

# resDanza





Estimados lectores.

Es un gusto darles la bienvenida al número 18 de la revista resDanza, una publicación semestral en formato electrónico creada e impulsada por el grupo Grupo Disciplinar de Educación y Desarrollo de la Danza adscrito a la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua, México.

En esta décima octava edición, los trabajos seleccionados fueron: Revisión conceptual de las teorías del movimiento y su relación con la danza; Reconstruyendo masculinidades en crisis desde de la perspectiva dancística; La estructura de una clase de danza: análisis del método cubano; Momentos Fotográficos.

Agradecemos la confianza en recibirnos, trataremos que ResDanza siga siendo un vehículo de unión para el gremio artístico y esperamos que esta edición sea de su agrado.

Gracias a todos los que colaboraron con su trabajo y dedicación para este nuevo número, en conjunto con el esfuerzo de los integrantes del comité editorial y liderazgo del departamento Editorial de la UACH que brinda soporte cada año para que este proyecto continúe. Asimismo, invitamos a la comunidad académica, científica y áreas afines a la danza y el arte a someter sus artículos a publicación.

Así, damos la Tercera Llamada, Tercera Llamada, ¡COMENZAMOS!

Comité Directivo

resDanza



**M.D. Luis Alfonso Rivera campos**  
Rector

**Dr. Georgina Alejandra Bujanda Ríos**  
Secretaría General

**Dra. Ruth del Carmen Grajeda González**  
Directora de Extensión y Difusión Cultural

**Lic. Ramón Alberto Rangel Flores**  
Jefa del Departamento Editorial

**M.A. Jesús Xavier Venegas Aragonés**  
Director

**M.A. Miguel Hernández Andrade**  
Secretario Académico

**M.A.P. Carolina María Aguirre Prado**  
Secretaria Administrativa

**M.A. Evelyn Rocío Girón Velázquez**  
Secretaria de Investigación y Posgrado

**M.A. Marcia Pamela Martínez Navarro**  
Secretaria de Extensión y Difusión

**M.A. Hugo Fernando de León Flores**  
Secretario de Planeación

## resDanza

### Comité Directivo

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

### Comité Académico

Ruth Mora Ordoñez, Universidad Autónoma de Chihuahua.  
Rubén Abraham Quintero Gómez, Universidad Autónoma de Chihuahua.

### 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 Vaňek, Artes Escénicas y Comunicación, Argentina.  
Mailyn Castillo Laffita, Universidad de la Habana, Cuba.  
Viviana E. Vásquez, Universidad de las Artes, Buenos Aires, Argentina.

### Comité de traducción

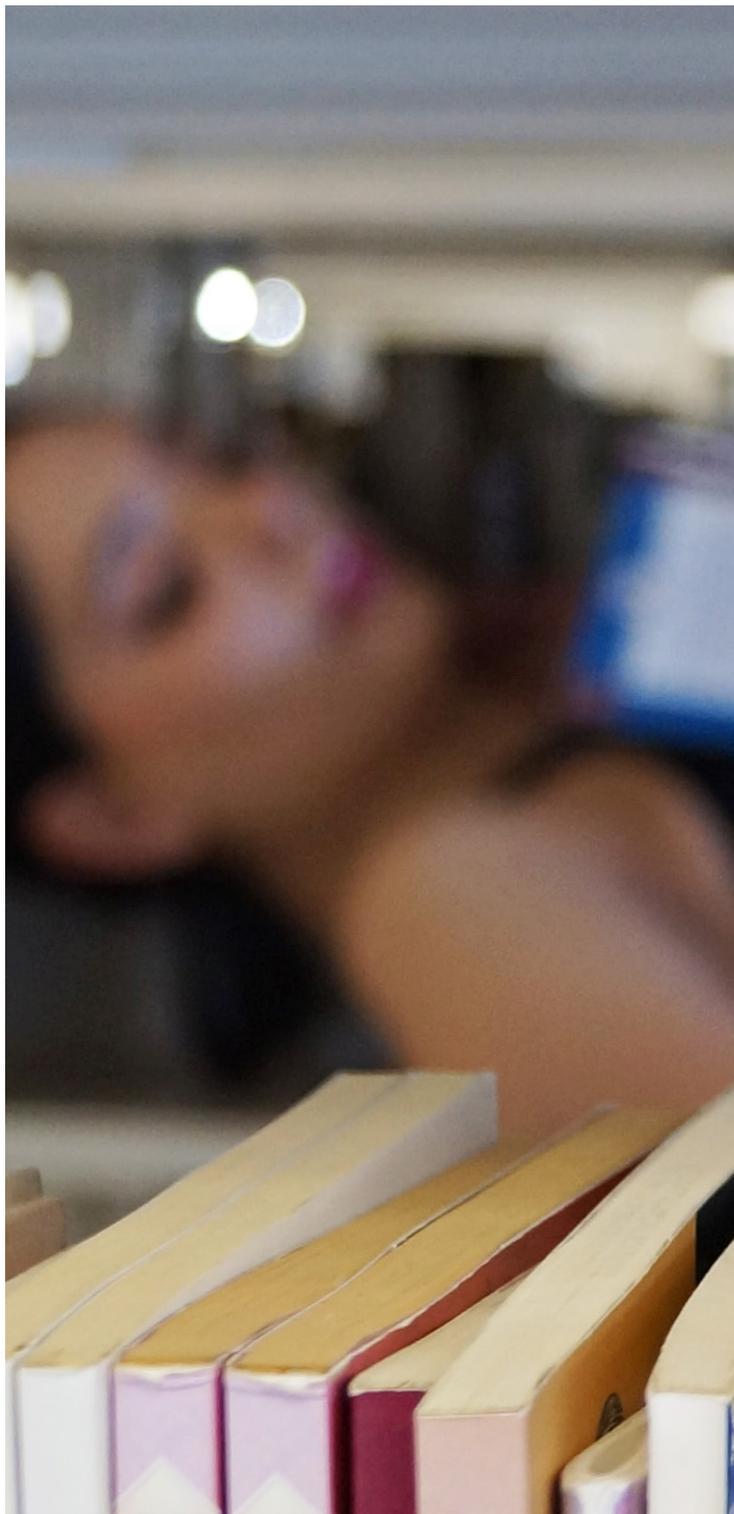
Marai Garay Coyac, Somerset Community College.  
Georgina Montoya Campos, Universidad Autónoma de Chihuahua.

### Comité de sistema

Octavio Ernesto Burrola Muñoz, Universidad Autónoma de Chihuahua.

### Diseño editorial y maquetación

Grupo Disciplinar Educación y Desarrollo de la Danza.



**ResDanza**, año 9, número 18, es una publicación semestral enero-julio 2023, 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: <http://-fa.uach.mx/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: mayo del 2023. 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.

- 3 **TERCERA LLAMADA** \_\_
- 7 **DANZA UNIVERSITARIA** \_\_  
**Revisión conceptual de las teorías del movimiento y su relación con la danza.**  
Noé Alderete Ramirez  
Universidad Tecnológica de Chihuahua (UTCH)  
Proyecto Danza
- 17 **EVOLUCIÓN** \_\_  
**Reconstruyendo masculinidades en crisis desde de la perspectiva dancística**  
Rubén Abraham Quintero Gómez  
Universidad Autónoma de Chihuahua
- POR LA DANZA** \_\_
- 28 **La estructura de una clase de danza: análisis del método cubano**  
Maily Castillo Laffita  
Universidad de las Artes, Habana, Cuba.  
Compañía Danza Abierta
- CIERRA TELÓN** \_\_
- 35 **Momentos Fotográficos**  
Dianileth Valenzuela Reveles  
Universidad Autónoma de Chihuahua
- 42 **GALERÍA DEL MOVIMIENTO** \_\_  
Librería en Movimiento (*Deimos danza contemporánea*)  
Aracely Treviño



# Revisión conceptual de las teorías del movimiento y su relación con la danza



Noé Alderete Ramirez  
Universidad Tecnológica de Chihuahua  
Proyecto danza

## Resumen

Como componente fundamental del entrenamiento en la danza, el cuerpo está ampliamente ligado a los estudios que implican el movimiento en todas sus modalidades. Sin embargo, el desconocimiento y confusión respecto a su definición aún es latente. El objetivo de la presente revisión bibliográfica es revisar la conceptualización de las teorías del movimiento y su relación con la danza. A partir del análisis y síntesis, se concluye que la definición de teorías del movimiento estima distintas variables relacionadas con el uso del cuerpo en la danza. La clasificación de conceptos, en especial del movimiento en la danza, se estructura a partir de modelos propios del campo de estudio.

**Palabras clave:** ciencia, movimiento y danza, cuerpo y danza, teorías del movimiento, del movimiento a la danza.

## Abstract

As a fundamental component of dance training, the body is widely linked to studies that involve movement in all its modalities. However, ignorance and confusion regarding its definition is still latent. The objective of this bibliographic review is to review the conceptualization of movement theories and their relationship with dance. From the analysis and synthesis, it is concluded that the definition of movement theories estimates different variables related to the use of the body in dance. The classification of concepts, especially movement in dance, is structured from models of the field of study.

**Keywords:** science, movement and dance, body and dance, theories of movement, from movement to dance.

## Introducción

A través de los años, estudiosos del fenómeno del movimiento han buscado nuevas formas de estudiar, describir y entender el movimiento partiendo de las experiencias propias de la naturaleza, el universo y de los seres humanos. Según el diccionario de la Real Academia Española, el movimiento es una acción y efecto de moverse donde los cuerpos cambian de lugar o posición, también que es una manifestación natural de afecto y sentimiento (RAE, 2022).

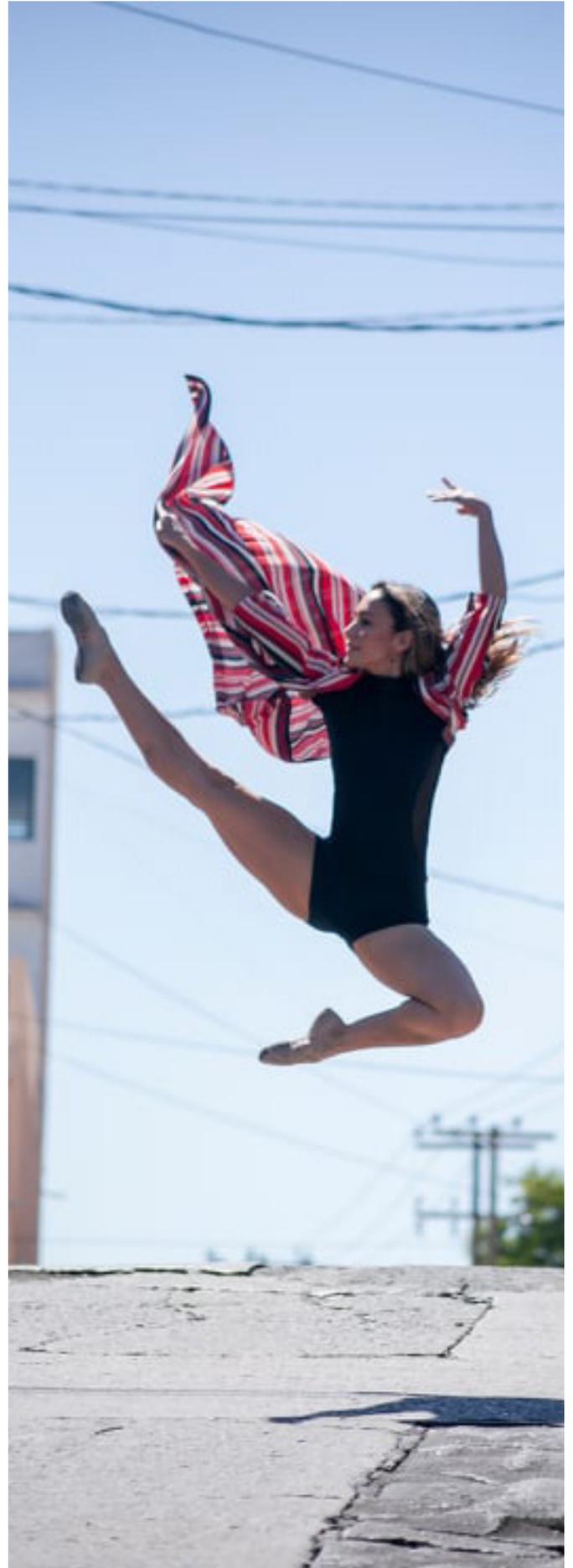
A pesar de una amplia difusión teórica respecto al concepto de movimiento, existe un olvido en el análisis de su función en el campo de la danza. Se cuestiona la poca claridad respecto al concepto y su relación con el estudio de la danza, su clasificación y definición.

Un aspecto a considerar, es la denominación que existe desde la mirada científica de autores como: Galileo Galilei (1564- 1642), uno de los primeros en realizar experimentos para observar el comportamiento de los cuerpos en movimiento (Berrone, 2001); Isaac Newton (1643-1727) quien creó tres leyes del movimiento basándose fundamentalmente en la dinámica de los cuerpos: principio de la inercia, ley fundamental de la dinámica y la ley de acción y reacción (Pérez, 2012); y Albert Einstein (1879-1955) quien demostró que para medir matemáticamente el trayecto de un movimiento en relación a un cuerpo determinado, era primordial el uso del tiempo para indicar en qué momento se encontraba éste en un lugar (Janssen, 2015). Además de filósofos como Groddek (1866-1934) que estudió el movimiento en relación con el impulso (Fischman, 2013); Tomás de Aquino (1225-1274) quien aseguraba que el movimiento no podía explicarse desde un solo punto de desplazamiento (Minecan (2015); o como Aristóteles (384 a. C.-323 a.C.) que investigó sobre la mecánica del movimiento de los cuerpos descubriendo que todo movimiento era circular, lineal o una combinación entre ambos (Duarte, 2011).

Con la presente revisión se pretende clarificar la conceptualización de movimiento al mismo tiempo que se relaciona con la danza.

## Metodología

Se desarrolló un estudio cualitativo basado en el análisis y síntesis de contenido donde se seleccionaron conceptos principales de las teorías de movimiento. Posteriormente, se realizó la consolidación



de conceptos y se analizaron las variables con las categorías seleccionadas.

Para la selección de las fuentes documentales, se tomaron en cuenta artículos, libros y tesis provenientes de bases de datos confiables. El criterio para la inclusión de estas fuentes fue que debían definir con claridad el concepto. Debido a que algunos con-



ceptos provienen de fuentes primarias, no se tuvo en cuenta un periodo específico de publicación.

## Resultados y discusión

Se presentan los principales conceptos de las teorías de movimiento con la que se orientó el análisis. Las áreas encontradas que definen estos conceptos son: el legado de la ciencia y la filosofía, el movimiento y la vida, y del movimiento a la danza.

