

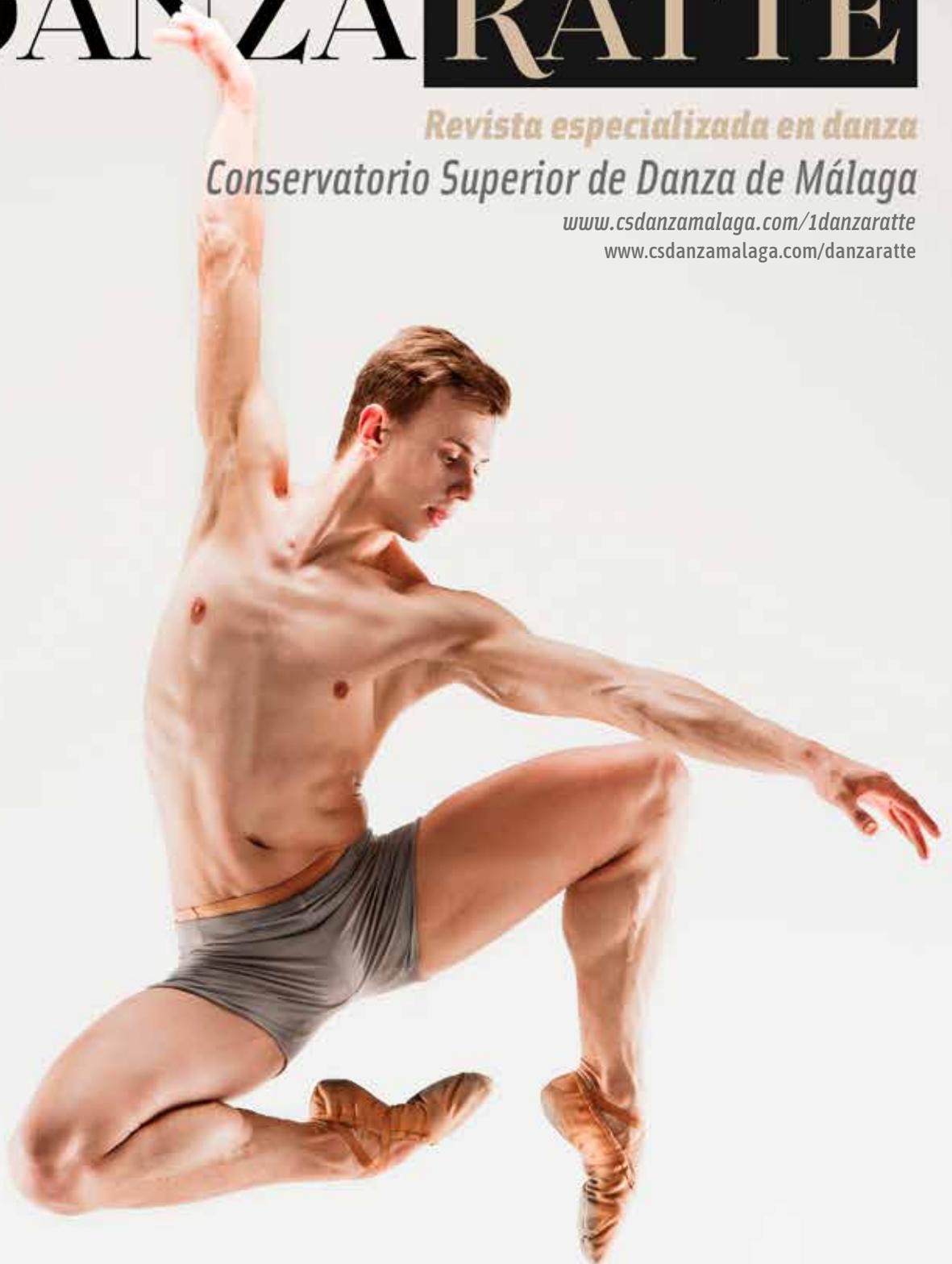
Año XVI, JUNIO 2023 **nº 16**

DANZA **RATTE**

Revista especializada en danza
Conservatorio Superior de Danza de Málaga

www.csdanzamalaga.com/1danzaratte

www.csdanzamalaga.com/danzaratte



CSD
MÁLAGA

CONSERVATORIO
SUPERIOR DE DANZA
ÁNGEL PERICET

A
Junta de Andalucía

ISSN 1886-0559

CONSEJO EDITORIAL

Edita:

Conservatorio Superior de Danza de Málaga. C/Cerrojo nº 5 29007 Málaga. Tf: 951 298 350. Email: danzaratte@gmail.com
ISSN 1886-0559. www.csdanzamalaga.com

Colaboran

Dr. Daniel Mateos, Mónica Tapiador, Daniela Jamila, Zaida Ballesteros, Manuel Garzón, Diana Gabriela Piñeiros, Carlota Hernández y Joaquín Jaime Sánchez

Maquetación

Javier Rosa

Consejo de redacción y de edición:

Dra. Carmen García Jara. *Conservatorio Superior de Danza de Málaga*
Dra. Ana Perozo Limones. *Conservatorio Superior de Danza de Málaga*
Dra. Delia Ibáñez Granados. *Conservatorio Superior de Danza de Málaga*

Consejo científico asesor:

Dr. Francisco Aix Gracia. *Universidad Pablo de Olavide de Sevilla (España)*
Dra. Eva de Alva Cobos. *Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)*
Dra. Inma Álvarez Puente. *The Open University, Reino Unido*
Dra. Ángeles Arranz del Barrio. *Miembro del Consejo Internacional de la Danza CID Unesco*
Dra. Lidia Atencia Doña. *Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)*
Dra. Marina Barrientos Baez. *Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)*
Dra. María Jesús Barrios Peralbo. *Conservatorio Superior de Danza «María de Ávila» (España)*
Dr. Eduardo Blázquez Mateo. *Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (España)*
Dra. Estefanía Brao Martín. *Conservatorio Superior de Danza de Málaga*
Dra. Ana Castillo Bernal. *Universidad Europea de Madrid (España)*
Dra. Patricia C. Bonnin Arias. *Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (España)*
Dra. Ana Colomer Sánchez. *Universidad Antonio Nebrija de Madrid (España)*
Dra. M^a Jesús Cuéllar Moreno. *Facultad de Educación de la Universidad de la Laguna (España)*
Dra. Celia B. Fernández Consuegra. *Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (España)*
Dra. Monserrat Franco Pérez. *Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura (España)*
Dra. Celia Gradín Montero. *Universidad Nacional de Educación a Distancia, Pontevedra (España)*
Dra. Rosa de las Heras-Fernández. *Facultad de Educación de la Universidad Internacional de La Rioja (España)*
Dr. Rafael Hocés Ortega. *Conservatorio Profesional de Música «Ángel Barrios»*
Dra. Eva María López Crevillén. *Conservatorio Superior de Danza «María de Ávila» (España)*
Dra. Marina Lorenzo Ortega. *Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)*
Dr. Francisco Martínez González. *Conservatorio Superior de Música de Málaga (España)*
Dr. Juan Antonio Mata González. *Ballet Nacional de España (España)*
Dr. Francisco Nevado Moreno. *Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)*
Dra. María Matilde Pérez García. *Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga (España)*
Dra. Noela Rodríguez Losada. *Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Málaga (España)*
Dra. M^a José Ruiz Mayordomo. *Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)*
Dra. María Dolores Moreno Bonilla. *Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)*
Dra. Fátima Moreno González. *Universidad Autónoma de Madrid*
Dr. Joaquín No Sánchez. *Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)*
Dra. Inmaculada Ruiz Ruiz. *Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga (España)*
Dra. Marifé Santiago Bolaños. *Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (España)*
Dr. José Antonio Sedeño López. *Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga (España)*
Dra. Ana María Sedeño Valdellós. *Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga (España)*
Dra. Mariela Singer. *Universidad de Buenos Aires*
Dr. Isaac Tello Sánchez. *Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" de Córdoba*
Dr. José David Triguero Florido. *IES La Rosaleda de Málaga (España).*

Normas de Publicación

Danzaratte es una revista anual, orientada a un amplio abanico de profesionales relacionados con las Artes Escénicas y la Danza en particular. El objetivo es promover el intercambio de información acerca de investigaciones empíricas, metodológicas y teóricas que muestren su impacto en la creación, en la investigación, en la difusión, en la docencia y en cualquier otro ámbito de la sociedad. Todos los artículos serán sometidos a un proceso de revisión por especialistas, pares ciegos.

Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma, sin autorización previa y por escrito de los titulares del copyright.

CONTENIDO

05

EDITORIAL: EL SUEÑO DE LA RAZÓN Y LA CIENCIA DE LA DANZA

DANIEL MATEOS MORENO

07

DEMOCRATIZACIÓN DE LA PEDAGOGÍA DE DANZA:
INTEGRANDO CUERPO-MENTE-EMOCIÓN A LA IDENTIDAD ARTÍSTICA
DEMOCRATIZATION OF DANCE PEDAGOGY:
INTEGRATING BODY-MIND-EMOTION TO ARTISTIC IDENTITY

MÓNICA TAPIADOR Y DANIELA JAMILA

21

ESPACIOS Y AFECTO: PEDAGOGÍA DE LA ATENCIÓN+MOTIVACIÓN+ORGANIZACIÓN+RESPECTO
SPACES AND AFFECTION: ATTENTION+MOTIVATION+ORGANIZATION+RESPECT PEDAGOGY

ZAIDA BALLESTEROS PAREJO

31

INFLUENCIA DEL FLAMENCO QUEER Y LAS NUEVAS IDENTIDADES SEXO-GÉNERO EN EL BAILE
FLAMENCO. REVISIÓN DE SU PRESENCIA MEDIANTE JESÚS CARMONA
INFLUENCE OF QUEER FLAMENCO AND THE NEW SEX-GENDER IDENTITIES IN FLAMENCO DANCE. REVIEW
OF ITS PRESENCE THROUGH JESÚS CARMONA

MANUEL GARZÓN ALBARRÁN

43

MÁS ALLÁ DE LA MATERIA: EL TAROT COMO MÉDIUM “INMEDIATO” DEL ACONTECIMIENTO ESCÉNICO
BEYOND MATTER: THE TAROT AS AN “IMMEDIATE” MEDIUM OF THE SCENIC EVENT

