la espacialidad escénica.

Los atletas –incluidos los bailarines– desarrollan con la práctica intensa redes neuronales optimizadas que facilitan la ejecución compleja con mínima carga cognitiva. De este modo, el cuerpo se convierte en un instrumento afinado que responde con precisión incluso en condiciones de alto estrés como una presentación en vivo (García y Landa, 2018).

Desde un enfoque educativo, la memoria muscular se entrena mediante la repetición consciente. El cuerpo no solo memoriza una secuencia, sino que la ajusta constantemente hasta perfeccionarla (Krasnow y Wilmerding, 2015). En la pedagogía de la danza, este principio ha sido fundamental en todos los estilos, desde el ballet clásico hasta la danza contemporánea. Cada clase, cada ensayo y cada entrenamiento buscan incorporar al cuerpo los códigos técnicos necesarios para cada lenguaje corporal. Esta repetición no es mecánica, sino que debe estar acompañada de correcciones, sensibilidad y conciencia postural,

La memoria muscular también está relacionada con el fenómeno de la plasticidad sináptica, que permite modificar y fortalecer las conexiones neuronales con base en la experiencia. el cerebro de los bailarines experimentados muestra

una mayor conectividad entre regiones motoras, sensoriales y emocionales, lo que permite integrar técnica y expresión en un solo acto corporal. Esta integración es clave para el artista escénico, que no solo debe ser preciso, sino también conmovedor (Sierra, 2020).

Uno de los beneficios más importantes de la memoria muscular es su papel en la prevención de lesiones. Cuando el cuerpo repite incorrectamente un movimiento, crea patrones de compensación que, a largo plazo, pueden generar tensiones innecesarias o micro lesiones. En cambio, una ejecución técnica correcta y automatizada disminuye el riesgo de estos errores. Se advierte que el sobre entrenamiento sin una base sólida de automatismos seguros puede desencadenar lesiones por estrés mecánico acumulado (Vargas, 2010). Por tanto, un entrenamiento basado en la construcción adecuada de memoria motriz es, también, un entrenamiento preventivo.

Además, la memoria muscular permite al bailarín adaptarse a diferentes estilos y contextos. Cada lenguaje requiere codificaciones específicas que se interiorizan mediante la práctica reiterada. Los bailarines desarrollan patrones neuromusculares diferenciados según el estilo practicado, lo que confirma que la memoria muscular no es uniforme, sino que se adapta a los estímulos, a la técnica y al entorno (Sardiña-Mesa, 2020).

En contextos no profesionales, la memoria muscular también tiene aplicaciones significativas. Se ha demostrado que las mujeres de entre 50 y 81 años mejoraron su coordinación, estabilidad emocional y calidad de vida mediante la participación en actividades dancísticas regulares. La repetición rítmica del movimiento estimuló su

memoria motriz, lo cual evidencia que esta forma de aprendizaje está presente en todas las etapas de la vida, no solo en la juventud o en la élite profesional (Madrigal, 2010).

En términos pedagógicos, se resalta la importancia de modelos de mediación basados en la experiencia sensorial y sociocultural del movimiento. Este enfoque, vinculado a la educación somática, destaca que el movimiento debe ser sentido, comprendido y apropiado por el bailarín, no solo imitado. Así, la memoria muscular se construye no solo con repetición técnica, sino también con consciencia, emoción y contexto cultural (Matos et al, 2010).

Incluso en etapas avanzadas de la carrera dancística, la memoria muscular sigue siendo un recurso vital. En entrevistas con primeras figuras del ballet internacional, muchos coinciden en que, durante funciones complejas o giras intensas, la confianza en el saber corporal es lo que les permite mantenerse firmes. No es la mente la que recuerda cada conteo, sino el cuerpo, entrenado con precisión durante años, el que responde ante la música y el espacio (Harretche, 2011).

Finalmente, se ha demostrado que la danza promueve no solo la memoria motriz, sino también una sincronización cerebral entre intérpretes, potenciando el aprendizaje colectivo y la cohesión grupal. Esto es fundamental en danzas de conjunto, donde la precisión colectiva depende tanto del dominio individual como de la conexión entre los cuerpos. La memoria muscular no solo guarda lo aprendido, sino que permite compartirlo a través del movimiento colectivo (Sardiña-Mesa, 2020).

Conclusión

La danza profesional, como disciplina

artística, técnica y emocionalmente exigente, requiere una profunda preparación que va más allá del talento natural o la fuerza física. Demanda del intérprete una relación íntima con su cuerpo, que se construye día tras día en el estudio, la clase y el escenario. En este proceso, la memoria muscular se convierte en una herramienta imprescindible, no solo para ejecutar con precisión los movimientos codificados, sino para dar vida a personajes, atmósferas y emociones a través del movimiento.

La memoria muscular basada en la repetición consciente y la experiencia sensorial, no solo permite al bailarín alcanzar niveles de excelencia técnica, sino también liberar su creatividad, confianza y expresividad. Cuando el cuerpo ya no necesita pensar cada paso, puede dedicarse por completo a comunicar, a sentir y a conectar con el público.

La memoria muscular tiene implicaciones positivas no solo en el rendimiento, sino también en la prevención de lesiones, en la longevidad profesional y en la formación de bailarines conscientes de su movimiento. Es, por tanto, un conocimiento que debe ocupar un lugar prioritario en la pedagogía de la danza, siendo cultivado con paciencia, atención y respeto por los procesos individuales de cada estudiante.

En conclusión, la memoria muscular no es un simple mecanismo fisiológico, sino una forma profunda de conocimiento corporal que se convierte en la base sobre la cual se construye la belleza, la emoción y la técnica. Es gracias a esta memoria que el bailarín no solo recuerda pasos: recuerda emociones, interpreta historias y convierte su cuerpo en arte.

Fuentes de información:

- García-García, J. M., & Landa, A. (2018). El aprendizaje motor y la plasticidad cerebral en el alto rendimiento. *Revista de Psicología Aplicada al Deporte y al Ejercicio Físico*, 3(1), Artículo e5. <https://doi.org/10.5093/rpadef2018a5>
- Harretche, M. (2011). *La formación del bailarín: Técnica, cuerpo y memoria*. Universidad de la República.
- Krasnow, D., & Wilmerding, M. V. (2015). *Motor learning and control for dance: Principles and practices for performers and teachers*. Human Kinetics
- Madrigal Jiménez, J. A. (2010). Beneficios en la calidad de vida de mujeres entre los 50 y los 81 años de edad al participar en un programa de recreación física grupal. *Educación*, 34(2), 111-132. <https://www.redalyc.org/pdf/440/44015704007.pdf>
- Matos, R., Pineda, Y., & Vásquez, A. (2010). El aprendizaje del arte. Un modelo de mediación basado en la interacción sociocultural. *Educere*, 14(47), 133-141. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35612412010>
- Mora, F. (2017). *Neuroeducación: Solo se puede aprender aquello que se ama* (2ª ed.). Alianza Editorial.
- Pascual-Leone, A. (2001). The brain that plays music and is changed by it. *Annals of the New York Academy of Sciences*,
- Sardiña-Mesa, M. (2020). La memoria en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la danza. Universidad de las Artes.
- Sierra, M. (2020). Neurobiología de la danza: Plasticidad cerebral y conectividad funcional en el artista escénico. *Revista Chilena de Neuropsicología*, 16(2), 45-52
- Vargas, A. (2010). *Danza y salud: Prevención y tratamiento de lesiones en el baile*. Editorial Paidotribo.

GALERÍA EN MOVIMIENTO

Fotografía Octavio Romero