### El legado de la ciencia y la filosofía

Uno de los estudiosos del movimiento fue Aristóteles (384 a. C.-323 a.C.) quien investigó sobre la mecánica del movimiento de los cuerpos y descubrió que todo movimiento era circular, lineal o una combinación entre ambos, dándole relevancia al rectilíneo describiéndolo como infinito (Duarte, 2011). En este sentido, se puede entender que las formas del movimiento efectivamente pueden ser curvos o rectos, como también el trazo que en determinada dirección se realice.

Por otro lado, Galileo Galilei (1564- 1642) fue uno de los científicos que realizaron los primeros

experimentos para observar el comportamiento de los cuerpos en movimiento. Galileo llegó a la conclusión de que si no se ejerce alguna fuerza sobre un cuerpo en reposo, éste no se moverá (Berrone, 2001). Esta teoría explicaba el movimiento desde el conocimiento humano y el funcionamiento del mundo que se tenía en aquella época; con los avances de la ciencia se fueron demostrando cambios a la aportación de Galilei.

Según indica Minecan (2015), Tomás de Aquino (1225-1274) discrepaba de la teoría de Galilei. Este autor consideraba que el movimiento no podía explicarse desde un solo punto de desplazamiento, es decir, desde la mirada única del observado, sino que podía también explicarse desde el punto de vista del observador. Ambos puntos de vista intervienen en el movimiento.

“Dos son las maneras como interviene la razón para explicar una cosa: de un modo, para probar suficientemente alguna verdad fundamental, como sucede con las ciencias naturales, donde se dan razones suficientes para demostrar que el cielo se mueve con velocidad uniforme” (Minecan, 2015, p. 254). Lo anterior demuestra que estudiar el movimiento va más allá de una simple mirada del ser humano, es más complejo. Profundizar en este campo de estudio lleva tiempo, toma riesgos y es un proceso dedicado al beneficio del futuro.

En esta búsqueda, Isaac Newton (1643-1727) creó tres leyes del movimiento basándose fundamentalmente en la dinámica de los cuerpos: principio de la inercia, ley fundamental de la dinámica y la ley de acción y reacción. De esta forma, Newton permitió explicar la mecánica del movimiento de los astros y cualquier máquina creada por las personas (Pérez, 2012). La aportación de estas leyes es la base de la mecánica del movimiento, los efectos de la fuerza, la interacción entre dos o más cuerpos y el cambio de reposo o descanso al movimiento.

En ese mismo sentido y dirección aparece la figura de Albert Einstein (1879-1955), quien en su teoría de la relatividad general aseguró que, para medir matemáticamente el trayecto del movimiento, en relación a un cuerpo determinado, era primordial el uso del tiempo para indicar en qué momento se encontraba éste en un lugar. Para este autor, no tenía sentido decir movimiento en el espacio, sino más bien movimiento respecto a un cuerpo de referencia, que, en conjunto con el sistema de coordenadas, lograban la trayectoria deseada (Janssen, 2015).





Se considera que la combinación de espacio-tiempo con respecto al desplazamiento del cuerpo propuesta por Einstein, muestra una toma de conciencia sobre el exterior; lo visible.

Como cita Fischman (2013), los estudios de Groddek (1866-1934) hablan sobre el movimiento en relación con el impulso, como se muestra enseguida:

Se puede pensar que todo movimiento de un cuerpo con vida conlleva a un gasto de energía y puede ocurrir, tanto en un cuerpo humano como en una máquina. En opinión de Fernández (2007), "el cuerpo emerge dotado de una unidad inquebrantable capaz de asumir una inmensa variedad de formas y funciones (p. 23). De manera que las funciones del mismo provocan acciones, expresiones y tensiones en los seres humanos.

### El movimiento del cuerpo humano

El cuerpo humano es distinto a otros cuerpos, no solo está formado por una estructura ósea, músculos y órganos, sino que es un cuerpo cambiado por la historia y tradición, es un cuerpo atravesado por el sentido de la vida y por la propia creación del ser humano (Murcia-Peña & Corvetto-Castro, 2021).

Desde que se nace, el cuerpo comienza a crear sensaciones que liberan movimientos y emociones. Como los movimientos naturales de locomoción, que son aquellos que se utilizan para desplazarse o bien moverse en un mismo lugar como: gatear, caminar, rodar, correr, saltar, girar, arrastrarse y deslizarse.

Calvo (2020), desde Cottla (1995) refiere tres principios fundamentales del movimiento corporal humano:

primero que el movimiento es esencial para la vida



humana, segundo que el movimiento ocurre en un continuo, desde el nivel microscópico hasta el nivel del individuo en sociedad, y tercero los niveles de movimiento en el continuo están influenciados por aspectos físicos, psicológico, sociales y medioambientales. Visto como un proceso continuo, el movimiento corporal es desarrollado desde un punto de vista microscópico, como es el molecular hasta uno macroscópico como sería el medio ambiente, considerando la influencia de factores físicos externos y sociales para el desarrollo del movimiento corporal humano.

Según García (2013), el cuerpo y el movimiento se conciben como máquinas/-hombre máquina-, regido por músculos, huesos y palancas, una perspectiva donde el movimiento es entendido solo por un conjunto de contracciones musculares. Sin embargo, el ser humano es un ser pensante y sentimental capaz de provocar cambios emocionales que por ende, transforman la forma de sus movimiento y postura, todo en dependencia de factores externos como las relaciones humanas y las necesidades fisiológicas.

Es como cuando una persona recibe una noticia positiva, el cuerpo recibe una experiencia de felicidad que tiende a relajar y expandir el cuerpo con movimientos expresivos, grandes y livianos, y por el contrario cuando recibe una mala noticia automáticamente contraerá los músculos, tensará el rostro y la postura reflejará tristeza y dolor, por tanto, los movimientos serán pequeños, pesados y cortados.

Así lo confirma Ruano (2004) cuando menciona que “nuestro lenguaje corporal con sus estructuras y sus movimientos dice mucho del sujeto que expresa la vivencia emocional, por ejemplo, los hombros elevados pueden expresar miedo, la espalda curvada puede expresar tristeza o inseguridad” (p. 50).

Lo anterior, resalta el factor afecto como impulsor de cambios en el movimiento, así lo menciona Ahmed (2013) cuando dice que los cuerpos a partir del contacto que tienen con el mundo van transformándose y marcándose por el afecto. Dicho de otra manera, “el cuerpo se materializa durante el medio y no como materia diferenciada” (De Riva & Revelles, 2018, p. 12).

“Es a través del cuerpo que el mundo de la percepción natural adquiere su configuración. En esa misma medida, el cuerpo como centro de los sentidos (olfato, vista, oído, tacto, gusto) no sólo es el acceso a las cualidades sensibles, sino que el sujeto se siente a sí mismo en su propio cuerpo” (Quepons,

2018, p. 74). Por lo tanto, las formas de movimiento tienen estrecha correlación con el mundo de los sentidos.

### Del movimiento a la danza

El movimiento no sólo se refiere a las cuestiones científicas que tienen que ver con la física, astronomía, fisiología y la anatomía, sino al lado artístico que incluye la relación entre el artista y el movimiento. Esto, haciendo posible que el cuerpo sea capaz de construir imágenes entorno al mundo que lo rodea (Fernández, 2007). Este constante proceso, se integra principalmente de la personalidad del artista y sus emociones.

El legado de la ciencia y sus teorías han sido de mucho beneficio en la labor artística para el desarrollo de métodos de enseñanza, y de habilidades y destrezas. Basados en estos estudios científicos, algunos autores como el húngaro Rudolf Von Laban (1879-1958), el alemán Sigurd Leeder (1902-1981), el cubano Ramiro Guerra (1922) y el venezolano David Zambrano (1960) trabajaron en el surgimiento de fundamentos teóricos para valorizar la práctica de la danza.

Según Casanova (2017), Zambrano quien tuvo estudios en Ciencias de la Comunicación, confeso que: “aquellos saberes matemáticos le permitieron encontrar lo que para él es el secreto de la improvisación: la posibilidad de actuar y medir, en el mismo instante, la cantidad de tiempo y el espacio necesarios para la creación continua” (p. 1). A Zambrano, se le atribuye la creación de una técnica para la danza contemporánea llamada Flying Low (volando bajo), la cual combina fuerza y relajación, dando al cuerpo del bailarín libertad y diferentes formas del movimiento con control del peso y jugando con la fuerza de gravedad (Rodríguez, 2013).

Es evidente que el trabajo de ésta técnica se fundamenta mayormente en la teoría del movimiento propuesta por Newton y Einstein. Al mismo tiempo, la técnica Flying Low aporta a la danza herramientas suficientes para la búsqueda del movimiento a través de la improvisación.

Por otro lado, en Cuba se desarrolla una metodología para la enseñanza de la danza moderna (Guerra, 1989) que, a diferencia de Zambrano, no tenía fines coreográficos sino más bien pedagógicos, con la intención de lograr optimizar el proceso de enseñanza, la cual propone ocho principios generales del movimiento enfocado a mejorar la calidad

técnica y facilitar la ejecución del movimiento. Estos principios son:

1. La postura básica.
2. Constante crecimiento.
3. Centros motores del cuerpo.
4. Espacio como una masa densa que el cuerpo atraviesa constantemente.
5. Trabajo mental unido al físico.
6. Desarrollo.
7. Las cualidades del movimiento y su calidad
8. Uso de la voz.

Este trabajo, consigue enlazar el conocimiento de las teorías científicas acerca del movimiento en relación con el espacio y tiempo, la gravedad y el cuerpo en desplazamiento.

Leeder por su parte, realizó también algunos trabajos en relación con la fuerza de gravedad permitiendo estar consciente del peso para poder usarlo a favor o en contra de la misma, aplicando los conceptos de tensión-relajación que se requieren para lograr un balanceo y proporción corporal adecuado. Esto es, compensar el cuerpo con la disminución de la tensión luego del trabajo muscular intenso. De esta forma Leeder logró consolidar su método, el cual, no se enfoca en patrones definidos de secuencias de movimientos o ejercicios, sino que modifica las medidas espaciales, dinámicas y logra diversificar el movimiento (Cámara e Islas, 2007). A diferencia de otros métodos y técnicas dancísticas, este intenta basar su enseñanza en la comprensión del conocimiento para lograr hacer en lo práctico lo correcto.

Con base en la misma forma, pero con un mayor grado de complejidad en su propuesta, Laban, quien estudió el movimiento mucho antes que Leeder, buscó fortalecer la danza moderna y quiso colocarla en el mismo nivel de importancia que el Ballet tenía en aquella época. Para ello, este autor consideró analizar, explorar y comprender el alrededor para describirlo y poder anotar las formas del movimiento. Estudió las leyes de gravedad de Newton y a partir de ese estudio del movimiento logró clasificar todos los grados de energía que existen entre una máxima tensión y total relajación, tomando como referencia inicial que el cuerpo en movimiento siempre se ve afectado por la gravedad (Ganter y Millán, 2013).

Apasionado por la ciencia y la danza, siempre fue un buscador constante de la investigación del movimiento, consiguiendo crear no sólo un méto-

do, sino un sistema completo de escritura del mismo. Proporcionando herramientas para otras actividades que igualmente ocupan el cuerpo como instrumento de trabajo, como es el caso del deporte y el teatro, o bien con función psicoterapéutica para ayudar a las personas (Naranjo, 2004). En efecto, la actitud objetiva y la visión clara de lo que quería investigar, hizo que dejara un amplio legado para las generaciones futuras. En opinión de Vernia (2012):

La principal preocupación de Laban fue el movimiento, a través del cual se llega a la danza y al conocimiento del mundo externo e interno, considerando la danza también como un proceso intelectual además de la conciencia emocional elementos sin los cuales el movimiento sería insignificante (p. 34).

Otros autores han abordado la investigación desde diferentes perspectivas y han profundizado sobre esta temática hasta consolidar aún más la propuesta de Laban, como por ejemplo su discípula Irmgard Bartenieff (1900-1981) quien involucró otros aspectos como la respiración, la transferencia de peso y la rotación. Sin embargo, se acotará este documento con lo aquí presentado; puesto que se considera que las investigaciones posteriores a Laban han sido prácticamente escasas y con muy poca diferencia de aportación. Para Ossona, como se cita en (Ñeco, 2013) el ser humano se mueve y baila por una necesidad tanto física como psicológica, de tal manera que el movimiento libera el interior de cada persona, mostrando un orden claro en tiempo y espacio. También menciona que:

La danza definida como manifestación del individuo, como pulsión vital, conlleva a su vez un rol específico en relación a lo social, factor que se vincula al individuo psico-físico y a la comunicación, de forma que las motivaciones de las agrupaciones mencionadas, son causa y efecto de sí mismas (p. 41).

Se puede decir que la danza es un arte estrechamente relacionado con el movimiento corporal, una forma de expresión natural y comunicativa que dependiendo del contexto y cultura de cada país se ha creado diversos estilos. Algunos muy estilizados como el Ballet Clásico y las Danzas Españolas, otros con sentido popular como el Mambo y la Salsa; algunos más eróticos como el Belly Dance, unos con movimientos fuertes y dinámicos como el hip-hop y algunos otros que están asociados con la religión. Pero cuando de interpretación se refiere, la danza

contemporánea es la indicada, pues combina elegancia, con técnica, creatividad y expresión.

La danza en general muestra un amplio abanico de trabajo corporal donde se unifica el cuerpo con la mente para dar sentido a los movimientos. Tal como lo menciona Escudero (2013):

La idea entonces es entender la danza como una práctica corporal que es posible en el registro de una experiencia cultural, y la idea de producir una reflexión sobre la danza desde el cuerpo se orienta a evitar un tratamiento de la coreografía como clave de sentido (código cifrado) de la danza misma, y entenderla en cambio como un campo o una superficie desde la cual acceder al cuerpo como realidad significada y de significado (p. 50).

Se puede suponer, que el cuerpo como instrumento de trabajo en la danza, requiere del uso de las emociones para crear y desarrollar habilidades. Y en el caso de la danza contemporánea como ya se mencionó anteriormente, aún más pues utiliza todas las posibilidades del movimiento enfatizando en la expresión de sentimientos y emociones. Escudero (2013) opina que: “Los movimientos de danza son acciones humanas y las acciones humanas tienen un significado”. Lo que acentúa, la importancia que tiene la danza contemporánea como herramienta fundamental para comunicar sentimientos y situaciones. Desde la actividad cotidiana, surgen movimientos a partir de objetivos específicos para realizar las tareas comunes, como son los gestos. Estos forman parte de la vida para comunicarse de forma no verbal, son movimientos básicos que expresan los diferentes estados de ánimo y están clasificados, según Isadora Duncan (1877-1927), en:

1. Funcionales. Como cocinar, lavar o limpiar.
2. Emocionales. Tales como miedo, alegría o tristeza.
3. Sociales. Como saludar, decir adiós o abrazar
4. Rituales. Como coronar a alguien, proclamar o rezar (García, 2011).