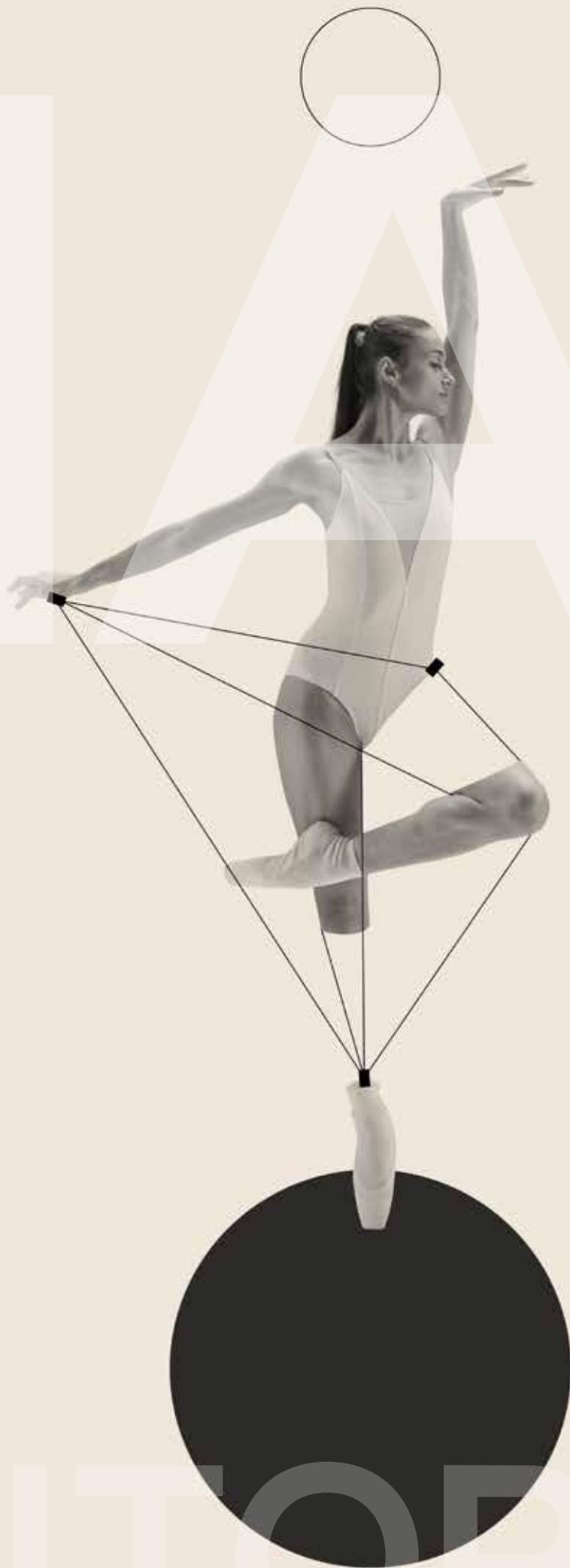
DIANA GABRIELA PIÑEIRO CORAL

61

LA INDUMENTARIA EN LA ESCUELA BOLERA
THE COSTUMES IN THE BOLERO SCHOOL

CARLOTA HERNÁNDEZ RUEDA Y JOAQUÍN JAIME SÁNCHEZ ESPINOSA

RITUAL



EDITORIAL

EDITORIAL

El sueño de la razón y la ciencia de la danza

Dr. Daniel Mateos Moreno

Escribir la presente editorial de la revista *Danzaratte*, correspondiente a su edición de junio de 2023, supone un gran honor y a su vez un reto. ¿Qué decir, en tan corto espacio, sobre algo tan amplio y relevante como la investigación relacionada con la danza? Antes de comenzar, deseo agradecer al comité editorial de la revista y muy especialmente a la directora del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, la Dra. María Dolores Moreno Bonilla, esta invitación y, cómo no, este reto.

En España vivimos actualmente en una realidad académica donde los indicadores cuantitativos, basados en la ciencia bibliométrica, se priorizan sobre los cualitativos en la evaluación de la calidad de las publicaciones. Nuestros dirigentes, casi sin oposición por parte de la academia, han optado por un modelo basado en la productividad capitalista y tendente al paradigma chino; en vez de uno que priorice la cualidad (y también la calidad), a la manera del modelo nórdico. En la práctica, la evaluación de las publicaciones en concursos de méritos, típicamente, prioriza el medio en el que se publican antes que sus contenidos. A su vez, los medios (tradicionalmente, aunque no exclusivamente, revistas y libros) se ordenan según fórmulas de la bibliometría que contabilizan el promedio de citas que reciben. Una consecuencia aberrante de este modelo la sufren las artes y, especialmente, la danza: la investigación sobre temáticas que interesan menos a la comunidad investigadora reciben menos citas y, por tanto, ocupan un lugar secundario en el mundo científico global. No existe una explicación objetiva para justificar que la investigación artística deba considerarse menos relevante. Muy al contrario, y según el paradigma etnográfico actual, si hay algo que ha acompañado a la humanidad desde sus inicios esto es, precisamente, el arte. Los motivos de la priorización de otros campos de investigación responden, probablemente, a cuestiones productivas y de mercado. En otras palabras, lo que reporta más dinero, poder o visibilidad es lo que se prioriza en una sociedad donde la clase dominante lucha por mantener su estatus. Con ello, esta clase impone un modelo de vida al resto de la sociedad que, en la mayoría de países del mundo, no dispone de las herramientas políticas o del conocimiento suficiente para siquiera sospechar que las cosas pueden ser, y hacerse, de modos muy diferentes.

Las bases de datos de mayor consideración en España (que no las únicas que existen ni necesariamente las más apreciadas en otros países, según áreas de conocimiento) y que ordenan una relación selecta de revistas científicas según el modelo cuantitativo antes descrito, son dos: la *Web of Science* (WoS) de la empresa *Clarivate Analytics* y *Scopus*, de la empresa *Elsevier*. Una búsqueda de revistas que contengan las palabras ‘dance’, ‘danza’ o ‘ballet’, arroja en este instante un total de 12 títulos en la primera y 15 en la segunda. Una gran parte de estas revistas se centra en la relación de la danza con la medicina; en menor

medida, el resto versa generalmente sobre teatro, educación, etnografía, así como otras tantas que admiten artículos sobre cualquier tema en relación a la danza. A fin de ilustrar el lugar que la investigación en danza ocupa comparativamente con otros ámbitos, consideremos lo siguiente: una búsqueda similar en WoS arroja 56 revistas en relación al teatro, 133 revistas en el ámbito de la música y 3236 revistas en el ámbito de la tecnología. Todo lo anterior me conduce a tres consideraciones: 1) la investigación en danza es, bajo criterios cuantitativos, aun un campo incipiente; 2) su consideración es aun escasa en el vasto mundo de la ciencia y la investigación a nivel global, y por tanto, en la academia; 3) según los títulos de las revistas que he mencionado, se antoja la existencia de unos ámbitos de investigación limitados, conllevando la marginalización a nivel internacional de otros; como pueden ser, por ejemplo, los estudios sobre psicología de la danza o sobre temáticas cultural o geográficamente muy específicas en danza. Estos estudios no encontrarán encaje fácilmente en el mundo global de la investigación ni, consecuentemente, alcanzarán una visibilidad internacional. No obstante, siempre existe *la otra cara de la moneda*: en el contexto internacional de la investigación en danza, aun está *todo* (o mucho) por hacer. Las posibilidades son, seguramente, más directas y accesibles que en campos más trillados; por ejemplo, para avanzar en el desarrollo de una metodología científica autónoma de la danza, incluso más allá de la investigación performativa basada en la etnografía, y que opere de forma independiente a ésta o a cualquier otra. Una ‘ciencia de la danza’, que permita investigar bajo nuevos paradigmas el movimiento, la danza y, por ende, al ser humano; quizás, de la misma forma en la que *Lev Shestov* concebía ‘el sueño de la razón’. Queda así patente la relevancia de revistas como *Danzaratte* y de los trabajos que contienen, así como la urgencia en su subsistencia, crecimiento y visibilidad internacional. Para finalizar, tomaré prestada la siguiente frase de Nietzsche: “Deberíamos considerar perdidos los días en que no hemos bailado al menos una vez”.

Breve CV

Daniel Mateos Moreno ejerce actualmente en calidad de profesor titular de la Universidad de Málaga, adscrito al área de didáctica de la expresión musical. Con anterioridad, ha trabajado ocupando plaza de profesor asistente en la Universidad Carnegie-Mellon de Pittsburgh (USA) y catedrático adjunto en la Universidad de Karlstad (Suecia). Es regularmente invitado como investigador, docente y conferenciante en múltiples universidades alrededor del mundo. En su faceta como compositor, algunas de sus obras han sido premiadas y aclamadas por la crítica internacional. En el ámbito de la investigación, cabe destacar su labor en Bruselas como evaluador de proyectos financiados por la Unión Europea, además de sus múltiples publicaciones en revistas británicas y norteamericanas en relación a la música, la danza, la terapia a través de las artes y la educación artística.



Democratización de la Pedagogía de Danza: Integrando Cuerpo-Mente-Emoción a la Identidad Artística

Democratization of Dance Pedagogy: Integrating Body-Mind-Emotion to Artistic Identity

Mónica Tapiador¹ y Daniela Jamila²

¹Universidad Rey Juan Carlos

²Directora Centro Contratiempo CAMEI

Resumen

En este artículo tratamos la importancia de implementar programas de salud mental, como la Mentoría Artística, en instituciones de formación profesional de danza. Planteamos esto desde un cuestionamiento crítico de la pedagogía autoritaria en danza ampliamente aceptada en muchas instituciones artísticas y los efectos dañinos que esto llega a provocar en bailarinas. Se plantea la implementación de la Mentoría Artística desde una observación de la falta de estudio académico específicamente enfocado en la psicología de bailarinas y en la falta de programas prácticos para el apoyo a la evolución positiva de bailarinas a nivel personal, social y artístico.

Palabras Clave: danza; salud mental; autoritarismo; autoconfianza; Mentoría Artística.

Abstract

This article argues for an urgent implementation of mental health programs for dancers in pre-professional art institutions, as the Artistic Mentorship program exemplifies. This argument is rooted in the critique of authoritarian dance pedagogy as a widely accepted teaching method in many art institutions, which comes with many damaging psychological consequences for dancers. The argued urgency for the implementation of mental health programs for dancers surges from the observation of the lack of academic research focused on dance psychology — as a discipline caught in the intersection between sports and arts — which results in a lack of practical mental health support for dancers.

Key Words: dance; mental health; authoritarianism; self-confidence; Artistic Mentorship

Introducción al tema

La perspectiva que define este artículo es la democratización de la pedagogía de danzas académicas (ballet y danza moderna). Una pedagogía democrática busca destacar la individualidad de cada alumna dentro de una estructura de disciplina y contrasta la popular dinámica autoritaria de obediencia y sumisión dentro del contexto de formación profesional de danza clásica europea y danza moderna (Carmichael, 2018). Desde este objetivo, podemos identificar la necesidad de reevaluar la metodología tradicional de enseñanza de danzas técnicas. Un ámbito de poder y autoridad dificulta el trabajo individual de cada bailarina necesario para el autodescubrimiento artístico y personal que es crítico para una carrera de danza de éxito y satisfacción personal.

El primer componente de este trabajo individual es la introspección o la excavación analítica del estado y trasfondo emocional en camino al autoconocimiento y la autoconfianza. Cuando una artista tiene autoconocimiento, hay un entendimiento más firme sobre quién es (personal y artísticamente) y esto tiene consecuencias positivas e inmediatas sobre cómo esta bailarina se mueve en cada clase, con qué intencionalidad se aproxima a la técnica y qué objetivos propios se marca desde su propio criterio contrastando con la mera búsqueda de aprobación de un maestro. Como analizan Molina en Olivares(1997), la autoestima es una actitud además de tener un componente cognitivo, afectivo y conductual. Es decir, cuando una bailarina toma las riendas de su camino artístico produce un impacto artístico y personal perceptible en clase de técnica, en su vida social y su vida cotidiana.

El segundo componente es la extrospección o la proyección externa de este trabajo interno. Esto significa crear un puente entre la identidad interna y los pasos necesarios de acción a corto, medio y largo plazo para cumplir las metas establecidas. Esta fase magnifica la primera fase de introspección en términos de danza, ya que se basa en datos concretos y medibles que se traducen al movimiento técnico y la madurez artística, subiendo la autoestima de la bailarina. Como estudian Requena-Pérez et al (2015), la autoestima de bailarinas tiene una correlación directa con su rendimiento. Tener bailarinas apasionadas en clase con objetivos propios, respeto grupal y admiración en lugar de sumisión al profesorado es un primer paso importante hacia la democratización de la pedagogía de danza, así como un paso hacia la salud colectiva de las bailarinas que forman parte del presente y futuro de nuestro contexto de danza mundial. Como apunta de Blas (2020), la autoestima y salud psicológica de bailarinas impacta las relaciones sociales de un contexto de baile, donde ambientes competitivos pueden impactar negativamente la autoestima y el rendimiento de las bailarinas mientras que lo contrario estimula un ámbito de madurez artística.

Juntando esta fase de búsqueda interna (introspección) con la concreción externa (extrospección) resume el trabajo de la Mentoría Artística e integra la salud mental, física y emocional que podría actuar como un nuevo modelo de enseñanza de danza.

Objetivos de la Investigación

Este artículo cuestiona la pedagogía autoritaria ampliamente aceptada en muchos programas de formación profesional de danzas académicas (ballet clásico y danza moderna). Parte de la perspectiva que el bienestar de una bailarina es fundamental a nivel individual respecto a la salud mental, artístico respecto al rendimiento físico, a nivel grupal respecto a la competitividad, y a nivel colectivo respecto al impacto que una pedagogía democrática puede tener sobre el contexto creativo-cultural local, nacional e internacional. Por esto se plantea la siguiente pregunta de investigación: ¿Qué impactos individuales (en relación con la salud mental), grupales (en relación a la salud social) y colectivos para el mundo de la danza (en relación a la salud artística local, nacional e internacional) podrían manifestarse al integrar Mentorías Artísticas a la formación pública y privada de bailarinas adolescentes y adultas? Es decir, ¿cómo podemos crear colectivamente un ámbito de danza saludable y sostenible para bailarinas mediante la autoconciencia y la autoconfianza?

El segundo objetivo de este artículo es incentivar el estudio académico de la salud mental de las múltiples identidades y roles de bailarinas, ya que hay una falta de información académica específicamente centrada en la psicología de bailarinas. Por otro lado, hay una falta de aplicación práctica de soporte psicológico para bailarinas, por lo que se propone la integración de un programa de Mentoría Artística –como trabajo individual y personalizado, y como recurso institucional para la democratización de la pedagogía de danza. Implícito en este planteo hay un reto para bailarinas intelectualmente curiosas para expandir el cuerpo académico sobre la salud mental en la danza y sus consecuencias individuales (personales y artísticas), grupales (competitividad) y colectivos (mundo creativo-cultural). Este artículo y el programa de Mentoría Artística se ofrecen con la intención de promover bailarinas conscientes.

Discusión: Dependencia vs Autoconfianza

Tomando un paso más allá de la autoestima y la autoconfianza en bailarinas por su bienestar psicológico y emocional, podemos considerar la relevancia práctica de la salud mental a nivel artístico también. Una bailarina que tiene una baja autoestima no solo se enfrenta personalmente a una etapa de vida incómoda llena de dolor emocional e insatisfacción, sino que además repercute en su desarrollo artístico (Bernardez 2021). La baja autoestima se cultiva en metodologías autoritarias de enseñanza

donde la bailarina debe ser obediente y sumisa, y por tanto dependiente (emocional y artísticamente) que se traduce en fragilidad emocional, confusión profesional e inseguridad interpersonal. Esta dependencia en el profesorado cultiva una fijación obsesiva en los maestros que le ofrecen aprobación y un desenfoque en su propia capacitación artística que implica independencia y confianza en su propia persona, sus propias emociones, metas y experiencias que afianzan su identidad personal y artística (Mainwaring 2019).

Contextualizando esto, la dependencia no se limita a cultivar una baja autoestima en bailarinas individuales, sino que también crea un ambiente competitivo e inseguro para el grupo, que genera relaciones sociales negativas e incluso puede provocar lesiones por la misma competitividad y falta de escucha al propio cuerpo (Bernardez 2021). Esto significa que lo que ocurre en el mundo interno de una bailarina, sea autoconfianza e independencia o insuficiencia y dependencia, tiene un impacto a nivel individual (su forma de bailar), a nivel grupal (competitividad de grupo) y a nivel colectivo (la salud del mundo creativo-cultural a nivel local, nacional e internacional). Por ello, la conciencia y el desarrollo de la identidad personal y artística de una bailarina establece el fundamento para su carrera artística y su bienestar psicológico y social a largo plazo. Este impacto individual, grupal y colectivo es el que instituciones artísticas tienen el poder de transformar mediante la democratización de su pedagogía de danza.

Autoritarismo y Perfeccionismo en la Danza

Un entrenamiento en el que predomina el autoritarismo en la sala de danza fomentará la aparición de un ambiente tóxico que propiciará problemas psicológicos afectando al desarrollo de la autoconfianza y dificultará el desarrollo artístico de la bailarina. Estos problemas psicológicos frecuentemente se enraízan en el perfeccionismo, que se puede definir por el establecimiento de altos estándares personales junto con una autoevaluación muy crítica y una gran preocupación por cometer errores (Frost et al., 1990). Esta definición y realidad del perfeccionismo dentro de un contexto autoritario y de dependencia es crítico ya que muchos estudiantes empiezan a bailar a una edad temprana en la que su personalidad no está cien por cien formada. Durante este periodo las estudiantes se ven influenciadas por los padres, maestros y cualquier figura que desempeñe un papel de autoridad. Un estilo autoritario de enseñanza extremo puede influenciar notablemente en el autoconcepto que una bailarina crea sobre su capacidad de liderazgo e independencia propia. Esto creará en la estudiante la falsa impresión de tener que satisfacer al maestro y desarrollar una actitud perfeccionista basada en el miedo que el poder de un maestro tiene sobre esta. Una exigencia no controlada en las aulas puede derivar en una frustración para la alumna donde el error está calificado como algo ne-

gativo. Cuando esto se convierte en un patrón de comportamiento aparecen los deseos de alcanzar una perfección imposible donde nada será suficiente y la meta y objetivos se convierten en una lucha difícil de gestionar emocionalmente.

El daño psicológico que una enseñanza autoritaria y perfeccionista puede causar tiene el poder de afectar la manera en la que la persona se relaciona con el mundo, no solo en situaciones donde se crea este tipo de ambiente, sino que muchas estudiantes presentan problemas relacionados con el concepto de su propia imagen y el desarrollo de su autoconfianza se bloquea (Carmichael, 2018). Joel Paris (2015) explica que los factores de trastornos de personalidad vienen derivados de situaciones sociales. En el caso de una bailarina, un ambiente predominado por un poder autoritario crea estudiantes vulnerables para este tipo de trastornos. En estas circunstancias existen dos tipos de trastornos: el trastorno obsesivo compulsivo y el trastorno de personalidad narcisista. Algunos de los síntomas de estos trastornos incluyen el miedo al abandono, problemas de identidad, inestabilidad emocional y comportamiento neurótico (Paris, 2015).

En situaciones así, el valor de una bailarina está impuesto por un foco externo, el cual tiene como referencia un supuesto ideal a alcanzar sin un cuestionamiento previo adaptado a las necesidades personales de cada bailarina. Estas bailarinas se convierten en seres dependientes de una opinión externa donde no hay espacio para un autocuestionamiento y desarrollo de las capacidades emocionales y morales. Estos comportamientos son también evidentes cuando la bailarina se convierte en la maestra. En este momento el rol cambia y la bailarina está a cargo de la enseñanza, dándole la oportunidad de tener el control sobre sí misma y el resto, algo que no había experimentado anteriormente. Sus conocimientos serán aquellos que le han sido enseñados, por tanto, los hábitos autoritarios integrados serán ahora transmitidos a sus estudiantes (Carmichael, 2018). Debido a este tipo de presión ejercida, la bailarina desarrollará la necesidad de mantener un nivel de exigencia personal muy alto imponiéndose un patrón de perfección que será contraproducente para su carrera.

Somatización de Dolor Emocional: Cuerpo-Mente-Emoción

El estrés puede definirse como un proceso o una secuencia de eventos producidos por cualquier factor, físico o psicológico, que tiende a trastornar la homeostasis y tiene un efecto dañino sobre las funciones del cuerpo; se trata de un proceso que busca la adaptación, que pone en funcionamiento una serie de mecanismos de emergencia fundamentales para la supervivencia de la artista, especialmente en entornos que se consideran hostiles (Bernardez, 2021). El estrés en una bailarina puede dar lugar a una reacción emocional negativa cuando siente que su autoestima se ve comprometida durante una competencia. Por ejemplo, un desequilibrio entre exigencias externas y la percepción de la bailarina sobre

su propia capacidad de respuesta para solventar esas exigencias con éxito puede crearle una amenaza. Por otro lado, existe el estrés positivo, que es cuando el estrés prepara al cuerpo para la actividad, colaborando para mantener en la bailarina el foco de atención, la motivación e incluso el entusiasmo como parte de una actitud positiva hacia la actividad (Bernardez, 2021). Cuando este estrés no viene gestionado correctamente puede derivar en somatizaciones físicas o emocionales.