“Cada individuo es único a la hora de comunicarse a través de su cuerpo, inconscientemente transmitimos información que no tenemos en cuenta ya que olvidamos lo importante que es el lenguaje corporal cuando aprendemos a utilizar el lenguaje verbal” (Mozo, 2015, p. 11.). Asimismo, para que el bailarín logre tener amplias posibilidades de interpretar correctamente su papel, debe conocer y estudiar a fondo los gestos para dirigir con sentido real los movimientos y que no sea una imitación

o forma falsa, además de estimular el impulso a la creación y lograr diferentes cualidades en el movimiento. Por supuesto, sin descuidar el entrenamiento físico que desarrolla otras habilidades y destrezas que complementan la práctica dancística.

### Conclusión

El movimiento, aunque difícil de definir, se ha estudiado desde diferentes ámbitos. Algunas de las teorías propuestas han sido construidas por reconocidos investigadores permitiendo que actualmente sus aportaciones sirvan de referencia para los estudios de la danza, aquellas vinculadas al movimiento y al cuerpo en la danza.

El estudio del movimiento para la danza abarca una serie de aspectos que merecen la pena considerar para aquellos que se dedican a este arte. Se trata de otros elementos que partieron de las teorías del movimiento antes comentadas para beneficio de la danza. Principalmente la teoría propuesta por Laban acerca de los factores de movilidad y las cualidades como sistema para el análisis y calidad del movimiento.

Este trabajo ha permitido en principio el reconocimiento del cuerpo interpretado desde la ciencia, la filosofía y la propia experiencia de vida, lo cual permite ampliar el marco de referencia conceptual de las teorías acerca del movimiento en la danza.

### Referencias

- Ahmed, S. (2013) Introduction. *Feel Your Way*. En *The Cultural Politics of Emotion* (2a Ed.) (1-19). Abingdon. Oxon: Routledge
- Berrone, L. R. (2001). Galileo y la génesis de la cinemática del movimiento uniformemente acelerado. *Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, 24(51), 629-648. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=460370>
- Casanova, M. (2017). David Zambrano: enseñar lo imposible. Repositorio Institucional de de la UNA. <http://www.artecriticas.com.ar/detalle.php?id=474&c=3>
- Calvo, A. P., Daza, J. E., & Gómez, E. Teorías generales que explican el movimiento corporal humano. Modelos teóricos para fisioterapia. Editorial Universidad Santiago de Cali.
- Cámara, E. & Hilda, I. (2007). *Pensamiento y Acción: El Método Leeder de la Escuela Alemana*. Consejo

- Nacional para la Cultura y las Artes. INBA.
- De Riba, S. & Revelles, B. (2019). Hacia una pedagogía afectiva del movimiento. *Tercio Creciente*, 16, 7-30. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n16.1>
- Escudero, M. C. (2013). *Cuerpo y danza: Una articulación desde la educación corporal* (Tesis de maestría). Memoria Académica. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.894/te.894.pdf>
- Fernández, S. (2007). *Universo, vida, emoción y danza: cuatro hitos del movimiento*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Fischman, D. (2013). *Supuestos básicos de la danza movimiento terapia*. Centro de Práctica Formación e Investigación en Psicoterapia Expresivas y Danza Movimiento Terapia (Brecha). Argentina. [http://brecha.com.ar/articulos/Supuestos\\_basicos\\_de\\_la\\_DMT\\_%282013%29\\_Por\\_Dia\\_na\\_Fischman,\\_PhD.,\\_BC-DMT.pdf](http://brecha.com.ar/articulos/Supuestos_basicos_de_la_DMT_%282013%29_Por_Dia_na_Fischman,_PhD.,_BC-DMT.pdf)
- García, I. (2011). La expresión corporal en el desarrollo integral de la personalidad del niño de edad preescolar. *VARONA*, 59-66. <http://www.redalyc.org/pdf/3606/360635574010.pdf>
- Ganter, R. & Millán, C. (2013). *La Integración de la Danza en la Formación Actoral: La Coréutica y la Eukinética como aporte en la formación del actor*. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. <http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/handle/123456789/1362/tacte%2014.pdf?sequence=1>
- Guerra, R. (1989). *Una metodología para la danza moderna*, Colección Estudios Teóricos. Arte Danzario, Cuba.
- García, F. (2013). *Reflexiones en Torno al Movimiento Corporal Humano desde una Perspectiva Multidimensional y Compleja*. *Ciencia e Innovación y Salud*, 1 (1). 78-91. <http://portal.unisimonbolivar.edu.co:82/rdigital/innovacionsalud>
- Janssen, B. (2015). *Teoría de la Relatividad General*. España: Universidad de Granada, 4º Curso de Física. <http://www.ugr.es/~bjanssen/text/BertJanssen-RelatividadGeneral.pdf>
- Murcia, N. & Corvetto, G. (2021). Motricidad y corporeidad como relaciones basadas en el desarrollo de lo humano. *Cinta de Moebio* 70. 55-67. <https://doi.org/10.4067/S0717-554X2021000100055>
- Minecan, A. (2015). *Recepción de la física de Aristóteles por Tomás de Aquino: Finitud, necesidad, vacío, unicidad del mundo y eternidad del universo* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. <http://eprints.ucm.es/33744/1/T36582.pdf>
- Mozo, J. (2015). *La expresión de la emociones a través de la danza en el ámbito escolar de segundo ciclo de primaria*. Universidad de Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/16272/1/TFG-L1122.pdf>
- Naranjo, M. (2004). *La Cinetografía Laban*. *Artes la Revista*. <http://www.contemporary-dance.org/support-files/labannotation-article-in-spanish-la-cinetografia-laban.pdf>
- Ñeco, L. (2014). *Programa de optimización del movimiento (pro-m): Compañía Cienfuegos Danza* (Tesis doctoral). Universidad de Valencia. [http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/34760/TESIS\\_Leticia\\_%C3%91eco\\_Morote.pdf?sequence=1](http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/34760/TESIS_Leticia_%C3%91eco_Morote.pdf?sequence=1)
- Pérez, A. (2012) *Interpretación y aplicación de las leyes de movimiento de Newton: una propuesta didáctica para mejorar el nivel de desempeño y competencia en el aprendizaje de los estudiantes del grado décimo del Instituto Técnico Industrial Piloto*. Universidad Nacional de Colombia. <http://www.bdigital.unal.edu.co/6708/1/186392.2012.pdf>
- Quepons, I. (2018). *Del movimiento del cuerpo al movimiento de la historia: sensibilidad afectiva, sentido y mundo de la vida en la fenomenología de Ludwig landgrebe*. *Investigaciones Fenomenológicas*, 15, 67-88. <https://revistas.uned.es/index.php/rif/article/view/29654/22850>
- Ruano, K. (2004). *La influencia de la expresión corporal sobre las emociones: un estudio experimental* (Tesis de licenciatura). Universidad Politécnica de Madrid. [https://oa.upm.es/451/1/KIKI\\_RUANO\\_ARRIAGA.pdf](https://oa.upm.es/451/1/KIKI_RUANO_ARRIAGA.pdf)
- Rodríguez, R. (2013). *Uso de desplazamientos con la técnica de Danza Contemporánea Flying Low dentro de un espacio creado con proyección multimedia sobre estructuras tridimensionales, para generar un dialogo entre los componentes que serán parte del proceso creativo de la obra Viento* (Tesis). Universidad de Cuenca. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/5182/1/tae13.pdf>
- Vernia, A. (2012). *Jaques Dalcroze y Rudolf von Laban: algunos datos sobre su concepción del movimiento*. *Artseduca* 3, 30-35. [http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/152527/Artseduca\\_2012\\_3\\_30-35\\_VerniaAnnaM.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/152527/Artseduca_2012_3_30-35_VerniaAnnaM.pdf?sequence=1&isAllowed=y)



# Reconstruyendo *masculinidades en crisis* desde la perspectiva *dancística*

Rubén Abraham Quintero Gómez  
Facultad de Artes  
Universidad Autónoma de Chihuahua

## Resumen

La danza ha sido tan reprimida para el hombre que encontrar estudios con ésta relación han sido escasos, fue por esto que me aventuré a la investigación social que se tienen sobre los varones dentro de la Danza, y hablar de las maneras de la masculinidad. Enfocándome en las normas y representaciones que tienen los hombres dentro de la danza y en la sociedad, y ¿cómo es que llevan su masculinidad? Y de esta manera describir y analizar las formas que entorno la masculinidad y los estereotipos se han creado. El trabajo de campo, la recopilación y análisis de información más las entrevistas realizadas, fueron enriquecedoras ya que cada autor y personaje consultado dieron un estilo único, social, político, histórico y cultural, compartiendo la idea de que la masculinidad no es única y que se construye de diversas formas, que no viene en el cuerpo y que se construye socialmente a través del tiempo, la sociedad evoluciona, por lo tanto, la forma que plasmar la masculinidad es cambiante dejando una nueva forma de encontrarse masculinamente, siendo significados de fortaleza, capacidad y éxito llegando a ser un guion de símbolos nuevos y ejemplos a seguir, construyéndose socialmente y culturalmente. La relación entre danza y masculinidad no va más allá de un ser de significado en construcción, la danza refuerza patrones culturales y sociales, la danza es historia, los movimientos corporales dependen del contexto social, representa lo que el hombre fue y los que es hoy.

**Palabras claves:** contexto social, danza, masculinidad

## Abstract

Dance has been so repressed for men that finding studies with this relationship have been scarce, it was for this reason that I ventured into the social research that is being carried out on men within Dance, and to talk about the ways of masculinity. Focusing on the norms and representations that men have within dance and in society, and how is it that they carry their masculinity? And in this way, describe and analyze the ways in which masculinity and stereotypes have been created. The field work, the collection and analysis of information plus the interviews carried out, were enriching since each author and character consulted gave a unique, social, political, historical and cultural style, sharing the idea that masculinity is not unique and that it is built in various ways, that it does not come in the body and that is socially built over time, society evolves, therefore, the way in which masculinity is expressed is changing, leaving a new way of finding oneself masculinely, being meanings of strength, capacity and success becoming a script of new symbols and examples to follow, building itself socially and culturally. The relationship between dance and masculinity does not go beyond a being of meaning under construction, dance reinforces cultural and social patterns, dance is history, body movements depend on the social context, it represents what man was and what he is today.

**Keywords:** social context, dance, masculinity

## Conociendo la masculinidad

Hablar de masculinidades y su producción teórica es hablar de un campo de estudio que ha sido construido por la categoría del género incorporado a las ciencias sociales. Connell (1987; 1995), entiende el término masculinidad como la posición que ocupan los hombres en las relaciones de género, las prácticas por las cuales los hombres y mujeres se comprometen con esa posición de género y los efectos de estas prácticas en la experiencia corporal, en la personalidad y en la cultura.

En este sentido también ha establecido una diferenciación entre lo que la autora denomina como "masculinidad hegemónica" y "las masculinidades marginadas", entendiéndolas más que tipologías de carácter inmutable, como configuraciones de prácticas generadas en situaciones particulares y en una estructura cambiante de relaciones.

El género siempre ha estado en disputa como concepto, perspectiva, metodología y opción política, éste estudio, visto desde una perspectiva transdisciplinar, nos exporta a un campo de luchas por una legitimidad, relación de poder, jerarquías y reglas, ubicándose así en el poder "el mejor".

Los estudios de género nacen en occidente en la década de los sesenta, en el siglo XX, por feminismos como: el radical, el liberal y el socialista, reflexionando en torno a las razones de la subordinación de la mujer. En este sentido, la distinción entre sexo y género realizada por Gayle Rubin (1986) es fundamental, pues se convierte en el ancla que permite focalizar el entramado regional/nacional/sexual al ubicar al cuerpo y sus discursos de ordenación en una importante estructura de análisis, es decir, los cuerpos nacionales y regionales se agrupan, se ordenan bajo el género como construcción social.

Simone de Beauvoir dice: "No se nace mujer, se llega a serlo". Entonces, se presume que la subordinación de la mujer es un hecho más cultural que natural. Aún más, la "mujer" parece ser una realidad cultural, un mito y no una esencia" (Sánchez Puentes, 2011:21). Con esto, entendemos que los procesos sociales del género permiten pensar en las orientaciones socioculturales y las realidades experimentadas. Lamas (1996) desde Sánchez (2011) refiere que el género puede entenderse como un filtro cultural donde su interpretación social da cuenta de las diferencias, subordinación y dominación que siempre ha existido entre hombres y mujeres.

Para los ochentas el concepto de género llega a contextos diferentes a los de euronorteamericanos, su traslado fue exitoso, pero no sencillo, tuvieron pro-

blemas al traducir el concepto. En el idioma español el género, significaba una forma gramatical o una especie animal.

Con Judith Butler se puso en disputa el concepto de género basándose en las feministas materialistas francesas, resaltando el trabajo de Monique Wittig, la cual asegura que el género es performativo. Por lo que puede entenderse el género como una actuación que se realiza por efectos del poder. El ser humano no se levanta por las mañanas y elige su género, lo que la autora quiere señalar es que "el género se puede repetir, parodiar, preformar, teniendo el efecto de deshacer el género" (Sánchez Puentes, 2011, p. 3).

Lo que interesa señalar, es que el género es una categoría relacional y contextual que describe, analiza y construye relaciones de poder, por lo que es necesario tomar en cuenta que dicha perspectiva se asume en sujetos sexuados y en contextos. El hombre es parte de esa construcción, estando configurados y gobernados por el mismo ser humano. Entonces el campo de estudio de las masculinidades surge en consecuencia a la lucha de los hombres por centrarse con respeto en el poder.

En Norteamérica, en la década de los años se-



4 Reconocida crítica-teórica de la danza mexicana.

tenta del siglo XX, se originan los estudios de las masculinidades, especialmente en California, esto sucedió como respuesta al feminismo radical por la existencia de un estereotipo masculino en un contexto patriarcal.

Este auge se extendió por Inglaterra y Australia produciendo un sinfín de estudios relacionados con la masculinidad, los hombres y los problemas de los hombres. En (1979) surge *Men's Studies Bibliography*, publicado por la Universidad de Massachusetts, representando el estudio y las reflexiones de esta década.

Otro de los resultados de mayor importancia, fue la necesidad de replantear un análisis incorporado a la clase, edad, raza y las preferencias sexuales, dándole un giro a la perspectiva de género. Como resultado se obtuvo un cambio de lenguaje y de perspectiva, se comenzó a hablar de masculinidades en plural, esto fue porque la masculinidad cambia de cultura, generación y de edad.

Los ingleses y los australianos sostuvieron que la definición de masculinidad cambia constantemente, debido a que no viene en el cuerpo como un código genético ni tampoco como algo inconsciente que espera ser actualizado por otro hombre. Kimmel (1992, p.135) en Sánchez (2011, p. 25) define de igual modo que, la masculinidad se construye socialmente cambiando de una cultura a otra a través del tiempo, durante el curso de la vida de cualquier hombre individualmente y entre diferentes grupos de hombres según su clase, raza, grupo étnico y preferencia sexual.

### Perspectivas y enfoques

La masculinidad ya no se entiende como una identidad de género asociada fuertemente a una manifestación natural de división del trabajo donde el hombre asume el rol de proveedor y protector del hogar, sino como un complejo social, interviniendo legados culturales y categorías de dominación como la clase, la raza o etnia.

Siguiendo a Clatterbaugh, en Olavarria y Valdés (1997), las masculinidades en la década de los noventa se inscriben en seis perspectivas:

1. Perspectiva conservadora: parte de la idea que la masculinidad está fuertemente asociada a una manifestación natural de división del trabajo donde el hombre asume el rol de proveedor y protector del hogar.
2. Perspectiva pro-feminista: subraya que la masculinidad ha sido creada a través del privilegio asignado social y culturalmente a los hombres y la opresión que esto ha producido en las mujeres.
3. Perspectiva de los *Men's Right*: perspectiva que pone de manifiesto la idea de que los hombres han sido víctimas de los roles tradicionales, que el movimiento fe-

minista ha empeorado esta situación con la carga negativa que le ha asignado a la masculinidad y que la suma de los dos elementos anteriores ha provocado una situación social en la que no existe garantía plena para el ejercicio de los derechos masculinos. Entonces, los *Men's Right* proponen una visión reivindicativa frente a la masculinidad.

4. El movimiento Mito-poético o la perspectiva espiritual: este movimiento o perspectiva, se basa en la idea de que la masculinidad se construye a partir de patrones inconscientes profundos, arquetipos, los que se revelan a través de las leyendas, mitos y rituales.

5. Perspectiva socialista: inscrita en perspectivas críticas al capitalismo en las cuales la masculinidad es el resultado de estructuras de control poblacional ejercidas mediante la división del trabajo y el sistema del capitalismo patriarcal (Sánchez Puentes, 2011, p. 27).

6. Perspectiva de grupos específicos: es la más reciente y versa básicamente en el postulado de la diferencia y la localidad. No se puede generalizar una masculinidad universal ni pensársela fuera de sus referentes sociales, económicos, culturales, geográficos, políticos y etc. Las producciones teóricas, es otro componente que consolidó una investigación orientada a las construcciones históricas del sujeto, a la construcción de identidades masculinas y a la producción capitalista, sin olvidar las relaciones de poder, de género y los roles masculinos.

Los autores que destacan son: Michael S. Kimmel, sociólogo norteamericano, que en su libro *Manhood in América* (1996) explora desde una perspectiva histórica la forma en que se ha construido la masculinidad en Norteamérica, plantea que los hombres como sujetos han estructurado su vida a partir de los cambios históricos que repercuten en la misma masculinidad.

El autor, señala que la masculinidad se ha identificado con tres tipos de hombres:

- 1) El patriarcal, que responde a la sociedad pre-moderna donde el padre tiene el control,
- 2) El héroe, corresponde a la transición pre-modernidad a modernidad, básicamente es el hombre que comenzó su vida por causas "justas" (la religión, el imperio y la moral).
- 3) Es el hombre que se hace así mismo; es el hombre luchador y disciplinado que alcanza sus objetivos, hombre producto de sus sueños y se relaciona con el sistema de producción capitalista.

Los tres modelos de hombre señalan que "la masculinidad es una construcción cultural históricamente situada y, que la historia de la masculinidad se constituye a través de las luchas que se dan por la cimentación de las reglas sociales que la rigen" (Sánchez, 2011, p. 28).

El filósofo Británico Seidler (2000), reflexiona sobre la relación entre la teoría social, la política y la

masculinidad que se hereda:

la masculinidad es diseñada desde la idea la ilustración es decir la razón, la masculinidad se desprende del cuerpo para construirse en razón y por lo tanto el ser o crecer emocional es deslegitimado como fuente del conocimiento entonces, el hombre es investido de razón hasta que se convierte en su sinónimo, este procedimiento de ser masculino por la razón a provocado una crisis en la masculinidad ya que el hombre se ha visto en la necesidad de negar su dimensión corporal y emocional.

La propuesta de Seidler (2006), es basada en un reencuentro constructivo del hombre en su dimensión corporal y emocional, recurriendo a la exploración de las relaciones íntimas, sentimentales y emocionales.

Por otro lado, no todas las sociedades manejan un concepto de masculinidad aunque se explique el género de forma cultural, por ello es que la investigadora australiana Connell, ha estudiado y descifrado la masculinidad desde un aspecto social y cultural, planteando en su texto *Masculinities*, (1995), cuatro enfoques desde los cuales la masculinidad puede ser leída, estos son:

1. Esencialista: la superioridad de las características que componen la masculinidad y lo que determina al hombre.
2. Positivismo: lo que hacen los hombres, se enfoca en la práctica social dejando de lado el contexto social, es decir, observa el comportamiento del hombre en la sociedad
3. Asociado con la regulación de la masculinidad o el cumplimiento de normas: la masculinidad viene de una serie de normas que deben cumplirse para estar o no en el mundo de lo masculino.
4. Semiótico: se relaciona con el mundo simbólico de la masculinidad, teniendo importancia los sistemas culturales, las diferencias simbólicas y el discurso asociado a estos sistemas.

### **Poder y masculinidad**

Para Connell (1995), la masculinidad es una construcción social, histórica y contradictoria que es normalizada a partir de las pautas de comportamiento. La masculinidad no es única ni unívoca, es una construcción que sufre rupturas a causa de contradicciones internas y relaciones de poder, que anuncia una sola masculinidad como la hegemónica. El concepto de género lo introduce como un sistema jerarquizado y de ordenamiento de la práctica social, del mismo modo en la estructura de género se fundamenta la división patriarcal, diferenciando así el privilegio de los hombres en términos de honor, autoridad, prestigio y poder. Las

masculinidades y feminidades son configuraciones de las prácticas de género.

La masculinidad, si se puede definir brevemente, es al mismo tiempo la posición en las relaciones de género, las prácticas por las cuales los hombres y las mujeres se comprometen con esa posición de género y los efectos de estas prácticas en la experiencia corporal, en la personalidad y la cultura" (Connell 1995, p. 35) en (Sánchez, 2011, p. 31).

Para un mejor entendimiento, la autora configura, enfatiza y reconoce cuatro tipos de masculinidades: le hegemónica, la subordinación, la complicidad y la marginalidad y estructura un modelo de género que consta de tres dimensiones: relaciones de poder, relaciones de producción y la cathexis que corresponde al deseo sexual.

Éstas aportaciones son de gran importancia, ya que se convierte en el ángulo preciso de estudio, donde las masculinidades se valoran de forma distinta según la posición de poder. Las masculinidades hegemónicas corresponden a la imagen de aquellos hombres que controlan el poder. La definición hegemónica de la virilidad es un hombre en el poder, un hombre con poder y un hombre de poder y a lo que en la masculinidad responde con ser fuerte, exitoso, capaz, confiable, y ostentando control. "Las definiciones de virilidad que hemos desarrollado en nuestra cultura perpetúan el poder que unos hombres tienen sobre otros y que los hombres tienen sobre las mujeres" (Kimmel, 1992, p. 51) en (Sánchez, 2011, p. 32).

Kaufman es otro de los autores que en relación de poder y masculinidades ha trabajado siendo educador y consultor del tema de violencia de género para la UNICEF y UNESCO, quien asocia la masculinidad con la capacidad del hombre para ejercer poder y control.

Este autor nos dice que la sociedad actual, los hombres por ser hombres gozan de poderes sociales, más privilegios, las cuales se relacionan con el liderazgo y el control, pero, no todos los hombres son partícipes de este mundo dominante, es aquí donde se producen experiencias contradictorias dentro de las masculinidades, me refiero, al ser dominante y al ser subordinado. Otros aspectos que maneja Kaufman (1994:131) en (Sánchez, 2011, p.33) es la relación de las emociones con el poder y la hegemonía, "la adquisición de la masculinidad hegemónica (y la mayor parte de las subordinadas) es un proceso a través del cual los hombres llegan a suprimir toda una gama de emociones, necesidades y posibilidades tales como el placer de cuidar a los otros, la receptividad, la empatía y la compasión, experimentadas como inconsistentes con el poder masculino", así es como el autor propone un estudio de las masculinidades dominantes, que sigue en continua

negociación y que es atravesada por vectores como la edad, raza, sexualidad y clase.

Antropológicamente Gilmore (1994), concibe y experimenta la masculinidad en diferentes culturas, explora en las sociedades los diferentes tipos socioeconómicos desde los recolectores, cazadores, sociedades preindustriales y las sociedades postindustriales, hasta el estudio de los patrones que se repiten sobre cómo los hombres logran ser reconocidos como tales y cómo son los ideales de la masculinidad. Además, el autor argumenta que en las sociedades la virilidad es una prueba y una negación, también los ideales masculinos contribuyen a la continuidad de los sistemas sociales y las integraciones psicológicas de los hombres.

Gilmore (1994) define la masculinidad como; la forma aceptada de ser varón adulto en una sociedad concreta. Las ideologías de virilidad son adaptaciones a los entornos sociales. La virilidad es un guion simbólico, una construcción cultural. Las estructuras de virilidad corresponden a códigos de pertenencia para integrar a los varones a su sociedad: "Para ser un hombre en la mayoría de las sociedades que examinamos, uno debe preñar a una mujer, proteger a los que dependen de él y mantener a los familiares.

Aunque no exista un varón universal, tal vez se pueda hablar de un varón omnipresente basado en estos criterios de actuación (Gilmore, 1994, p. 217) en (Sánchez, 2011, p. 34).

Hablar de masculinidades es hablar de un campo de plena elaboración pero rico en experiencia, este estudio llegó a Latinoamérica, posterior a los de la producción de Euro Norteamericana, fue a finales de la década de los ochenta del siglo XX inicios de los noventa y este, se debió a que introdujeron el tema de masculinidad al mundo académico por el movimiento feminista, en efecto estos estudios de masculinidades comenzaron en Latinoamérica por mujeres provenientes de la academia, comenzaron a plantear el tema de la equidad de género y con ello la necesidad de pensar en las identidades genéricas.

Los estudios de masculinidad desde la perspectiva de género han desarrollado una serie de argumentos: por un lado, está la visibilización y crítica, que es la existencia de una masculinidad dominante o hegemónica, excluyente, agresiva, costosa social, afectiva, y además han evidenciado las distintas formas de contenido de identidades masculinas o de las masculinidades, planteándose la necesidad de pensar y crear nuevas formas de las construcciones de identidad y las relaciones de género.

También se plantea la necesidad de entender las representaciones y las prácticas de las masculinidades, analizar las relaciones de poder entre hombres y

mujeres, transformando las relaciones de género hacia una sociedad más equitativa.

### **Masculinidad y Danza ¿relación?**

Es muy poca la atención prestada a la relación entre danza, género y masculinidad; para este apartado me baso en la tesis de grado de: Lina Lionza Carolina Sánchez Puentes (2011) *Masculinidades en crisis: Cuerpo y Danza*. La cual obtuvo información de la tesis de grado de Carolina del Hierro, *Masculinidad-es en Movimiento* (2003) y, la tesis de Ángela Beltrán, *Danza, cuerpo e identidad* (2007), en donde se preguntan por las construcciones de las identidades de género a través de la práctica de danza contemporánea de algunos bailarines profesionales de Bogotá.

En un enfoque antropológico por Judith Lynne Hanna, en *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance and Desire* (1988), hace un estudio transcultural de la danza, observando que en las comunidades no occidentales la danza tiene diferentes significados, se utiliza para reforzar patrones y preceptos culturales, por ejemplo, "en los Iggede de Nigeria, las danzas de guerra confieren una ventaja si se prepara a los niños física y emocionalmente, pues a través de esta práctica se corteja a las mujeres y se hace mérito para acceder al matrimonio, siendo signo éste de la transición entre la infancia y la adultez" (Sánchez Puentes, 2011:51). Esto nos dice que, en las culturas no occidentales, la imagen del bailarín es esencial a la hora de buscar un lugar dentro de la sociedad, caso contrario en culturas occidentales, donde la práctica dancística masculina es un canon de homosexualidad y afeminamiento.

En algunas culturas (no occidentales) el virtuosismo de la danza, es un proceso de aprendizaje respecto a "ser hombre" y cuáles son los roles a desarrollar en su sociedad, por ejemplo; la danza enseña cómo controlar el cuerpo, lo cual es útil para los que trabajan en el campo como lo es la caza, se conjugan para otorgar al hombre un estatus de superioridad masculina, otorgándose un dominio sobre la naturaleza y el cuerpo .

En Occidente pasa algo similar con el cuerpo. En el ballet, por ejemplo, es indispensable el autocontrol corporal, pero desde la revelación francesa y con el auge de la sociedad burguesa en nuestra cultura, el hombre que danza no ocupa un lugar destacado en la sociedad pues, su práctica se asocia como no productiva, poco moral y desviada. Esto se debe a que la estimulación de sensaciones y sentimientos que trasmite la danza, fueron invalidadas para el hombre y poco útiles para lograr los objetivos de la revolución.

Ramsey Burt, en *Male Dance: Bodies, Spectacle and Sexualities* (1995), señala la falta de interés de los estudios de la danza por incluir variables como el género, la raza o la sexualidad en sus análisis. Esta omisión, dice el autor, se debe en gran parte a que la danza no se concibe como una práctica representacional, histórica y situada; por lo tanto, lo que ésta tenga que decir sobre la naturaleza de lo masculino y lo femenino se considera irrelevante.

En el formalismo moderno, se piensa que la danza y sus estándares son permanentes, naturales y carecen de contenidos históricos e ideológicos. Esta perspectiva es contestada desde el feminismo anglosajón que toma como referencia el género y las teorías postestructurales, proponiendo un análisis en donde la danza también sea vista como un constructo social investida por la relación de poder. Éste análisis lleva a considerar, que las representaciones dancísticas, son un constructor de ideologías históricas y sociales que toman como relevancia el cuerpo. También menciona que, “las representaciones de género en la danza son proporcionales a las creencias sobre el cuerpo sexual y es en él, donde la personificación de las normas producidas socialmente es definida y contestada. Ignorar esto puede tener consecuencias a la hora de crear y reproducir significados en la danza” (Sánchez, 2011, p. 52).