La ansiedad puede definirse como la sensación subjetiva de aprehensión y elevación de la tensión fisiológica (o activación). Cuando estos niveles de activación son elevados pueden generar niveles de malestar y alteraciones en el funcionamiento emocional y nervioso. La ansiedad estado hace referencia al estado emocional inmediato que es modificable en el tiempo; es el componente siempre variable del estado propio de la persona y es caracterizada por una combinación de sentimientos de tensión, nerviosismo, pensamientos molestos y preocupaciones (Kent, 2003). Por otro lado, la ansiedad rasgo trata de una parte propia de la personalidad que hace referencia a las diferencias individuales (relativamente estables) de cada persona a percibir diferentes situaciones no peligrosas como amenazantes y, de esta forma, responden con reacciones de ansiedad (Kent, 2003). La ansiedad puede resultar adaptativa y beneficiosa cuando actúa como una emoción preparadora para diversas acciones, ya que activa al organismo y promueve su rendimiento. Sin embargo, la ansiedad excesiva, se convierte en algo negativo y disfuncional para la persona, llegando a afectar el rendimiento artístico, personal e interpersonal (Martínez-Otero, 2003).

Factores como la ansiedad y el estrés suponen efectos negativos emocionales. Sucede que muchas veces no se presta atención a las señales de alerta que el cuerpo le da a una bailarina en forma de dolores. Por esto, en ocasiones el cuerpo actúa como el reflejo de un daño emocional que no ha sido atendido y como consecuencia deriva en una lesión física del tipo crónico o puntual. La mente y el cuerpo están íntimamente conectados y por ello es vital trabajar la introspección y la escucha de este como hábito diario. Cuando una bailarina pone foco en sus dolores e identifica la causa de estos puede encontrar una nueva forma de relacionarse con la danza y su propio cuerpo. Entendiendo y respetando que el cuerpo es su bien más preciado y que no solo debe cuidarlo con estiramientos, sino manteniendo una relación íntima con los pilares que definen su identidad, lleva al bienestar de su cuerpo-mente-emoción como una única unidad.

Motivación Intrínseca y Trabajo de Visualización

Es importante que una bailarina entienda que el camino a la sanación es tomar responsabilidad sobre una misma y gestionar sus emociones desde un punto de vista práctico sin caer en bucles negativos que obstruyan el desarrollo artístico; así evitamos la creación de bailarinas que no tienen poder

de opinión y que actúan por iniciativas externas sin cuestionarse qué es lo que realmente les hace felices y cómo pueden llegar a conseguir ese estado emocional que desean. Para esto, una bailarina debe crear su propia motivación para que esta sea el motor que le impulse a identificar y alcanzar sus propios objetivos. La motivación intrínseca representa el prototipo de las regulaciones autode-terminadas o autónomas ya que una persona intrínsecamente motivada participa porque quiere hacerlo –y ello es debido a los sentimientos de diversión, interés y satisfacción que son inherentes a la actividad (Deci y Ryan, 1985; Ryan y Deci, 2000).

Los diferentes tipos de motivación reconocidos por la SDT (Deci y Ryan, 2008) se agrupan a nivel amplio en motivación autónoma y motivación controlada. La primera implica comportarse con un senti- do pleno de volición y elección, mientras que la segunda conlleva comportarse con la experiencia de presión y demandas hacia un comportamiento específico que son percibidas como externas a la ex- periencia de una misma. Deci y Ryan (1985, 2000) defendieron que las regulaciones autodetermina- das o autónomas (motivación intrínseca) mejoran los procesos motivacionales y el funcionamiento psicológico (como la concentración en la tarea) favoreciendo los resultados motivacionales positivos. Este proceso en búsqueda de la motivación intrínseca puede resultar difícil ya que implica poner el foco en una misma y hacer frente a miedos que han sido creados a causa de una dependencia en la cual la bailarina cree ser aquel producto creado por una opinión externa, influenciada por la visión del maestro, sociedad e individuo. Para esto, podemos integrar técnicas y herramientas empodera- doras que faciliten dar los primeros pasos hacia una identidad individual más firme, con valores cla- ros, objetivos artísticos enfocados con estrategia y con un espíritu de colaboración y compañerismo. La visualización como técnica de meditación y entrenamiento deportivo se describe como un mé- todo de sencilla aplicación en momentos previos a las competencias deportivas y como parte del Entrenamiento Psicológico que a través de la imaginación busca sustituir patrones físicos y emocionales de negatividad que se manifiestan en los deportistas antes, durante o después de competencias o entrenamientos (Bello & Avella, 2015). Asimismo, para optimizar el rendimiento deportivo y a su vez disminuir el estrés y la ansiedad desde procesos cognitivos en el deportista recurriendo a factores como la concentración, la autoconfianza y la motivación (Santiago, 2019). En consideración de bailarinas como deportistas, podemos ver que, mediante la meditación y la visualización del movimiento, una bailarina puede pasar a tener plena consciencia de sus propias sensaciones, estar en conexión con su cuerpo, actuar acorde con sus valores y evolucionar en su entorno, beneficiando de manera exponencial su técnica, creatividad y madurez social. Es decir, una bailarina consciente es aquella que entiende que un maestro aporta determinadas herramien-

tas para poder manejar el lenguaje de la danza y esto ofrece profundos aprendizajes. Pero esto de ninguna manera invalida la realidad que es la propia bailarina quien debe interiorizar, experimentar y entender el método de una manera autónoma e independiente, sin frustración enraizada en el perfeccionismo y la dependencia a la aprobación de un maestro autoritario. La corrección aportada por el maestro será entendida como un modo de experimentación ensayo-error en la que el proceso de evolución se hará de un modo sano en conexión con sus valores artísticos y personales y no desde la obediencia sumisa.

Coaching y Beneficios

Una vez que hayamos transformado la imagen del maestro de “figura autoritaria que debo obedecer sin cuestionamiento” a “guía de mi disciplina artística para llegar a mis objetivos creativos propios que yo he definido” podemos hablar del coaching, tanto a nivel físico (entrenamiento físico de danza y acondicionamiento complementario) y emocional (salud mental y emocional que crea un puente transformador de la realidad artística-personal-social-emocional). Mediante la aplicación del coaching se busca incrementar de manera significativa el rendimiento y obtener los resultados establecidos en un ámbito específico de su actividad personal, social o laboral que define cambiar, mejorar o resolver (García-Naveira, 2012; García-Naveira y Ruiz-Barquín, 2014; Peris-Del Campo, 2014). La utilización del coaching se ha extendido en diferentes áreas de desempeño de las personas como son la educación, la salud o el deporte (Caperán y Peris Del Campo, 2014; Moore et al., 2010; Valderrama, 2009). El coaching representa una estrategia de acompañamiento no directivo, basado en el diálogo socrático y en el autodescubrimiento inducido por el coach, el cual aplica diferentes habilidades de comunicación que suele utilizar el psicólogo al realizar una intervención psicológica (como escucha empática, preguntas introspectivas, silencio, dar feedback, etc.) sin dar directamente soluciones, opiniones ni consejos al coachee (Ellinger y Kim, 2014; Fiol y Obiols, 2013; García-Naveira, 2011, 2013; Valderrama, 2009,). La International Coach Federation (ICF) destaca que a través de un proceso de coaching los clientes profundizan en su conocimiento, aumentan su rendimiento, mejoran su calidad de vida y el bienestar (Huffman, 2010; Irwin y Morrow, 2005; Newnham-Kanas, Morrow y Irwin, 2010). La intervención en coaching produce cambios en la salud y el bienestar de las personas como consecuencia del aumento de la autonomía, la autoeficacia, el aprendizaje, las expectativas positivas, establecer y trabajar por unos objetivos propios, esclarecer las acciones y estrategias de afrontamiento a realizar y el refuerzo positivo por los avances o logros (Butterworth et al., 2006.; Duijts, Kant et al., 2007).

Alejo García (2017) presentó un programa de intervención basado en el coaching en jóvenes depor-

tistas de alto rendimiento, y su relación con la percepción del bienestar y la salud psicológica. Los resultados de este estudio confirmaron que tras la realización del proceso de coaching los atletas del grupo experimental mejoraron la percepción de salud general, salud emocional y el bienestar psicológico en concreto en la Autonomía, el Dominio del Entorno, el Crecimiento Personal y el Propósito en la Vida (García, 2017). Las bailarinas profesionales son consideradas atletas de alto nivel por lo que un estudio de estas características puede tener una aplicación muy positiva en el ámbito de la danza. Un proceso de coaching puede llevar a una bailarina a entender quién es, cómo quiere vivir y bailar ahora, a dónde quiere llegar, y cómo lo va a conseguir. Es una herramienta práctica para trabajar y mantener la autoconfianza, identidad y bienestar, como bailarina y como ser humano consciente de su potencial artístico.

Método y Resultados

Llevando la discusión sobre la salud mental en la formación profesional de danza a una solución pragmática, debemos establecer una metodología reproducible que tenga apoyo académico, que sea práctico a nivel individual, grupal y colectivo, y que pueda tener impactos positivos y tangibles en la salud mental del mundo de la danza a nivel local, nacional e internacional. Es decir, retomando nuestra pregunta inicial de investigación: ¿Qué impactos individuales (en relación con la salud mental), grupales (en relación con la salud social) y colectivos para el mundo de la danza (en relación a la salud artística local, nacional e internacional) podrían manifestarse al integrar Mentorías Artísticas a la formación pública y privada de bailarinas/es adolescentes y adultas? Encontramos una solución M.A.R.T.E en la Mentoría Artística, que integra la salud mental desde un punto de vista psicológico y la ejecución de sueños artísticos desde un punto de vista de coaching físico, emocional y estratégico. Primero, respecto a la salud mental, la Mentoría Artística empieza por la introspección, apoyándose en los artículos de Molina en Olivares (1997), Requena-Pérez, Martín-Cuadrado et.al (2015) y de Blas (2020) en cómo la autoestima alta en bailarinas tiene una correlación directa en el desarrollo técnico, la madurez artística y la vida social de las artistas. En esta primera fase, el enfoque es la identidad de la bailarina, su estado emocional y psicológico, y el autoanálisis de cómo esto aplica a su formación técnica, madurez artística y autoridad personal e interpersonal. Segundo, la Mentoría Artística se apoya en la investigación de García-Naveira et al., que muestra cómo el coaching integrado al entrenamiento físico de atletas jóvenes tiene impactos positivos en la salud mental y la motivación intrínseca (2015). Esto se manifiesta en la segunda fase de la Mentoría Artística donde el análisis se centra en la extrospección, o el puente entre el mundo interno de la bailarina y lo previamente definido por la bailarina a nivel de identidad [inter]personal, el éxito y la madurez artística en la creación

de una estrategia M.A.R.T.E. Tercero, esto tiene un fundamento transdisciplinar —que cuestiona el conocimiento empírico como el único conocimiento válido, toma en consideración el ecosistema de la experiencia humana desde un punto de vista ético, espiritual, científico y social en relación a la vida humana y la salud del planeta (Paoli Bolio, 2020).