Reconocer el valor del cuerpo y las lecturas productivas del género, es reconocer que la diferencia sexual sí importa en la danza, es aquí, cuando la danza nos permite introducir un estudio de masculinidades, ya que es imposible pedirle a un bailarín que se abstenga de lo que es en termino de género a la hora de interpretar una pieza. En estos términos es ilógico decirle a alguien que se abstenga de los beneficios de ser hombre, dentro de una sociedad androcéntrica, donde el poder favorece lo masculino.

Burt (1995) plantea un horizonte político:

Una manera de cuestionar el orden masculino en la danza es emprender una crítica ideológica que desestabilice y desnaturalice los criterios, tradiciones y convenciones de la práctica de la danza, incluyendo las convenciones de representación de género. Si estas representaciones son ideológicamente construidas, lo más lógico es llamar deconstrucción a su oponente” (Sánchez Puentes, 2011, p. 52).

Ann Cooper, en *The Body and Identity in Contemporary Dance* (1997) conjuga la teoría feminista y la danza, explorando las maneras en como el cuerpo se construye a partir de la práctica dancística y como es que se construye el performance de los roles de género, raza y sexualidad en occidente. “El cuerpo es visto como un texto. Un texto que enuncia lo que

debe ser la danza pero que, al mismo tiempo, es escrito por quien ejecuta el movimiento” (Sánchez, 2011, p. 53). Entonces, el cuerpo se concibe como una vía de construcción de la propia identidad, la cual dentro de la danza tiene que verse con movimientos coreográficos a través de un desarrollo de habilidades kinésicas y físicas, minimizando las diferencias culturales. La práctica es subjetiva en donde el “yo” no se puede ignorar. En este sentido es como Cooper y Judit Butler coinciden en que la danza es una actuación, que es performativo y que dentro de ella se juega una construcción y deconstrucción de identidades y género.

Michael Gard, en “Men Who Dance”. *Aesthetics, Athletics and the Art of Masculinity* (2006), dice que “la danza es una producción histórica y geopolíticamente situada, los movimientos corporales del danzante dependen del contexto social en el cual se encuentre; la danza es una productora tanto de significados como de cuerpos y, por último, la danza es política: puede transformar realidades” (Sánchez, 2011, p. 53). Gard abre un estudio hacia los significados que se le otorgan al bailarín junto con los sentimientos que dicha práctica despierta en los ejecutantes, partiendo de ¿Cómo los hombres llegan a ser bailarines? Con esta pregunta el autor hace conciencia en los procesos de convertirse en un hombre bailarín y como es que se lidia con las



asociaciones que no permiten estas relaciones de danza, hombre y masculinidad, refiriéndose a que esto se asocia, con ser afeminados.

Las masculinidades son un campo amplio de estudio y es conveniente decir que jamás se dejará de aprender de ello. Se ha mencionado un gran repertorio de enfoques que han permitido que los estudios de masculinidad se integren a disciplinas como: la sociología, la psicología, la antropología y los movimientos feministas en relación a las discusiones de género.

En la región occidental, los estudios sobre género, lo que más resalta son temas de violencia, paternidad, salud sexual, sexualidad y raza, dejando al aire

temas que al no ser considerados objetos de estudio se pierde valiosa información. La danza, por ejemplo, es un tema que se deja en el olvido, sin darse cuenta que dentro de ella podemos encontrar representaciones simbólicas para la estructura de una masculinidad ejemplar.

En este sentido, la danza ¿Qué aporta? En la práctica, la danza rescata ideas que tenemos sobre el cuerpo, el género y la diferencia sexual, la cual no permite entrar a un régimen de formas de ser hombre y mujer, pero que también se puede desestructurar y desconstruir.

El conocimiento en torno al género de los hombres tiene como correlato impulsar la transformación social. No se trata únicamente de descifrar como se construye y se reproduce el privilegio, la manera como se garantiza la dominación masculina sobre las mujeres, así como la extensa proporción de hombres, sino imaginar escenarios alternativos de relación social" (Rodríguez y Uribe 2008, p. 17) en (Sánchez, 2011, p. 55).

### Reconstruyendo masculinidades desde la danza

Sánchez (2011) reconstruye la idea de que la masculinidad es un proceso de construcción que existe dentro de un régimen de género histórico, social y cultural. Se plantea que existen diversas formas de masculinidades dentro de los contextos socio-culturales y que las construcciones de identidad de género son históricas y contextuales.

Aunque para ella, es claro que en occidente existe una norma de identidad hegemónica a la que todo hombre debe llegar, pero en el mundo real la masculinidad se transforma y cambia de cultura a cultura, de edad en edad, etc., sin embargo, existen elementos que comparten las masculinidades, como lo dominante hacia la heterosexualidad, relaciones diferenciales entre pares y las relaciones de poder.

En el ámbito subjetivo, la construcción de los géneros es el resultado de la inscripción en el cuerpo (Foucault) da unos discursos históricamente contruidos y culturalmente legitimados sobre la sexualidad y las identidades sexuales, así como de los procesos de resistencia que desde distintas posiciones de sujeto tienen lugar frente a las narrativas comunitarias. Desde este punto de vista el género es la materia informada culturalmente, proceso mediante el cual deviene materialidad" (Estrada, 2004: 21) en (Sánchez Puentes, 2011, p. 57).

En base a esta perspectiva, la autora se plantea que el cuerpo toma relevancia y más si estamos hablando de masculinidades, las cuales se construyen en torno al cuerpo, por ejemplo; a los bailarines en la danza se les exige un conocimiento íntimo del cuerpo

y una reflexión acerca de él.

Otro punto que aborda Sánchez Puentes (2011), es la necesidad de tomar en cuenta la institucionalidad social, es decir, donde se materializa en lo familiar, escolar, laboral y el estado. Estos lugares son los principales productores y reproductores de las masculinidades, por ello, es que la autora se enfoca en dos áreas: familiar y escolar por ser los primeros espacios de desenvolvimiento social y cultural del hombre.

Para ésta reconstrucción de masculinidad, es necesario plantear como primer instante la ubicación, es decir, en qué contexto social, histórico y cultural se encuentra dicha masculinidad de estudio, pero no preguntar desde las formas teóricas, sino de un constructor de experiencias de vida, que permitan indagar sobre las construcciones íntimas y externas.

Dicha investigación sugiere proponer una mirada desde los estudiantes y bailarines hacia el campo de las masculinidades en ¿cómo lo entienden?, ¿cómo se configura? y ¿cuáles reglas del juego están dentro de las masculinidades? para ello, se construyen dos escenarios, el dinámico social donde se construyen las pautas culturales de las configuraciones de género y, el plano subjetivo donde dichas pautas son interpretadas, aplicadas y transformadas.

Sánchez Puentes concluye que las masculinidades se construyen a partir de un proceso de aprendizaje y de socialización: primero la familia, luego la escuela y los pares y, por último, el trabajo. El proceso de socialización es entendido como la formación de las personas para la vida social, inicia antes del nacimiento y se prolonga durante toda la vida. Hace posible la integración del individuo con la sociedad, la apropiación de la cultura y el desarrollo de la subjetividad (Barreto y Puyana, 1996).

Las representaciones de la identidad empiezan a ser interiorizadas con las experiencias de la infancia y la adquisición del lenguaje, el sujeto incorpora las actitudes y definiciones de los otros, un conjunto de representaciones y libretos sociales que percibe como realidad y constituye el marco de referencia con el que, otorgará significado a las experiencias futuras". (Fuller, 2001) en (Sánchez, 2011, p. 76).

La escuela y la familia constituyen dos de las más importantes instituciones modernas que participan activamente en los procesos de construcción de la masculinidad, pues mediante sus sistemas normativos, sus prácticas y discursos crean definiciones institucionales de la masculinidad" (Guevara, 2006) en (Sánchez Puentes, 2011).

Por lo tanto, el "hacerse" hombre depende en buena parte del contexto en el que se crece. En las construcciones de las masculinidades interviene, las condiciones sociales y las culturales imponiéndole a

los individuos un habitus; dichas construcciones deben estudiarse desde diferentes perspectivas, como la forma de interacción, ya que es un principio en el que encontramos momentos específicos en el que el varón, se desenvuelve y desarrolla siendo relevante al momento de pensar en una masculinidad o relación de poder y, como mencioné anteriormente, la autora se enfoca en dos aspectos de estudio de la masculinidad: el familiar y escolar.

La familia es fundamental en la formación de un sujeto y de una identidad de género, en ella se desarrolla la primera etapa del individuo y por lógica, las primeras socializaciones. En la sociedad familiar encontramos la visión paterna y materna, las relaciones de poder y de género, los valores y patrones de comportamiento que son transmitidas al sujeto para una mejor relación al exterior. "La imagen popular de la familia-la pareja casada que vive con sus pequeños hijos- se proyecta sin interrupción como la imagen de normalidad y de felicidad; sin embargo, de hecho, la mitad de la población vive una situación por completo diferente..." (Barrett and McIntosh, 1995: 95) en (Sánchez Puentes, 2011, p. 77).

A través de la historia se han presentado diferentes tipos y formas familiares, sin embargo, en el imaginario social existe un tipo ideal de familia, que se ve como el único modelo de vivir en pareja y de responder a las necesidades de la progenie". Lo que se percibe como normalidad, tiene una carga socio-cultural y política fuerte, refuerza un orden hegemónico y un deber ser; por tanto, es un modelo excluyente e influye en la construcción de las relaciones de género tanto internas como externas a esta institución" (Sánchez, 2011, p. 77).

Pero qué pasa cuando un individuo no crece en una familia "normal" mencionando que la constitución familiar de dichos sujetos tiene distintas características: no son estructuras que parten de un modelo "ideal", no se instituyen con los roles tradicionales del género y por último solo existe una visión de autoridad y enseñanza que es la femenina.

La figura femenina dentro de la vida de un bailarín es determinante a la hora de construir una masculinidad, ya que se contradice al estereotipo creado por la sociedad de una familia hegemónica, es decir, el faltante de una figura masculina fuerte. Teniendo como faltante el estereotipo del hombre en la familia, la construcción de la masculinidad se lleva distinto, pues la primera norma que se enseña en occidente por un hombre es "no ser mujer" y, lo que consigue en esta construcción, es un esfuerzo al doble tanto social y cultura dentro de las tradiciones familiares, para así desplazarse de una feminidad que tiene como ejemplo,

al modelo de masculinidad que la cultura exige. Ahora me pregunto al igual que Sánchez Puentes ¿Puede emerger de este enredo una "nueva" masculinidad?

En una configuración familiar encontramos dos figuras esenciales: femenina y masculina, la femenina es el eje articulador, la que apoya, anima y cuida de ella y la masculina, es presentada como figura ajena



y con una idea de macho proveedor sin términos afectivos.

Dicho modelo tradicional de familia en nuestra región, se estructura en un sistema de sexo-genero bipolar, excluyente, jerarquizado, fundamentado en una división sexual de roles sociales; una madre que cuida desde el ámbito del hogar y que asocia a la mujer con la naturaleza, restringiendo su espacio a lo doméstico y lo privado y, un padre que provee desde lo público entonces, una de las características que se atribuyen al ser hombre/masculino es, ser buen padre asignándole un rol trascendental (Puyana, 2003) en (Sánchez, 2011, p. 83).

Sin embargo, los estereotipos de género, aunque se mantenga fuerte, en las familias de los bailarines se categorizan como no hegemónicas, ya que los roles tradicionales se han transformado, cuestionándose así la forma de ser padre y ser hombre, generando rupturas con los modelos tomándose distintas formas

de serlo.

Es así como Sánchez hace una re-significación de figuras, que comienzan a emerger en una representación masculina, que toma como primer indicio un modelo del macho, configurándolo como referente en apoyo y afecto para los jóvenes bailarines, significando de tal manera que, puedan ser hombres alejados de las ideas de solo ser el proveedor, el protector y ser el potencial, uniéndose a lo sensible y al sentimiento.

Este desarrollo de vida familiar de bailarines, es un eje articulador de identidades de hombres, re-significando figuras paternas y maternas con solo imágenes sociales y culturales de madres, generándose cuestionamientos sobre cómo ser “hombres” sin tener el parámetro de la dominante masculina. Los bailarines se enfrentan a construcciones de identidad de género con la única referencia del modelo femenino, de tal manera que llevan a “masculinizarlo” al asumir el rol de proveedor, pero no es logrado puesto que no hay una visión masculina, el mismo sujeto encuentra la relación de hombre en un pariente ya sea padrino o tío, buscando así una construcción más adecuada de ser hombre masculino.

## Bibliografía

- Butler, J. (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.
- Connell, R.K. (1995). *Masculinities*. UK: PolityPress.
- Foucault, M. (1978). *Historia de la sexualidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno
- Gilmore, D. (1994). *Hacerse Hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*. Barcelona: Paidós.
- Kaufman, M. (1985). *The Construction of Masculinity Beyond Patriarchy: Essays by Men on Pleasure, Power and Change*. Toronto: Oxford University Press (1985). Reeditado por O'Toole L & Schiffman J. *Gender Violence* (Nueva York: NY University Press, 1997).
- Rodríguez, G. (1995). Los dilemas sexuales de la juventud. en: salud, sexualidad y reproducción en la adolescencia, Universidad De Guadalajara, Instituto Mexicano Del Seguro Social.
- Sánchez, C. (2011). *Masculinidades en Crisis: Cuerpo y Danza. Reconstruyendo Masculinidades de Hombres Bailarines en la Academia Superior de Arte de Bogotá* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/7473?show=full>





# La estructura de una clase *de danza* *análisis de método cubano*

Mailyn Castillo Laffita.  
Universidad de las Artes, Habana, Cuba.  
Compañía Danza Abierta

## Resumen:

**Objetivo:** analizar la propuesta metodológica cubana para la enseñanza de la danza en relación específica con el modelo de estructura de una clase. **Método:** la metodología empleada consistió en la revisión y el análisis de textos mediante cuatro fases: recopilación, valoración y crítica. **Resultados y discusión:** el modelo estructural de una clase de danza bajo el método cubano, muestra una doble línea de desarrollo para el progreso sistemático del entrenamiento corporal bajo la presencia de técnicas académicas. **Conclusión:** la formación que reproduce la técnica académica sobre los cuerpos de manera homogenizante es causa de conflicto, pues la técnica de acuerdo al contexto, no excluye la diferencia, sino que transita de la mano junto a la diversidad presente en las aulas actuales.

**Palabras clave:** método cubano, estructura de clase, técnica académica.

## Abstract:

**Objective:** to analyze the Cuban methodological proposal for the teaching of dance in specific relation to the structure model of a class. **Method:** the methodology used consisted of the review and analysis of texts through four phases: compilation, evaluation and criticism. **Results and discussion:** the structural model of a dance class under the Cuban method shows a double line of development for the systematic progress of body training under the presence of academic techniques. **Conclusion:** the training that reproduces the academic technique on bodies in a homogenizing way is a cause of conflict, since the technique according to the context does not exclude difference, but rather goes hand in hand with the diversity present in current classrooms.

**Keywords:** Cuban method, class structure, academic technique.



## Introducción

Hablar de la educación artística, constituye un tema complejo desde sus diferentes niveles de comprensión y vertientes. Las artes, al igual que otras áreas del conocimiento, requieren de metodologías de enseñanzas que guíen el camino de aprendizaje de los estudiantes. Por ello, la concientización y modificación de los métodos a favor de las necesidades que habitan las aulas, es una prioridad.

El estudio de la danza en específico, se encuentra en una constante búsqueda por mejorar los procesos de enseñanza, sin embargo, los recursos pedagógicos encontrados son limitados (Mena & Borges, 2010), sobre todo lo relacionado con la estructura y organización de las clases. Fuentes (2007, p.14), afirma que “fundamentar el valor pedagógico de la danza supone reconocer su potencial como experiencia educativa. Implica identificar una serie de valores que pueden favorecer el proceso educativo de las personas y también tomar postura a favor de la danza”.

Profundizar cada vez más en el sistema de enseñanza de la danza, en conjunto con los fundamentos teóricos, el análisis y el diagnóstico acertado, guiará al maestro para tomar decisiones a favor del desarrollo integral de sus estudiantes y es que, la danza ha constituido un espacio de rebeldía y de planteamientos radicales por ser justamente el cuerpo la herramienta substancial para su práctica (Capriles, 2016).

De cualquier manera, hablar de métodos para la enseñanza de la danza, requiere de un largo trabajo de documentación y registro. Como son pocas las referencias teóricas existentes, es necesario llevar a cabo el análisis de materiales encontrados para rescatar lo valioso y actualizar contenidos, “lo que lleva a contemplar la tradición como un elemento capaz de evolucionar en pro de las necesidades y el acontecer histórico” (Fierro, 2020).

El presente trabajo analiza el método creado y documentado por el maestro y metodólogo cubano Ramiro Guerra, específicamente lo relacionado con el modelo de estructura de una clase. En su manual, se abordan aspectos fundamentales para la enseñanza de la danza como: la estructura básica de una clase, ritmo de una clase, la disciplina en la danza, bases técnicas del cuerpo, leyes de la didáctica, principios generales del movimiento y trabajo colectivo. Se llevará a cabo el análisis de “la estructura básica de una clase”.

## Metodología

### Tipo de Estudio

Se han seguido cuatro fases de investigación:

recopilación, organización, valoración y crítica (Silva, et al., 2016). A través del estudio cualitativo se ha podido interpretar y analizar la información recabada. Se seleccionaron únicamente textos relacionados con la estructura y organización de una clase de danza encontrados en el manual metodológico de Ramiro Guerra.

Se plantearon las siguientes preguntas de investigación:

1. Qué es una estructura de clase?
2. ¿Qué otros modelos de estructura existen?
3. Quiénes participaron en la construcción del modelo cubano?
4. ¿Cómo está conformada la estructura del modelo cubano?

## Resultados y discusión

### Estructura de una clase

La estructura de una clase de danza facilita el proceso de enseñanza, brindando la oportunidad de generar y transmitir los conocimientos organizadamente. Es importante que periódicamente sea revisada con el fin de mejorarla y adecuarla a nuevas necesidades y desafíos, ya que “ninguna otra actividad como la del aprendizaje, donde se crea una amplísima variedad de reflejos físicos y mentales en el alumno, necesita tanta organización en la manera de llevar a cabo dicha actividad para facilitar tan complicado proceso”, es como los cimientos de un edificio que dan los soportes básicos para mantenerlo en pie y sin ellos, su existencia se vería amenazada.

La creación de la estructura de una clase, surge por la necesidad de ordenar lo que se pretende enseñar, en función de lo que se requiere alcanzar integrando ejercicios, formas y secuencias con el objetivo de asegurar el aprendizaje. Saman (2018), comenta que si bien la intención de aprehender los sentidos del movimiento del cuerpo humano, toma como referencia diversas perspectivas de modelos basados en el estudio del movimiento, los sistemas no lingüísticos del movimiento también son considerados como parte de la estructura, “resaltando la importancia (al punto de reducir la complejidad de la danza) de los significados que las danzas y los ritos de movimiento conllevan” (p.7).

El principio básico de una estructura, sirve para facilitar al maestro la organización de sus materiales para la enseñanza e impedir que se pierdan conocimientos de gran importancia; es como viajar orientándose con un mapa. Para que el profesor y los mismos estudiantes alcancen una visualización de los objetivos

que se quieren cumplir en una clase, es indispensable que esta se haya planificado y que siga un orden bien definido.

Por supuesto, sin perder la flexibilidad de adaptarse a las nuevas necesidades que surjan en los estudiantes y permitiendo según el grado de asimilación del grupo y la etapa de estudio el uso eficiente del tiempo, el espacio y los recursos. Además, es sumamente importante según Zeledón y Aguilar (2020), que los docentes entiendan la docencia no solo desde su experiencia profesional o lo que ha construido a lo largo de su etapa formativa, “sino que su accionar lingüístico corporal como líder educativo debe estar guiado en base a criterios éticos que contribuyan en la construcción responsable de la convivencia humana y el desarrollo pleno de las potencialidades del educando”.

Por otro lado, la estructura tiene también como función que la clase sea desarrollada gradualmente. Cada sección, deberá comenzar con la explicación metodológica de cada paso para así mantener la comprensión de los principios lógicos entre el todo y sus partes.

### Antecedentes de otros modelos de estructuras

Existen pocos modelos de estructuras documentadas que han trascendido a través de la historia, por ejemplo, las clases de técnica clásica de la escuela rusa, inglesa y cubana conservan un estilo similar en su estructura, pero con variantes en el orden de sus ejercicios. Partiendo de las experiencias anteriores, los métodos han evolucionado mediante la experiencia y aportación de cada maestro.

Es importante conocer cómo y por qué fueron creados estos modelos. Algunos componentes tomados en cuenta para la elaboración de métodos son: el país de donde proviene la estructura, los bailarines para los cuáles fue creada, el medio ambiente donde se desarrolló, las diferencias en la denominación o en la ejecución de sus movimientos, entre otros, con el fin de crear una estructura coherente a su realidad y evitar futuras dificultades.

La mayoría de los modelos metodológicos para la enseñanza de la danza, como es el caso del método cubano, fueron creados hace más de cincuenta años, lo que se considera hoy en la actualidad como un enfoque tradicional, el cual se caracteriza por la entrega de información a través del docente, quien es el que prepara, elige y decide las pautas de la enseñanza, mientras el estudiante escucha y recibe esta información desde una postura pasiva. De esta manera, el contenido es interiorizado, pero casi incomprensible

(Cadena, 2022). No obstante, en el caso del modelo estructural del método cubano al ser construido por varios especialistas en danza de distinta procedencia y formación, refleja versatilidad en su contenido.

### Participación en la construcción del modelo

Según la investigación realizada, se encontró solo un ejemplo impreso de la estructura de clase creada en el año 1989 en Cuba, la cual se desarrolló por iniciativa del maestro y metodólogo cubano Ramiro Guerra con una visión firme sobre el desarrollo de los bailarines cubanos centrando la preparación de un sistema de entrenamiento que respondiera a la necesidad de los cubanos, asegurando que quedara documentada.

Trabajó en conjunto con la maestra mexicana Elena Noriega y la norteamericana Lorna Burdsall (figura 1). Juntos, evaluaron y analizaron detalladamente lo que debería hacerse primero para cada parte del cuerpo según sus propias experiencias. Lograron fusionar diferentes técnicas en un solo método, dando como resultado, una estructura basada en los principios que rigen el desarrollo técnico de la clase en conjunto con las bases para el trabajo del cuerpo, las leyes de la didáctica aplicadas a la danza y los requisitos para el trabajo fusionado.



Figura 1. Lorna Burdsall, Elena Noriega y Ramiro Guerra (Brooks, 2012)

De acuerdo a lo anterior, las etapas propuestas para tener una clase bien estructurada son: inicio, desarrollo y cierre. Tal como lo afirma Guerra (1989): “existe una doble línea de desarrollo progresivo que corre a través de la clase, dos líneas paralelas que se mueven dentro de la estructura”. Una línea corta que comienza y termina en la clase; desde la concentración, manejando los puntos básicos de la postura física y mental, seguida por el calentamiento y estiramiento de las diferentes partes del cuerpo, hasta tenerlos a todos en acción viva y ponerlos en movimientos cada vez más complicados. Ese proceso desde el trabajo mental hasta el clímax total de la clase, va ordenadamente situado

de acuerdo a una lógica progresiva física dentro de la estructura de la clase, para no actuar en contra de la naturaleza del cuerpo y así aprovechar al máximo el entrenamiento, evitar lesiones y desarrollar correctos hábitos físico-mentales de la técnica de la danza.

La otra línea es la evolución del aprendizaje de la técnica; es la línea larga e indefinida que une día a día el proceso total de formación de los estudiantes. Esta línea progresiva se va logrando por el aumento del desarrollo en los ejercicios básicos que plantean el uso de los motores del movimiento en el cuerpo y son la base

para movimientos más complejos.

### Estructura de la clase de técnica cubana

Basados en la importancia que para la clase tienen tanto el trabajo del torso en el piso como el de las piernas en la barra y la complementación que ambos poseen en el entrenamiento general, se documentaron dos versiones diseñaron la siguiente estructura en 1989 (figura 2).

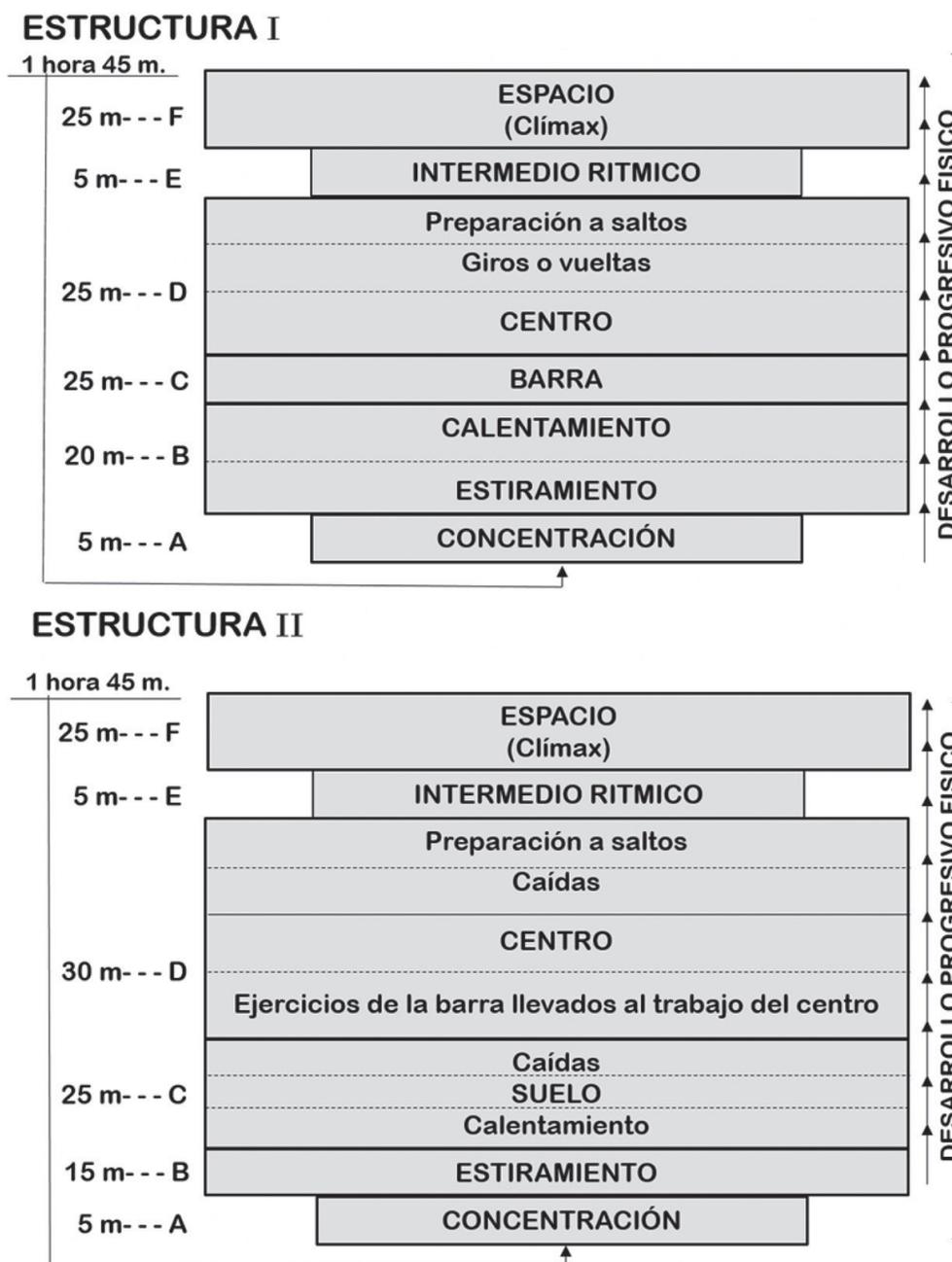


Figura 2. Estructuras básicas de la clase de danza moderna, Cuba, 1989.

Ambas estructuras determinadas tanto para la utilización del piso como de la barra, ofrecen dos modelos bien organizados para impartir la clase de técnica en danza, contribuyendo organizadamente al progreso físico y mental del estudiante. De ahí, pueden surgir infinidad de variantes y combinaciones, todo dependiendo de la creatividad de cada profesor para hacer de su clase algo fresco, vivo y con posibilidades de nuevos cambios.

Los creadores de esta estructura, aseguran que, de acuerdo a los objetivos establecidos, el maestro podrá mantener un tiempo una línea y luego la otra, alternarlas cada semana o cada mes, o trabajarlas juntas disminuyendo el tiempo de realización de cada una. No obstante, recomiendan no darle más importancia a una que a la otra, puesto que ambas complementan el entrenamiento general de un profesional en la danza y sin ellas no se desarrollará correctamente. Ahora bien, aunque la estructura impulsa el estudio de la técnica con el objetivo de adueñarse de ella y conocer las propias limitaciones de sus practicantes, además de generar conciencia corporal y no solo ser una copia de las posiciones o formas. La búsqueda de un cuerpo homogéneo sigue siendo la prioridad, ya que se trata de una estructura desarrollada para la formación de bailarines profesionales a través de técnicas académicas bien establecidas.