Conclusión

En conclusión, podemos decir que hay una falta de investigación académica enfocada en la danza, ya que esta disciplina se queda en una intersección poco explorada entre el deporte y el arte. La falta de entendimiento teórico (investigación académica) y práctico (programas de salud mental para bailarinas integradas a instituciones públicas y privadas) deja una falta de reconocimiento validado de las necesidades psicológicas, físicas e interpersonales de bailarinas en formaciones pre-profesionales de danza. Esto resulta en daños personales a nivel psicológico (salud mental), emocional (identidad personal y artística) y físico (somatización de dolor emocional en forma de una lesión física). También resulta en daños a nivel grupal, estimulando dinámicas competitivas e individualistas en vez de cultivar comunidad y colaboración. Por último, esta falta de estudio y reconocimiento de las necesidades de bailarinas provoca una mala imagen para el mundo de la danza donde la mayoría de las bailarinas tienen trastornos alimenticios y psicológicos, inseguridad que lleva a la competitividad y estrés negativo que puede llevar a bailarinas pre-profesionales a ejercer su carrera en otras instituciones.

El objetivo de este artículo es reflexionar sobre cómo podemos transformar nuestra visión artística a un reconocimiento de bailarinas como personas con una mente y con emociones además de un cuerpo y cómo estas constituyen parte de su misma identidad. Este artículo también busca incentivar la democratización de la pedagogía de la danza —en teoría académica (en forma de más investigaciones académicas) y en formatos prácticos (como la Mentoría Artística) más allá de ofrecer tácticas de supervivencia para bailarinas en ambientes autoritarios que aún dominan la pedagogía de muchas instituciones de danza.

Concluimos que no es solamente posible sino necesario enmarcar el desarrollo pedagógico, artístico, teórico y práctico de la danza desde la visión de la experiencia humana de bailarinas individuales (en cuerpo-mente-emoción); desde la experiencia grupal de danza y los ambientes positivos que se pueden crear para estimular creatividad, colaboraciones artísticas y apoyo interpersonal desde identidades sociales autónomas y sanas; desde la visión colectiva respecto al ámbito internacional de la danza, cultivando una conciencia del contexto en el que participamos como bailarinas. Es decir, redefinir las posibilidades de movimiento desde una visión de “art for life’s sake” (el arte por la vida)

en lugar de “art for art’s sake” (el arte por el arte”) (Welsh-Asante, 1990).

La Mentoría Artística es una propuesta implementable con el potencial de ser un primer paso hacia el desarrollo personal de bailarinas en el contexto actual de la pedagogía de danza a corto plazo. A medio plazo, la Mentoría Artística busca acompañar bailarinas y maestros a adoptar nuevos métodos democráticos para clases técnicas. Y a largo plazo, la Mentoría Artística busca desafiar el autoritarismo como pedagogía de danza aceptada, reduciendo así el perfeccionismo dañino que provoca a nivel personal, interpersonal y colectivo. En su base y horizonte filosófico, la Mentoría Artística busca empoderar bailarinas para ser conscientes: conscientes de su cuerpo-mente-emoción, de sus necesidades, limitaciones, identidades (individuales), autonomía como seres sociales (interpersonal) y del contexto social en el que participan a nivel creativo-cultural (colectivo). El bienestar en la pedagogía de danza es posible desde una visión, entendimiento y reconocimiento de la humanidad holística de bailarinas.

Notas

¹ Este artículo está escrito en femenino ya que la mayoría de las personas que se profesionalizan en la danza son mujeres; esto no excluye bailarines masculinos.

Referencias Bibliográficas

Amores Hernandez, A (2017). Perfeccionismo, miedo al fracaso y síntomas depresivos. Facultad de ciencias humanas y sociales. Universidad Pontificia Comillas. <https://repositorio.comillas.edu/jspui/bitstream/11531/23179/1/TFM000700.pdf>

Bernardez, M (2021). Factores Psicológicos en la aparición de lesiones en jugadores de fútbol. Pontificia Universidad Católica Argentina. <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/11633/1/factores-psicologicos-aparicion-lesiones.pdf>

Carmichael, C (2018). Authoritarian Pedagogical Practices In Dance Teaching and Choreography. Dominican Republic University. <https://scholar.dominican.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1027&context=honors-theses>

Caperañ, J. y Peris-Delcampo, D. (2014). Del coaching ejecutivo a otros campos de especialización: una aportación para optimizar el trabajo psicológico. *Informació Psicológica*, 107, 23-33. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7456325>

Deci, E. L., & Ryan, R. M. (1985). *Intrinsic motivation and self-determination in human behavior*. New York: Plenum Press.

Ellinger, A. y Kim, S. (2014). Coaching and human resource development: examining relevant theories, coaching genres, and scales to advance research and practice. *Advances in Developing Human Resources*, 16, 127-138. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1523422313520472>

Espíndola Vega, J (2019). Charlas Técnicas Psicoeducativas y Visualización como Técnicas en Entrenamiento Psi-

- cológico para la Resiliencia Deportiva, Un estudio cuasiexperimental en Jugadores de Fútbol Infantil. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. <http://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/handle/123456789/5198>
- Frost, R. O., Marten, P., Lahart, C., & Rosenblate, R. (1990). The dimensions of perfectionism. *Cognitive Therapy and Research*, 14, 449-468.
- García-Naveira, A. (2011). Aproximación al empleo profesional del coaching en el deporte. *Informació Psicológica*, 101, 26-39. https://www.researchgate.net/publication/280488791_Aproximacion_al_empleo_profesional_del_coaching_en_el_deporte
- García-Naveira, Alejo; García-Mas, Alejandro; Ruiz-Barquín, Roberto; Cantón, Enrique. (2017). Programa de intervención basada en el coaching en jóvenes deportistas de alto rendimiento, y su relación con la percepción de bienestar y salud psicológica. *Revista de Psicología del Deporte*, vol. 26, núm. 2, pp. 37-44. <https://www.redalyc.org/pdf/2351/235152048005.pdf>
- Kent, M (2003) *Diccionario Oxford de medicina y ciencias del deporte* (Vol. 44). Barcelona: Paidotribo
- Martínez-Otero, V. (2003). *Teoría y práctica de la educación*. Madrid: CCS
- Olmedilla Zafra, A., Ortega Toro, E., Ortín Montero, F. J., & Andreu Álvarez, M. D. (2008). Entrenamiento psicológico en fútbol base de élite: percepción de aplicabilidad e índices de satisfacción. *Revista Iberoamericana de Psicología del Ejercicio y el Deporte*, 3(1), 35-52. <https://www.redalyc.org/pdf/3111/311126259003.pdf>
- Paris, J (2015) *A Concise Guide to Personality Disorders*, American Psychological Association
- Welsh-Asante, K. (1990). "Philosophy and Dance in Africa: The Views of Cabral and Fanon". *Journal of Black Studies*. Vol. 21, No. 2, pp. 224-232. <https://www.jstor.org/stable/2784475>



Espacios y Afecto: Pedagogía de la Atención+Motivación+Organización+Respeto

Spaces and Affection: Attention+Motivation+Organization+Respect Pedagogy

Zaida Ballesteros Parejo

Universidad Artes Escénicas Francfort del Meno

Resumen

El siguiente artículo trata el tema de la afectividad en la práctica didáctica. Exponemos un análisis comparativo y una reflexión de estudios anteriores que ponen de manifiesto los factores por los que el alumnado es más propenso a mantener una práctica saludable acompañado por el sentimiento de protección. Ponemos de manifiesto la posición de los autores en los artículos tratados. De igual modo reflexionamos sobre transportarlo a la práctica en el aula en diferentes técnicas de danza contemporánea. Por último presentamos diversos términos importantes a tener cuenta en el aula de danza y diseño del espacio democrático.

Palabras clave: afectividad; somática; cuerpo; danza contemporánea; democracia

Abstract

The next article deals with the issue of affectivity in didactic practice. We present a comparative analysis and a reflexion on previous studies that reveals the factors by which students are more likely to maintain a healthy practice accompanied by a feeling of protection. We highlight the position of the authors in the article discussed. In the same way, we reflect on putting into practice in different contemporary dance techniques. At last, we present various important terms to take into account in the dance class and the design of the democratic space.

Key words: affectivity; somatic; body; contemporary dance; democracy

Introducción

En el marco de enseñanzas superiores en que nos movemos y según la implantación de los nuevos planes de estudios universitarios desde la reforma de Bolonia, el papel de docente nos sitúa en la posición de creador de herramientas. Ofrecemos, establecemos y revisamos de forma constante las competencias de los estudios universitarios. La labor principal del alumnado se convierte en aprender a aprender, pues se está preparando para un marco laboral en constante cambio y una situación que aunque intentemos eludir en nuestro discurso es inestable.

La danza siempre ha sido un campo en constante transformación, el cuerpo cambia con los años, la intensidad del entrenamiento debe ser regulada. Con cada nuevo coreógrafo con el que trabajamos, nos propone y enfrenta a material nuevo, nuevos retos en vocabulario y frases coreográficas. El cambio, también es inherente a la vida del bailarín. La coreografía, docencia y asistencia escénica son parte de la transformación de esta carrera. De forma ideal aprendemos, practicamos y después ofrecemos una docencia enriquecida por la práctica y la experiencia propia. De este modo una de las principales metas del docente en las artes escénicas, y de forma concreta en la danza, es hacer entender al alumnado el camino que comienza en esta profesión y dotarlo de herramientas que lo puedan acompañar a lo largo de su trabajo en el estudio, escenario o en el campo de la investigación. Este texto expone trabajos anteriores en relación al tema afectividad en la enseñanza de danza contemporánea, el uso de la palabra y la comunicación a través de las manos y el contacto.

Crear Espacios

Podemos usar estilos de enseñanza mediante la asignación de tareas con elementos de individualización. Será productivo cultivar una enseñanza basada en el proceso, que acentúe la importancia de crear rutinas de trabajo. Pero no debemos caer en fundamentalismos, es relevante tener presente qué objetivos presentamos. De forma ideal y con palabras de Miguel A. Delgado Noguera, la solución es trifásica y consta de: investigación, innovación y trabajo en equipo. (Delgado Noguera, 1999, p.244). En los estilos de enseñanza elegidos existen estilos reproductivos de mando directo, pero también estilos mixtos y combinación de estilos de enseñanza como pueden ser el desarrollo de tareas o la microenseñanza.

Aunque en algunos ejercicios técnicos seguimos aplicando el mando directo, en el grado superior existe una inclinación al desarrollo de tareas a través de descubrimiento guiado. Con pautas fijas y determinadas que lleven al alumnado a explorar nuevos territorios en el campo del análisis y la generación de movimiento. Exponemos términos básicos en la labor tanto pedagógica como coreográfica. No es posible crear variaciones asociadas a una técnica si no hemos adquirido y asimilado los patrones rítmicos, técnicos y de cualidad de una asignatura técnica en el campo pedagógico. Del mismo modo no

seremos capaces de generar nuevo material coreográfico sin tener un sistema, una tradición o una base a la que referirnos. Sin pautas los patrones de pedagogía y creación están sujetos al azar. El azar, al igual que los dados, pueden funcionar un día sí y el otro no. Los sistemas, las estructuras y pautas nunca fallan, siempre ofrecen una base sobre la que seguir y agarrarse. El medio de trabajo va a ser el cuerpo, elemento somático supeditado a estados, afectos.

En las clases de técnica es relevante hacer entender las sensaciones que el alumnado debe tener presentes más que la forma. La posición del pie, el contacto con el suelo, la alineación con la cadera y el empuje son la base sobre la que construyen su casa, su profesión. Es su deber asimilar la técnica desde la experiencia corporal. La forma viene después, cuando hemos entendido la función de la acción y el ejercicio, observando detalles. El aprendizaje se basa en la interiorización de estas sensaciones. Aceptar desde qué lugar parto en relación a mis conocimientos, reconociendo la figura del maestro, artesano de instrumentos para el aprendiz.

Gerko Egert, nos acerca a este área desde las relaciones y el afecto en la clase de danza contemporánea. En su libro *Berührungen (Tocar)* expone las relaciones espaciales que se crean a través del contacto (Egert, 2016, p.38). Qué comunicamos con nuestra distancia espacial, y cómo transmitimos información a través de las manos (Egert, 2016, p.40). También desglosa y diferencia los términos Movimiento afectivo y Afectos en movimiento, qué transmite un tipo de movimiento o cómo podemos transformar un afecto o sentimiento en movimiento (Egert, 2016, p.83). En el texto aparece de igual forma la interferencia del tacto, qué factores hacen al cuerpo vibrar y sentirse disponible y receptivo o bloqueado. Analiza en esta obra una pieza-instalación creada por William Forsythe, Dana Caspersen y Joal Ryan en 1997 y estrenada en Londres en torno al tema, contacto y superficies blandas, y la repercusión de esta cualidad en la percepción y recepción del público, *Bouncy Castle* Egert, (2026, p.217).

A destacar es también el término propuesto por Erin Manning, Pedagogía Radical. En su ensayo *Propositionen für eine radikale Pädagogik, oder: Wie den Wert neu denken? (Proposiciones para una pedagogía radical o: ¿revisar los valores?)* propone un plan de activación del espacio de movimiento, incluyendo en éste la percepción de todos los integrantes del grupo y la conciencia en el cuidado (Bee, J., Egert, G., Manning, 2020, p.135). En la escucha y atravesar las barreras reside la llave para la el aprendizaje fluido. Describe la arquitectura del aprendizaje como no neutra, y asociada a comodidades y prejuicios derivados de una cultura, blanca y occidental. Da la bienvenida en su aula al sentido de comunidad y compartir información, espacio de intercambio.

En Touching and Being Touched. Kinesthesia (Tocar y ser tocado. Cinestesia), los autores presentan experimentos neurocientíficos sobre la empatía, especificando la cognitiva y emocional como una forma de contagio y hablan de coreografiar la empatía (Brandstetter, G., Eggert, G., Zubarik, 2013, p.211).

Vivimos en el siglo de la comunicación, y saber comunicar es saber articular con palabras, con signos accesibles a la lógica, la percepción de nuestro medio ambiente. El alumnado debe ser capaz de escuchar, asimilar, transformar y transmitir los conocimientos adquiridos. Frasear de manera limpia su ejecución en la danza y su capacidad de formular y transmitir conceptos o sensaciones, destreza somática. Es la diferencia entre manipular y educar. Del latín *e-ducare* (*educere*) significa dirigir a alguien hacia el liderazgo, formar a un duque en su materia (Fromm, 1998, p.193). En este modelo entendemos la didáctica desde el conocimiento previo del alumnado y su potencial. La función del maestro es guiarlo y canalizarlo.

Espacio Democrático

Durante el trabajo ligado a dinámicas de movimiento en el espacio y percepción espacial hablamos del reparto igualitario, del aula compartida. Algunos docentes hablan de un barco equilibrado o percibir al resto del grupo en un sentido de amplitud. En mis clases llamo espacio democrático al lugar que como intérpretes, bailarines, danzantes compartimos en el aula. Tengo espacio suficiente para moverme, tengo derechos en ese espacio, pero también deberes. Soy responsable de mi movimiento que tiene una repercusión en la coreografía de los otros, bien sea fija o improvisada. Deseo que mi voz sea escuchada, por consiguiente escucho. Dejo ejecutar sus pautas a los demás y realizo la mía. Básico en este término es entender la necesidad de claridad en la propuesta. Si no soy capaz de articular mi movimiento o mi pensamiento en palabras, la capacidad de entendimiento de los demás se verá reducida. Por ello la relevancia de la práctica en el diálogo, tanto dancístico como, al final de la clase o jornada de ensayo de reflexión y retroalimentación.

Palabras Clave en el Aula

El lenguaje define nuestra percepción. Las palabras articulan la manera en que observamos y filtramos nuestro medio, el mundo que nos rodea. A continuación presento una serie de palabras clave que dan lugar a términos referentes y relevantes en el aula. Palabras que hemos escuchado ya, y que a veces olvidamos en el contexto de transmitir información y proporcionar herramientas. Términos que de forma idónea nos ayudarán a instaurar en el aula una atmósfera idónea de trabajo. Un espacio de libertad y concentración en el que tanto el docente, como el investigador, como el artista, encuentren el marco en que desplegar sus capacidades en su más amplio sentido.

Atención

Aprendemos porque tenemos la curiosidad de saber más, de informarnos. Adquirimos conocimiento en sociedad, enriqueciéndonos a través de la convivencia y la conversación. Como docentes atendemos las necesidades del alumnado, lo guiamos en la toma de decisiones, mostramos temas que pueden

atraerle, le acercamos técnicas desconocidas y alimentamos su **Atención**. Con este apartado animo a copiar, aceptar y reproducir lo bueno. La danza contemporánea no inventa nada, apenas podemos inventar en un siglo en el que todo está presentado y el avance se sucede a una velocidad vertiginosa. Somos buenos en nuestro trabajo y proceder cuando sabemos sintetizar y aportar nuestra apreciación personal, nuestra visión y acercamiento. Saber articular nuestro conocimiento, reconocer la raíz, las técnicas y coreógrafos de los que hemos aprendido, construye nuestro trabajo. De aquí la importancia de un repertorio variado, que ofrezca la paleta ecléctica que es hoy la escena profesional de la danza tanto, contemporánea como clásica y por igual española o flamenca. Nuestro alumnado se enfrenta a escenarios en los que se requiere conocer una técnica en profundidad, pero se exige conocer y saber moverse en una gran gana de técnicas.

Motivación

Mantener la **Motivación** es un trabajo activo, Linda Kapetanea y Josef Fruzec, creadores de la técnica de entrenamiento *Fighting Monkey*, proponen ejercicios que se encargan de mantener un sistema de propiocepción activo y en continuo desarrollo. Capaz de incluir cambios con fluidez y adaptabilidad. Proponen un entrenamiento basado en coordinación y ritmo y la repercusión de estos factores a nivel celular, en pequeña escala, y a gran escala, en las relaciones humanas, hábitos y metas. Sus prácticas desarrollan un cerebro plástico y un cuerpo elástico. En su práctica promueven la comunicación y claridad en el individuo y su red social. La meta es poder diseñar estrategias de aprendizaje propias y crear historias que sean capaces de inspirar y alimentar el sentimiento de vigor en la vida.

Es necesario entender y comprender este trabajo de crear una historia en conjunto, una educación, un colectivo, una familia. Las personas que más te aprecian se molestan en revisar tu trabajo, hacer comentarios, criticar de una manera analítica y productiva. Si no hay amor, no tenemos necesidad de preocuparnos por el desarrollo de los demás:

“Nuestros *malos alumnos* nunca van solos a la escuela. Lo que entra en clase es una cebolla: unas capas de pesadumbre, de miedo, de inquietud, de cólera, de deseos insatisfechos, de furiosas renunciadas acumuladas sobre un fondo de vergonzoso pasado, de presente amenazador, de futuro condenado. Miradlos, aquí llegan con el cuerpo a medio hacer y su familia acuestas en la mochila. En realidad la clase sólo puede empezar cuando dejan el fardo en el suelo y la cebolla ha sido pelada. Es difícil de explicar, pero a menudo sólo basta una mirada, una palabra amable”. (Pennac, 2008, p.58).

Todo depende por supuesto de la edad, madurez y relación que une al maestro y aprendiz, sobre todo temporal.

Organización

El saber necesita una forma de **Organización**, sistematización. A lo largo de nuestra carrera nos encontramos con diferentes maestros que nos acercan sus conocimientos desde las instituciones, bien sean conservatorio, universidad, compañías estatales o en forma de cursos magistrales e incluso trabajo profesional en el estudio. Estos conocimientos a veces se amontonan cuando se suceden en un periodo de formación intensa. Puede ser que vivamos una fase en la que no sabemos qué hacer con el saber y la práctica adquirida. La asimilación de todos estos contenidos y su puesta en marcha en la práctica, nos hace desarrollar de forma casi intuitiva una estrategia para sistematizar información. Esta manera puede ser más caótica u organizada dependiendo de la tendencia del individuo. Puede que la forma de organizar y documentar el trabajo cambie o se transforme con los años. Derivados de la pandemia sufrida desde 2020, hemos desarrollado distintos formatos para almacenar y compartir información. De igual forma la creación de foros o conferencias Online está facilitando el acceso a la sistematización de la información que vamos desarrollando.