Lo anterior, desde una mirada actual de Fierro (2020), es que la técnica académica puede ser abordada desde un punto de vista más ameno y acorde a lo que como cuerpo diverso se es en la danza.

### Conclusiones

La documentación estructural del método cubano, revela una fuerte tendencia hacia el entrenamiento riguroso basado en la práctica de técnicas académicas, esto debido a que fue creado precisamente para formar bailarines con características muy virtuosas. Sin embargo, aunque su proceder lo determina, es posible reivindicar la historia del desarrollo de la misma y plantear nuevas rutas metodológicas partiendo de la original.

Zerpa (2020), refiere que la descolonización del saber práctico tradicional, abre camino a un proceso académico distinto donde se propicia un entrenamiento enfocado a la construcción de habilidades para el desarrollo de la vida del artista y no solo para su uso en la escena. Lo que quiere decir, que moldear los cuerpos no debería ser en la actualidad lo más importante en este arte, sino el reconocimiento de la propiocepción que habita en su estudio para promover cambios culturales, políticos y sociales al poner el ejemplo desde la formación e integración de espacios de inclusión.

La formación que reproduce la técnica académica sobre los cuerpos de manera homogenizante es causa de conflicto, pues la técnica de acuerdo al contexto, no ex-

cluye la diferencia, sino que transita de la mano junto a la diversidad.

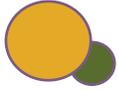
### Referencias

- Brooks, J. (2012). Guerra, siempre en la danza (foto de cortesía de Isidro Rolando y Danza Contemporánea de Cuba). La Jiribilla, revista de cultura cubana. [www.lajiribilla.co.cu/2012/n587\\_08/587\\_15.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2012/n587_08/587_15.html).
- Capriles, C. (2016). El cuerpo en el arte como metáfora de la violencia. Madrid: España. Daimon: revista internacional de Filosofía, 5, 217-224. DOI:10.17081/eduhum.21.37.3410ISSN:0124-2121E-ISSN:2665-2420
- Cadena, A. M. (2022). Estrategias de aprendizaje para la enseñanza de la danza contemporánea en educación básica desde una concepción del currículo del ECA en la unidad educativa Isaac Acosta en la ciudad de Tulcán (Tesis). Ecuador. <http://repositorio.utn.edu.ec/handle/123456789/12569>
- Fierro, E. (2020). La técnica académica en el cuerpo latinoamericano. Actos, 4. 18-36. <http://revistas.academia.cl/index.php/actos/article/view/1609/2056>
- Fuentes, A. L. (2007). El valor pedagógico de la danza (Tesis). Universidad de Valencia. <https://www.danza.es/multimedia/publicaciones/el-valor-pedagogico-de-la-danza-2>
- Guerra, R. (1989). Una metodología para la danza moderna, Colección Estudios Teóricos. Arte Danzario, Cuba.
- Mena, M.C. & Borges, M. (2010). El cuerpo creativo. Taller cubano para la enseñanza de la composición coreográfica. Balletin Dance Editorial.
- Saman, F. (2018). Las clases de danza clásica: Corporalidad, perfección y enseñanza-aprendizaje. X Jornadas de Sociología de la UNLP, Ensenada, Argentina. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.11735/ev.11735.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.11735/ev.11735.pdf)
- Silva, J., Miranda, P., Merce, G., Morales, J. & Onetto, A. (2016). Indicadores para evaluar la competencia digital docente en la formación inicial en el contexto chileno-uruguayo. RELATEC: Revista Latinoamericana de Tecnología Educativa, 15(3), 39-54. [dehttp://goo.gl/Z9RnG7](http://goo.gl/Z9RnG7)
- Zeledón, M & Aguilar, O. (2020). Ética y docencia universitaria. Percepciones y nuevos desafíos. Revista Digital De Investigación En Docencia Universitaria, 14(1), 1-12. <https://doi.org/10.19083/ridu.2020.1201>
- Zerpa, M. (2020). Profesionalizar la danza ¿tecnificar los cuerpos? Análisis sobre los conceptos del cuerpo en los planes de estudios de la carrera de Danza contemporánea de la Facultad de Artes de la UNT. Trayectoria Práctica Docente en Educación Artística, 7, 88-110. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/trayectoria/article/view/805>





# Momentos Fotográficos



## Photographic Moments

Dianileth Valenzuela Reveles  
Universidad Autónoma de Chihuahua

### Resumen

Momentos Fotográficos, es una propuesta que trae técnicas fotográficas alternativas del siglo XIX a la época actual, hace memoria de los sucesos y trascendencia del ser humano y su paso por la vida. De manera evidente trae a la memoria los recuerdos, lugares, tiempos y espacios, de los cuales hoy sólo quedan los ecos de los sonidos que un día dieron vida a lo que hoy son fotografías. La metodología empleada fue de lo teórico a lo práctico, es decir primeramente pensar y plantear qué pretendía transmitir, cómo comunicarlo al espectador, cómo lograr que una imagen hablase por sí sola; el proyecto nació a partir de la memoria, los recuerdos, un homenaje a las personas que amamos y su paso por la vida, lo que nos llenan y el vacío que deja su partida, elegí la cianotipia, técnica de fotografía alternativa y experimental, sus variantes resultados se hacen notar con las variaciones de tonos azules, creando énfasis en los diversos tonos que tiñen la vida, metafóricamente hablando. Algunos de los hallazgos y resultados obtenidos fue que la cianotipia es una fórmula aplicable sobre diversos soportes, papel de algodón, cerámica a diversas cocciones y telas. También se corroboró que el clima es un factor del cual depende el tono de azul que revela la fotografía. Concluyendo, este proyecto me demostró que las fotografías son imágenes que adquieren fuerza con el paso de los años, adquieren valor pese al número de veces que son vistas, capaz de transmitir y trasladar al espectador a ese momento y tiempo exacto hablando por sí solas, capturando momentos de lo que fue un pasado, viviendo el presente y quedando como una huella para ser recordado en el futuro.

**Palabras clave:** Arte, azul, cianotipia, experimentación, fotografía, investigación, memorias, recuerdos.

### Abstract

Abstract "Photographic Moments", is a proposal that brings alternative photographic techniques from the 19th century to the current era. It recalls the events and transcendence of the human being and its passage through life. It clearly brings to mind memories, places, times and spaces that today there are only the echoes of sounds that once gave life to what are photographs today. The methodology used was from the theoretical to the practical, that is to say, first of all think and ask what does it intend to convey, how to communicate it to the viewer, how to make an image speak for itself; The project was born from memory, memories, a tribute to the people we love and their passage through life, what they fill us and the emptiness that leaves their departure, I chose cyanotype, alternative and experimental photography technique, its variants results are noted with the variations of blue tones, creating emphasis on the various tones that color life; metaphorically speaking. Some of the findings and results obtained were that cyanotype is an applicable formula on various supports, cotton paper, ceramic to various cooking types, fabrics. It was also corroborated that the weather is a factor on which the tone of blue that the photograph reveals depends. Concluding, this project showed me that photographs are images that they acquire strength over the years, they acquire value despite the number of times that are seen, capable of transmitting and moving the viewer to that moment and exact time speaking for themselves, capturing moments of what was a past, living the present and remaining as a trace to be remembered in the future.

**Keywords:** Art, blue, cyanotype, experimentation, photography, research, memories, memories.

## Introducción

Pensar, crear, investigar, producir y desarrollar “Momentos Fotográficos”, tanto proyecto y exposición es capturar y transmitir una porción de los muchos recuerdos que se albergan en la mente del ser humano, los cuales suelen ser olvidados, abandonados ya sea física o emocionalmente, en ocasiones hasta pueden ser borrados con el paso del tiempo; las fotografías narran recuerdos, experiencias vividas y mucho más aquellas personas protagonistas de estos lugares, logrando que con el paso del tiempo siga esa persistencia en la memoria. El tiempo pasa, las personas cumplen un ciclo de vida, si la memoria llegase a fallar o los que estuvieron ya no están más, aquellos lugares, tiempos, espacios, objetos comienzan a ser borrosos, todo se transforma, evoluciona, la misma piel se arruga. De aquí las preguntas: ¿cómo detener el tiempo?, ¿cómo inmortalizar a esas personas que amamos?, ¿cómo atesorar esos recuerdos? Las fotografías son imágenes que adquieren fuerza con el paso de los años, adquieren valor pese al número de veces que son vistas, capaz de transmitir y trasladar al espectador a ese momento y tiempo exacto hablando por sí solas, capturando momentos de lo que fue un pasado, viviendo el presente y quedando como una huella para ser recordado en el futuro. Los seres humanos a lo largo de la vida vamos trascendiendo, es un constante ir y venir, nada se queda sin ser cambiado, las fotografías son imágenes que adquieren fuerza con el paso del tiempo, nos hablan del pasado, viviendo un presente y guardando un futuro... La memoria es la capacidad de almacenar y recuperar la información de las experiencias vividas, para inmortalizarse quedan esos pedacitos de momentos, Momentos Fotográficos.

## Metodología

La metodología por la cual comencé a desarrollar “Momentos Fotográficos” fue desde un inicio teórica y práctica, construir y seguir una línea donde fuera un proceso tanto creativo como técnico, logrando fuera una propuesta factible, el inicio consistió en elegir un tema con una congruencia entre lo teórico (tema e investigación) y lo práctico (producción); elegí un tema que fue desde los recuerdos personales y el gusto por una técnica de fotografía alternativa, El interés por la fotografía alternativa y experimental, sirvió de sustento para investigar, indagar y experimentar con una misma fórmula de emulsión sobre diversos soportes como papel de algodón, cerámica a diferentes términos de cocción y telas. El aporte que brindó a mi proyecto fue muy enriquecedor, desde los errores que sirvieron para saber qué no fue factible, hasta los resultados espléndidos e infalibles; en estos primeros que serían los errores, más que errores fueron tomados como pruebas y error, podría destacar más inestabilidad en lo que fue la cerámica, sus resultados fueron muy variantes de tal manera que no se pudo producir mucho sobre esto, además de solo ser experi-

mentación. En lo concerniente a cianotipia sobre papel de algodón y telas, fueron muy acertados los resultados, se logró mayor uniformidad en cuanto a registro y producción. Hablando técnicamente, la cianotipia es un procedimiento de copiado de negativos que da como resultado imágenes azules (color cian, de ahí el nombre). Como todo en la fotografía su explicación se basa en una reacción química descubierta en 1842 por W. Herschel. Este astrónomo descubrió que las sales férricas se volvían sales ferrosas bajo la acción de la luz. Si se mezcla en ciertas proporciones citrato de hierro amoniacal y ferrocianuro de potasio, se forma una sal férrica fotosensible que tras la exposición a luz ultravioleta se reduce dando lugar a sal ferrosa que combinada con el ferrocianuro de potasio forma un precipitado de ferrocianuro ferroso insoluble al agua. Este producto final es lo que se conoce como azul de prusia o turquesa. Tomando como referencia la propuesta que nos brinda el artista, fotógrafo y teórico Joan Fontcuberta en su libro, (1990), como conexión de autores cabe mencionar entre las primeras referencias podemos destacar a Gertrude Stanton, artista estadounidense, que estudió dibujo y grabado, destacando con la fotografía, con su impacto en esta disciplina impulsó a más mujeres como ella, a comenzar a practicar estas vertientes del arte.

Sinceramente aliento a las mujeres con intereses artísticos a aprender el poco trabajado campo de la fotografía moderna. Parece estar especialmente adaptado a ellas, y las pocas que han entrado en él están encontrando un gratificante y lucrativo éxito.

Las primeras obras de las mujeres pioneras en la fotografía fueron en base al retrato familiar, representando el desplazamiento, actividades cotidianas, experiencias propias vividas, algunas imágenes más nítidas, logrando sobresalir unas de otras. “Momentos fotográficos” y los proyectos de las mujeres mencionadas tienen semejanza ya que nacen de lo interno, desatan nostalgia y rememoración a los seres más cercanos, retratan la cotidianidad y nos trasladan a ella de manera inminente. Sabine Moritz y Gertrude Stanton, narran sus vivencias de una manera visual, conducen al espectador a ser partícipe de sus recuerdos y a trasladarse con la memoria a un pasado.

El trabajo de Moritz, principalmente, es un punto de partida como referencia a lo que me inspira a crear, pues el proceso creativo reflejado en cada una de sus obras logra que ajenos sean capaces de captar lo que pretende, al menos así lo cita la crítica de arte Pilar Corrias: El trabajo de Sabine Moritz es una manifestación de memoria y liberación. Ella regresa a escenas específicas de su infancia que se han impreso de forma indeleble en su psique. Algunas obras se crean completamente de la memoria, mientras que para otras interroga la fuerza de sus recuerdos visuales al estudiar fotografías de reportajes, periódicos, instantáneas de álbumes familiares

y otras imágenes encontradas. Sus pinturas retratan la historia personal y colectiva y el paso de un período en el tiempo.”

La misma Moritz, hace énfasis en estas palabras, dónde ella narra lo que podría ser su punto de partida para crear y transmitir al espectador su sentir mediante el arte:

Quando estuve en el Este, tuve un fuerte deseo de irme; pero cuando yo estaba fuera, me sentí completamente perdida. Y algunos años más tarde comencé a dibujar, y entonces dibujaría lo que podría recordar de mi niñez.

Los resultados visuales que arroja la técnica alternativa fotográfica empleada, fueron muy acertados para la temática en cuestión; sus propiedades son capaces de comunicar por sí solos, cada lámina que conforma “Momentos Fotográficos” nos habla de la vida, la memoria y los recuerdos y sobre todo lo variables que pueden llegar a ser estos mismos en la trascendencia del ser humano; alternativos se muestran sus resultados reflejados en las gamas de tonos azules cian, que a su paso logran brindar uniformidad unos con otros; estos tonos van desde un azul claro y borroso como aquellos recuerdos que poco a poco se van desgastando en la memoria y suelen ser poco a poco borrados y solo nos quedan esos fantasmas que en ocasiones vuelven a salir pero no logran ser del todo nítidos.