Respeto y Rutina

La relación entre un maestro y su aprendiz se basa en la aceptación: El estudiante entiende que la otra persona ha pasado por las experiencias que deseamos adquirir, domina y puede ejecutar la técnica, tanto en teoría como en práctica. El maestro acepta al alumnado comprendiendo el contexto del que proviene, sus conocimientos y habilidades previas. Es necesario crear rutinas para usar el tiempo de un modo efectivo. Las rutinas no son dogmas, sino patrones flexibles que pueden ir cambiando según la necesidad del entrenamiento o el periodo de puestas en escena. La rutina debe ir creciendo en complejidad según el alumnado vaya desarrollándose y adquiriendo habilidades nuevas. La *Rutina* se basa también en el *Respeto* a la técnica o la tradición a la que pertenecemos, y al/los maestros con quien la hayamos adquirido. De esta forma la disciplina se desarrolla desde la interiorización del *Respeto*, y no desde la obligación. Desde entender que el maestro emplea su tiempo en diseñar las herramientas adecuadas para que los estudiantes y aprendices puedan emplear su máximo potencial y desarrollar su técnica y expresión. Cultivamos el *Respeto* a través de la admiración, del aprecio, del amor. Nunca del grito o el temor.

Conclusión

En un ambiente de diálogo y entendimiento seremos más propensos a abrirnos, cambiar, mostrar cómo somos. Entendemos esta protección como un amparo honesto en que el enseñante ofrece herramientas técnicas, de análisis o de generación de movimiento. Evitando juzgar hábitos e introduciendo el pensamiento analítico como práctica diaria. El sujeto deja de ser medio de fallos y se convierte en instrumento expuesto a

mejora gracias a la técnica y práctica que adquirimos. Las artes escénicas, la danza en concreto se convierte en un foro abierto, un campo de proyección de la expresión artística entendida como proceso vital.

No debemos olvidar que la danza contemporánea se desarrolla desde un movimiento político y social. La emancipación de la mujer y la revolución industrial, el individuo es capaz de proponer y crear sin ser una pieza más del engranaje que funciona. Vivimos la época del *Me Too*. Sentimos de nuevo la necesidad de sacar a la luz temas incómodos que han sido tabú durante mucho tiempo y de dar un impulso a nuestra capacidad de comunicación y subsanar temas pendientes. También en la educación. Algunas técnicas de danza contemporánea como son la técnica Gaga, nos recuerdan no ignorar nunca sentimientos físicos, pues son fuentes para llegar a entender la verificación del movimiento. El desarrollo de conocimiento técnico proporciona al bailarín acceso directo a manejar su estado somático y dinámicas psicológicas. La racionalidad puede estar emocionalmente cargada. Saber dirigir los estados emocionales, como regulador de trabajo, es una cualidad de la inteligencia artística. Dirigir los estados se trata de la habilidad del artista de bailar en el presente, en términos de concentración y percepción (Katan, 2016, pp.91-92).

Otro punto importante a tratar en la educación desde el amor es el concepto de fuerza. Por regla general entendemos que el bailarín que más alto salta o más puede girar, es el más fuerte. Pero la danza implica no sólo virtuosidad, sino expresión. La cualidad del fraseo en la ejecución reside en las transiciones, al igual que en la transformación, hacer el material propio. Cuando los años van pasando la fuerza reside en la resistencia, la resiliencia que el bailarín desarrolla para seguir en la carrera a través de numerosas situaciones que pueden ser traumáticas referentes a lesiones o periodos intensos de mucho trabajo, rápido aprendizaje de repertorio o lidiar con personalidades difíciles en el estudio. El tiempo nos enseña que no es más fuerte el que tuvo más fuerza sino el que aún sigue al pie del cañón. Cada uno en sus posibilidades como docente, asistente o coreógrafo. Trabajando por y para el arte. Es más fuerte aceptar adónde hemos llegado, para saber lo que nos queda. Para poder pedir ayuda en épocas de crisis y aceptar nuestra fragilidad, que como la canción de Drexler relata es “la fortaleza del mañana”. El más fuerte se manifiesta en aquel que aguanta hasta el final. La vida es una carrera de fondo.

Referencias Bibliográficas

- Brook, P. (2008). *The empty Space*, Penguin Modern Classica, London.
- Bee, J., Egert, G., Manning E. (2020). *Experimente Lernen, Handtechniken tauschen. Ein spekulatives Handbuch*, Nocturne, Giessen.
- Brandstetter, G., Eggert, G., Zubarik, S. (2013). *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance Movement*. De Gruyter. Berlin/Boston.

- Delgado Noguera, M.A.(2008). *La Educación Física y los estilos de enseñanza socializadores. Sistemas de evaluación. I Congreso de Educación Física. Ciudad de Ceuta. Nuevas perspectivas de la educación física en el siglo XX. Adaptarse a las innovaciones científicas y al desarrollo social imperante.* Ceuta. Pp. 27 – 29 junio.
- Delgado Noguera, M.A. López, P., Medina, J. y Viciano, J. (Coordina- dores)(1999) *Investigaciones en la prác- tica de la enseñanza de la Educación Física. Granada: Reprografía Digital Granada.* Universidad de Granada.
- Ebert, G. (2016). *Berührungen. Bewegung, Relation und Affekt in zeitgenössischer Tanz.* Transcript Verlag, Bielefeld.
- Fromm, E. (1998) *Die Kunst des Liebens,* Dtv, München.
- Fernández, C.(2020). Transcripción de la sesión 1 del fórum de pedagogía de la danza: Pensar en la peda- gogía, Barcelona. <https://www.institutdelteatre.cat/ca/projectes/forum-del-csd.htm>
- Katan, E. (2016). *Embo- died Philosophy in Dance,* Macmillan Publisher, London.
- Lehmann, H.T. (1999). *Postdramatisches Theater.* Verlag der Autoren
- Pennac, D. (2008). *Mal de escuela,* Penguin Random House, Barcelona.10



Influencia del Flamenco *Queer* y las Nuevas Identidades Sexo-Género en el Baile Flamenco. Revisión de su Presencia Mediante Jesús Carmona

Influence of Queer Flamenco and the New Sex-Gender Identities in Flamenco Dance. Review of its Presence Through Jesús Carmona

Manuel Garzón Albarrán

Universidad Rey Juan Carlos

Resumen

Durante esta reciente veintena de siglo XXI se ha instaurado el flamenco *queer* como nuevo movimiento coreográfico dentro del campo del flamenco y adscrito a las nuevas identidades sexo-género que, desde el ámbito social, han surgido ubicadas en el umbral entre el universo femenino y el masculino. Ante este paradigma surge el interrogante, ¿se ha modificado en la actualidad la esencia del hombre y la mujer bailaoras de flamenco que en su momento pautó el flamenco ortodoxo? Apoyado en las teorías feministas, los estudios del hombre y las teorías *queer*, que sustentan teóricamente las nuevas identidades de género de la actualidad, se pretende dar luz a la imagen y esencia del binarismo del flamenco contemporáneo mediante el análisis coreúutico y *presencia* de Jesús Carmona, seleccionado por ser artista con abundantes galardones internacionales. Mediante el análisis del discurso y el estudio coreúutico del autores se realizará un planteamiento contextual como respuesta al entresijo planteado.

Palabras clave: Flamenco *queer*; perspectiva de género; identidades sexo-genero; Nuevas masculinidades; Jesús Carmona

Abstract

During this recent twenty-first century, queer flamenco has been established as a new choreographic movement within the field of flamenco and ascribed to the new sex-gender identities that, from the social sphere, have emerged located on the threshold between the feminine and masculine universes. Faced with this paradigm, the question arises: has the essence of the male and female flamenco dancers that orthodox flamenco once defined been modified?

Supported by feminist theories, men's studies and queer theories, which theoretically sustain the new gender identities of today, the aim is to shed light on the image and essence of the binarism of contemporary flamenco through the choreographic analysis and presence of Jesús Carmona, selected for being an artist with many international awards. Through the analysis of the discourse and the choreographic study of the authors, a contextual approach will be carried out as an answer to the proposed entanglement.

Key words: Flamenco queer; gender perspective; sex-gender identities; New masculinities; Jesús Carmona.

Introducción

“...el género no es de ninguna manera una identidad estable o fuente de acción de donde proceden diversos actos; en cambio, es una identidad constituida débilmente en el tiempo: una identidad instituida a través de la esterilización del cuerpo y, por lo tanto, debe entenderse como la manera mundana en la que los gestos, movimientos y representaciones corporales de diversos tipos constituyen la ilusión de un yo de género permanente” (Butler, 1988, p. 519).

Con la apertura de los cafés cantantes realizada a partir de 1846, el flamenco se subió a los escenarios, siendo éstos un nuevo espacio para la tradición folclórica andaluza que a partir de ese momento necesitó de una escenificación concreta que *danzalizase* sus elementos folclóricos propios de un ritual cultural, para así transformarse en elementos escénicos (Berlanga, 2017; Utrera Madroñero, 1995; Blas Vega, 1987). Este proceso interfiere en el acto representativo con la pérdida de la improvisación como base principal de la actividad y su sustitución, en gran medida, por la coreografía pautada. Además, se define la estructura escénica (en orden y prioridad), al igual que se jerarquizan los miembros del cuadro. De este modo, poco a poco se concreta cómo hay que moverse, dividiendo de forma evidente el “baile de hombre” frente al “baile de mujer” (Cruces Roldán, 2005; Maya y Arguijo, 2019). Este binarismo surgió por la necesidad de articular el propio espectáculo del tablao, planteando una organización clara mediante las cualidades técnicas, estéticas e interpretativas; para facilitar al público a entender cuál era la labor asignada de cada uno: bailarines hombres y mujeres, palmeros, cantantes y músicos. Obviamente esta estructura se definió siguiendo las premisas heteropatriarcales que habitaban en “lo social” y su baremo desproporcionado, acomodado según la identidad sexo-género (Maya, 2019).

Esta división de sexos dentro del campo del flamenco es denominada por Cruces Roldán (2005) *Sexuación histórica en el flamenco* y se aplica tanto a la interpretación del baile como en el ámbito de las relaciones sociales y trayectorias profesionales dadas en el mundo comercial. La teoría propuesta por Cruces Roldán se enfoca en la *naturalización* que tiene lugar al asumir como naturales determinados códigos establecidos por las prácticas sociales, así como “entender que cierto tipo de comportamientos tienen que ver con la naturaleza y convertir en fenómenos sexuados lo que en realidad son expresiones culturizadas” (2005, p. 9), de modo dichos comportamientos no son sólo las únicas opciones de actividad sino que además son los correctos, pues “no subvierten ‘la lógica natural’ de las cosas “ (2005, p.9).