Estos recuerdos pueden competir y ser sustituidos por aquellos más claros, ya que son considerados de más relevancia por ser más recientes al paso de la vida, aquí se pueden relacionar con las láminas que son de un tono más intenso, son más nítidas las imágenes, hablan con más claridad, el tiempo aquí puede tomar un sentido relativo ya que hay recuerdos que aunque pase el tiempo pueden seguir intactos en la memoria y al momento de trasladarte visual o mentalmente sentir que estás en ese lugar, momento, o con aquellas personas que son protagonistas de esos episodios. Algo fundamental en mi proyecto “Momentos Fotográficos” es destacar lo efímeros que somos los seres humanos en esta vida y con mayor razón los espacios y objetos que un día fueron parte de la cotidianidad de las personas.

Seleccioné esta serie de fotografías, buscando que hablaran del tiempo, la ausencia, recuerdos, cotidianidad, y mostrando un mismo lugar; dicho lugar para mí es uno de mis sitios favoritos, trae a mi mente algunos de los recuerdos más importantes y felices de mi vida, lugares de mi infancia y memorias apacibles, a su vez también son sentimientos encontrados por los estragos del tiempo, el lugar ha sido cambiado, su uso ya no es el mismo, ciertas cosas ya no están y lo más importante, los protagonistas de esas memorias ya no están a mi lado, ahora sólo viven en mis recuerdos, el paso del tiempo ha sido infalible denotado en diferentes ángulos, fisuras, abandono, desolación, y nostalgia se muestran en cada foto.

Todas las obras tienen unas pinceladas que

pueden parecer poco burdas, sin embargo la intención fue que simularán los movimientos de la vida, el cambio de dirección que va tomando o nos obligan a tomar, no siempre siguen un mismo ritmo. Lo que principalmente podemos apreciar en las fotografías son, ventanas, puertas, objetos, tejados de carrizos, todos pertenecen a una casa, la cual también aparece en diversos ángulos y forma parte del protagonismo de la serie de fotografías, aunque destacan las personas que para mí siempre fueron el alma y el motivo de mi proyecto, los protagonistas de “Momentos Fotográficos”.

“Momentos Fotográficos” trasciende, más que un proyecto académico, es un proyecto que apuesta por recuperar la memoria, los recuerdos, es crear un homenaje a las personas que en vida nos dieron tanto y hacer que su recuerdo perdure en el tiempo, es hablar de un pasado a las generaciones actuales. Dicho proyecto sigue una línea que van de la mano lo teórico de lo práctico, busca una congruencia en lo que se dice y se hace; la técnica que domina en el proyecto es cianotipia, técnica fotográfica alternativa del siglo XIX, las fotografías datan de 20 lugares y personas del mismo siglo, logrando una perfecta armonía y unión que 20 hacen más emotivo el mensaje que transmiten al espectador. Una de las piezas sobresalientes es “recuerdos de oro” técnicamente elaborada con goma bicromatada en color oro, su título lo dice todo, la persona que aparece en esa fotografía es a quién va dirigido este proyecto, solamente se eligió una obra con esta técnica con el fin de que sobresaliera del resto.

El color azul fue un toque exquisito para crear una armonía visual en este proyecto, psicológicamente e históricamente dicho color es conocido por ser un color que transmite tranquilidad, como un mar en calma, misterioso como un cielo inmenso, así son los recuerdos que me remiten al ver estas fotografías, permiten apreciar lo que un día fue una casa habitada, con vida y de la cual hoy sólo es un recuerdo de un ayer, misterio para quienes no saben qué significado tiene cada objeto fotografiado y tan profundo el amor que me llevó a inmortalizar una pequeña parte de “Momentos Fotográficos” en este proyecto.



### Resultados Técnicos

Como parte de los resultados finales obtenidos, puedo decir que el proyecto pudo ser logrado en tiempo y forma, como desde un inicio se planteó. Concerniente a la producción y exposición, "Momentos Fotográficos" se compone de:

20 fotografías (cianotipia sobre papel de algodón) Seleccioné 20 fotografías las cuales narran o mejor dicho trasladan al espectador a un lugar donde sin duda alguna el tiempo se ha hecho presente, estas son imágenes que mayormente pertenecen al género de fotografía de objetos, y paisaje urbano (fachada de una casa) las fotos son de una propiedad que forma parte del patrimonio familiar, para mí siempre será uno de los lugares que a mi memoria trae gratos recuerdos, dicha infraestructura fue construida por uno de los hombres que más admiro y respeto, mi abuelo paterno, hoy en día de todo esto sólo quedan las memorias y recuerdos, dicho lugar está deshabitado y las personas que un día dieron vida sólo están en mi memoria y corazón, para mí es muy importante inmortalizar estos recuerdos, tanto para mi persona como para futuras generaciones y aquellos que deseen ser espectadores de estos Momentos Fotográficos, aquí es donde nace la idea de hacer fotografías de un lugar que siempre será recordado por lo que un día nos dio tanta felicidad y hoy sólo queda la nostalgia, puertas, ventanas, objetos de uso común como sillas, adornos, nos narran qué elementos conforman ese sitio, entre dichas fotografías y la técnica empleada como se mencionó anteriormente existe una conexión; ambas pertenecen al siglo XIX, así que se crea una armonía entre técnica y temática, las fotografías se manejaron en un mismo formato para crear una línea de conexión y semejanza entre cada una de ellas, en todas se permite apreciar ciertas pinceladas y salpicaduras de la fórmula lo cual fue totalmente intencional para crear una sensación de algo antiguo, cierto olvido, simulando las diversas direcciones que pueden girar en torno a la vida, entre estas 20 obras una de ellas es una carta la cual destaca por su peculiaridad al resto, es una carta con al menos 25 años misma que fue intervenida para darle un toque más íntimo al proyecto; de ser un artículo del álbum familiar pasó a ser una pieza de "Momentos Fotográficos".



Una fotografía (goma bicromatada color oro, sobre papel algodón) Única pieza en técnica y color; "Recuerdos de Oro"; su título habla por sí solo, esta pieza se consolida como algo peculiar en el proyecto, resalta por su color y ser la única con esta técnica, la fotografía de retrato cuya protagonista es a quién va dirigido este proyecto, mi abuela paterna; dicha fotografía tiene aproximadamente 70 años de antigüedad, la pieza fue diseñada y pensada desde elegir su color para resaltar su significado y existiera congruencia con el significado de la pieza.



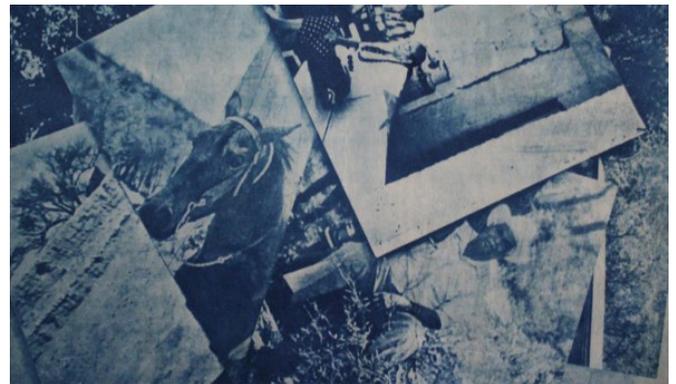
7 aros (cianotipia sobre manta) intervención con hoja de oro Son siete aros de diversas dimensiones, se aplicó la misma técnica en diferente soporte; en este caso fue sobre manta, la cual es una tela de algodón que sirve perfectamente como lienzo para ser aplicada la cianotipia, su temática en seis aros gira en torno a hojas y flores secas trabajando cada aro a la par, con la hoja se sacó su imagen en negativo y la hoja seca siendo el positivo se utilizó como pieza; todas estas fueron intervenidas con hoja de oro haciendo un excelente contraste y congruencia con la temática, el aro de mayor diámetro lleva la fotografía de la protagonista de mi proyecto siguiendo con esa línea de las personas y su memoria, dicha pieza en conjunto metafóricamente hace alusión al paso del tiempo, son hojas o naturaleza muerta que un día estaba en su esplendor y hoy sólo está disecada como evidencia de lo que un día fue, fueron hojas y flores que logré reunir durante el último año del proyecto y finalmente elegí tres de ellas para ser trabajadas en esta pieza. El soporte de presentación decidí que fueran tensados en aros de bordar, haciendo alusión a un gran gusto que tenía mi abuela paterna por este oficio creando unión entre las piezas y las personas, hablándonos de una manera visual.



6 fotogramas. Decidí incluirlos dentro de mi proyecto "Momentos Fotográficos" porque comparten siglo con las demás técnicas, haciendo una conexión inefable con las personas y época, son en un formato más pequeño al resto de la obra, y de estos seis fotogramas dos son pares y dos individual.



2 piezas de cerámica (cianotipia sobre cerámica) Como parte de la ambientación, decidí intervenir dos piezas de cerámica, las cuales tenían diversas texturas y otras lisas, su finalidad fue probar la cianotipia en diversos materiales (con anterioridad se realizaron pruebas en piezas con diversas cocciones, tamaños, materiales, etc.) que tal vez no son muy convencionales, se apostó por crear estas piezas de las cuales se obtuvieron gratos resultados, tal vez no cumplieron las expectativas esperadas ya que el tono en una de ellas no quedó del todo "cian" tornando más a lo violeta, pero aun así fue buena la respuesta obtenida, ya que aprendí que de los errores también se puede obtener grandes resultados y abrir nuevas puertas ya sea en la investigación, creación y así perfeccionar este proyecto o abrir puertas a nuevos proyectos; esto originó que con ayuda de colegas especialistas en cerámica y yo con conocimientos de fotografía alternativa apostamos por nuevas creaciones en conjunto.



Además de los resultados en base a la experimentación y proceso creativo se logró consolidar una línea específica de trabajo la cual permitió indagar más y seguir apostando por hacer de “Momentos Fotográficos” un proyecto creciente y variado que consolidó nuevas fases con nuevos retos, abrir el panorama del arte plástico a presentar de manera teórica en conferencias variadas los resultados obtenidos.

## Conclusiones

“Momentos Fotográficos” fue un proyecto que logré desarrollar de una manera académica y personal, investigar, experimentar, errores y aciertos fue lo que lo consolidó como proyecto expositivo y documental, su primer fase fue resuelta y concluida, pero aún queda mucho trabajo por desarrollar y compartir ya que se espera sacar lo que es su segunda fase que va desde la investigación y creación artística, siempre apostando por nuevos retos y procesos alternativos que hagan de la fotografía un medio visual innovador y no convencional.

En un año de producción consecutiva logré desarrollar un proyecto de 40 piezas expositivas (sin contar las pruebas), una bitácora de trabajo, una exposición individual, y tres conferencias donde hablé de las diversas fases de “Momentos Fotográficos” donde comenzó siendo un boceto en mi mente, aterrizar, desarrollar y producir. Fue muy enriquecedor todo lo que me aportó, descubrir y experimentar durante más de 12 meses, por experiencia descubrir las aportaciones que me generó esta técnica, ver lo factible y lo que no, las aportaciones que pueden servir a quien desee experimentar y apostar por estas técnicas alternativas. Simplemente, “Momentos Fotográficos”, capturó una etapa de las más valiosas de mi vida y me ha permitido transmitir al espectador un poco de lo que amo, técnica y personalmente.

Cabe destacar que “Momentos Fotográficos” fue el inicio de un proyecto que sería parteaguas para concretar un proyecto más amplio tanto en técnica y número de producción de obra artística como el movimiento y alcanzar nuevos retos y objetivos

“Momentos Fotográficos” 2019 ,proyecto de licenciatura para acreditar el grado mediante examen profesional.

“Fotografías y Memorias Azules” 2021 siendo parte de PECDA Chihuahua 2020, Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico

“Remembranzas Azules” curaduría y compilación de obra de ambos proyectos anteriormente mencionados, siendo el proyecto que logra ser movido de sede a nivel nacional, presentado en la ciudad de Torreón Coahuila en Centro Cultural Casa Mudéjar del Instituto Municipal de Cultura y Educación de Torreón; Siendo parte del Festival Internacional de Fotografía de México, Fotoseptiembre 2022 siendo septiembre mes de la fotografía .

## Referencias

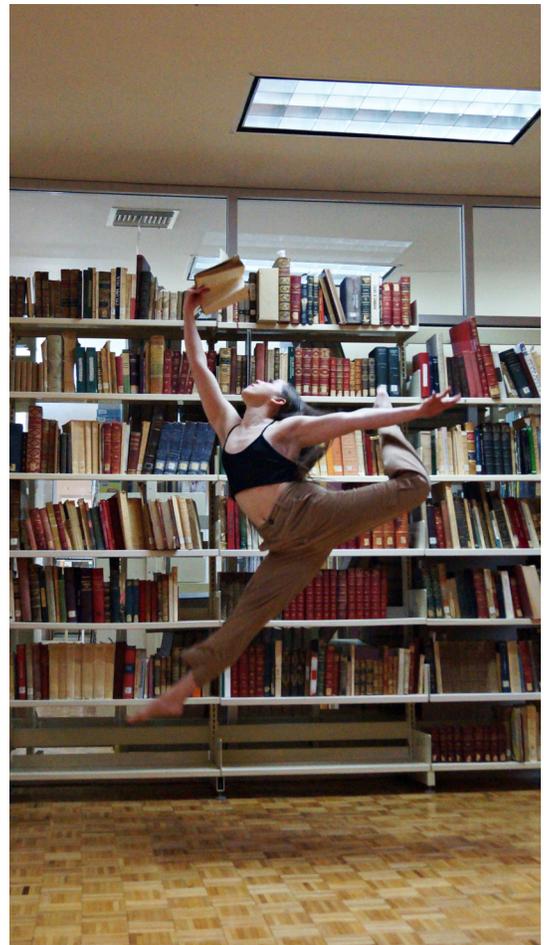
- Antonini, M., Minniti, S., Gómez, F., Lungarella, G, & Bendandi, L. (2015). *Fotografía experimental manual de técnicas y procesos alternativos*. Barcelona España,
- Fontcuberta, J. (1990). *Fotografía, conceptos y procedimientos una propuesta metodológica*. España, 1st ed., Gustavo Gili.
- Varichon, A. (2018). *Colores: Historia de su significado y fabricación*. Bibliografía: Varichon, Anne. *Colores: Historia de su significado y fabricación*. 2nd.ed., España, Gustavo Gili.
- Sabine, M. (2017). *Bibliografía: Sabine Moritz*. <https://www.sabine-moritz.com/en/art/f-lowers-and-objects/?p=2&techniq>.
- Gertrude, K. (2019). *Gran impulsora de las fotógrafas profesionales*. La Mirada De Ergane. <https://lamiradadergane.com/2016/05/18/gertrude-kasebier-gran-impulsora-de-las-fotografas-profesionales/>.

















UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE  
CHIHUAHUA



Facultad de  
**Artes**



Grupo disciplinar Educación y Desarrollo de la Danza