Esta clara división entre hombre y mujer se rige simplemente por la naturaleza del cuerpo vinculado a su cisgénero. Se trataba de una adjudicación directa que en la actualidad transita contra la identidad de género (porque actualmente vivimos más allá del binarismo) y contra la identificación (en relación con el sentimiento y la manifestación más cercana a lo *femenino* o *masculino*), pues como expone Belén Maya (2019) en su

discurso contra dicho efecto, “no porque tengas un cuerpo de mujer tienes que ‘bailar como una mujer’”. De ahí que sea importante comprender que esta división entre el cuerpo de mujer y de hombre no depende de los conceptos *femenino* y *masculino* cuyo sentido y atributos no están definidos por su cisgénero, sino que responden a varios determinantes sociales, culturales, económicos y políticos asignados; siempre desde una visión efectuada por el hombre y como consecuencia directa de las *masculinidades hegemónicas* y su *jerarquía intramasculina* (Connell, 2012). Así como su actuación dentro de los campos culturales ejerciendo su efecto denominado *hegemonía cultural* (Connell, 2012; Kimmel, 1996; Higate, 2003; Valdés & Olvarría, 1998; Warren, 1997), que ha sido durante muchas décadas una constante en el flamenco y ha manifestado una codificación rígida de que es “ser hombre” o “ser mujer”, asimismo como ser *femenino* o ser *masculino* (Abad Carlés, 2012; Aix Gracia, 2002; Cruces Roldán, 2005; López Rodríguez, 2017).

Desde una mirada actual percibimos cómo el flamenco ha dejado de reproducir una y otra vez los códigos ancestrales, abandonando el modelo fosilizado que mantenía en su forma inicial (Aix Gracia, 2002). Gracias a las nuevas generaciones de artistas contemporáneos que se han planteado la valía de dichas premisas sexualizadas, se han tambaleado aquellas doctrinas tradicionales y se están sustituyendo por una nueva esencia que diluye las barreras binarias y aúna sus caracteres.

Aparición de nuevos universos, lo *queer* llega al baile flamenco y provoca interrogantes

En la última mitad del pasado siglo se ha experimentado un surgimiento progresivo de numerosos movimientos interactivos que pusieron la mirada en conseguir un cambio social ante el “costumbrismo” de la sociedad española y sus discursos erradicados en la hegemonía del patriarcado capitalista heterosexual. Buscando libertad y tolerancia, el colectivo LGTBIQA+ (re)surge de su “zona marginal” para subvertir estas reglas existentes insertadas en la normativa social y sus manifestaciones, ubicadas en un espacio propio (López Rodríguez, 2017). De este modo, siguiendo el devenir social, las nuevas identidades se ensamblan al campo del flamenco predicando su correspondiente mirada sexualizada y su filosofía artístico-social encarnada en los agentes que se separan del binarismo sexual (López Rodríguez, 2020). Para poder manifestarla han tenido que diseñar una representación propia, acorde con sus ideales y premisas filosóficas sobre cómo son, cómo se representan y cómo viven su vida.

En este sentido nos planteamos, ¿cómo ha influido la llegada del movimiento *queer* en los universos *femenino* y *masculino* del baile flamenco? ¿el tránsito de información y los deseos de ser mejor personas sociales han modificado la esencia tradicional del hombre y la mujer flamenca? ¿el movimiento *queer* y su filosofía de equidad e igualdad, ha demostrado al binarismo que se puede ser más permisivo ante sus límites coréuticos sin dejar de sentirse *hombre* o *mujer*?

Ante estas inquietudes, la adaptación y flexibilidad de la teoría crítica permite analizar el complejo caso de la

danza actual entendida como práctica social. Asimismo, la investigación de la danza como práctica del cuerpo -con muy poco análisis escrito-, puede poner en entredicho o ampliar las formulaciones dominantes de la danza (Desmond, 1997). Buscando una razón entre la episteme del ser humano llegamos a la evolución y su característica de desarrollo temporal. En este sentido “las imágenes nacionales generizadas no son inmutables, sino que se desarrollan a lo largo de la historia en torno a la evolución de las identidades de género y a las vicisitudes de la nación” (Castro Devesa, 2021, p. 198).

Las teorías feministas muestran inconformidad con la imagen o forma en que se proyecta la sensualidad y sexualidad de la mujer danzante al mundo. Teorizando dicha afirmación tenemos tomamos como ejemplo a Brown (1994) quien expone que el paso histórico de la danza se ha escrito solamente desde un punto de vista masculino, y por tanto, el dominio de los hombres como historiadores ha planteado una “dicotomía de relaciones sujeto/objeto que están marcadas por el género en el sentido de que los sujetos masculinos actúan sobre los objetos femeninos y los observan, oscureciendo y socavando su papel como ‘conocedores’” (p. 199); puesto que, la literatura sobre danza, hasta mediados de siglo XX, fue proporcionada por hombres fijándose en la bailarina como objeto de belleza y deseo.

En este sentido, la teoría feminista radical funcionaría en contra de los códigos flamencos asignados “al baile de mujer” como las exigencias de belleza extrema que pauta la escuela sevillana (Ortega, 2015), así como la limitación a la danza “de cintura para arriba”, recordemos pues, que en la época de *escenificación* del flamenco, siguiendo los parámetros genéricos de la fisionomía de hombre y de la mujer, el hombre desarrolló un baile “de cintura para abajo”, donde aplicaba la fuerza y la potencia como virtudes significativas masculinas, así en su baile predominaba el zapateado, el juego de pies y se mantenía el centro gravitatorio presionado contra el suelo. Por el contrario, la mujer generó un baile “de cintura para arriba” basado en sus cualidades propias como la belleza facial, sinuosidad en las extremidades superiores y sensualidad en el torso. Además, este baile sexuado también iba en concordancia con la indumentaria propia de cada género/sexo, pues las mujeres portaban grandes faldas de pasadas capas, con enaguas y delantales, mientras que los pantalones de los hombres eran más livianos (Cruces Roldán, 2004; Maya, 2019).

Atendiendo a los estudios feministas recientes se defiende la idea de que no hay una sola noción de “mujer” más allá de lo que es socialmente construido e históricamente localizado. Según Brown (1994) hablar de “experiencias de las mujeres” es relacionar la especificidad de un grupo de agentes sociales particular de mujeres, dentro de un periodo identificable y una ubicación geográfica, con un área particular de investigación. Pues en línea con Simone de Beauvoir (1973, p. 301) “...no se nace mujer, se llega a serlo”.

Dentro del universo masculino, los estudios del hombre han luchado por erradicar las pautas de la denominada *masculinidad tradicional dominante* (DTM; Connell, 1985) que plantean una supremacía del hombre sobre

la mujer que se traslada al lenguaje del baile flamenco “de hombre”, perpetuando mediante las artes escénicas una problemática sociocultural que viene dada en España como herencia de la etapa franquista. Firmando y justificando dicha actividad Kimmel (1996), inserta la supremacía del hombre dentro de las actividades cotidianas y su actitud frente la vida, así define cuatro elementos que caracterizan un modelo de masculinidad hegemónica: a) los hombres reales diferencian sus actitudes a las femeninas, por tanto no deberían mostrar evidencias de una actitud con rasgos femeninos; b) los hombres deberían tener el poder y, por consiguiente, un status superior a las mujeres; c) los hombres deberían ser rudos, sobrios y no mostrar nunca sus sentimientos; d) el riesgo, la violencia y la agresividad son aceptados como actitudes naturalmente masculinas. De forma significativa vemos referencias entre estos cuatro elementos y la actitud del “baile de hombre”, desde su concepción étnica, pasando por la etapa preflamenca y posteriormente con la codificación del estilo varonil y sus diferencias polares entre géneros realizada en los cafés cantantes. Sobre todo, con la línea más ortodoxa que posteriormente retoma y lidera Vicente Escudero (Kimmel, 1996).

En contraposición, la historia de las masculinidades nació en los años ochenta del pasado siglo y no tomaron tierras españolas hasta los noventa. Su análisis fortalece las teorías feministas y de género, pues las actividades masculinas interfieren de forma directa sobre las femeninas o los contemporáneos géneros fluidos, “desafiando la visión de los hombres como sujeto por excelencia, universal y neutral” (Aresti, 2020, p. 334).

En este sentido, el estudio de las masculinidades ha trazado puentes entre diferentes campos uniendo los puntos de vista, teorías y análisis en una interesante conexión entre historia, política, cultura e identidad, puesto que en España y su cultura -en especial el flamenco- ha germinado una vinculación muy significativa reflejada en lo social.

Jesús Carmona y sus forma de ser “hombre flamenco”

Abordar el trabajo de Carmona es hablar de sentimientos, circuito de emociones y reflexiones epistémicas sobre cómo es el hombre flamenco que habita el siglo XXI, pues sus obras actúan transversalmente en dirección a romper uno de los pilares del flamenco tradicional, el machismo, el heteropatriarcado y la heteronormatividad tanto del hombre social como de la sociedad.

Esta filosofía hace de Carmona un hombre especial dentro de los carteles del baile flamenco, pues a través de él se visualiza una nueva forma de entender el campo desde la raíz, al mismo tiempo que funciona como modelo -en imagen y discurso- del tipo de hombre que aplica sobre sí mismo las *nuevas masculinidades alternativas* (NAM) y que debe habitar el flamenco.

Sin miedos, el autor manifiesta su posición de hombre cis, heterosexual y flamenco, portando una formación en el campo donde ha visitado la tradición flamenca que le proporcionan sus ancestros, así como la vanguardia más creativa impulsado por sus deseos. De este modo, a lo largo de los años ha confeccionado su discurso

políglota mediante el cual habla al mundo en forma de espectáculos.

Garantía de este proceso es el galardón recibido como Premio Nacional de Danza 2020, en la modalidad de creación “por la profundidad de su trabajo creativo en el que la investigación arranca del respeto a la tradición e innova con destreza reflexiva convirtiendo en material coreográfico un rico repertorio de experiencias”. Además, se destacó específicamente “la constante búsqueda de su esencia creativa, así como su personalidad y marcado carácter como intérprete” (BOE, 2020). Sumándose a dicha recompensa, Jesús conquista las artes internacionales recibiendo el Premio Benois de la Danse 2020-21, cuya asignación lo convierte como mejor bailarín del mundo.

Analizando el discurso dancístico que emana de Carmona se percibe, además de una magistralidad en la técnica de pies, el traspaso de las fronteras ortodoxas del flamenco e inserta códigos propios de otras danzas, cuya semiótica cercana al lenguaje no verbal provoca una fusión perfecta al encontrarse con el corpus técnico e interpretativo flamenco, así como con los nuevos mensajes centrados en las emociones primarias que Carmona expone en sus obras.

Para dicho análisis se ha seleccionado la obra *El Salto* (2020), donde Carmona utiliza el hilo dramático para protestar contra la imagen arquetípica del hombre heteronormativo establecida y replicada socialmente en España, sin precedentes. Para ello, utiliza un discurso directo que provoca un nuevo rumbo de estilo coréutico donde se diluyen las barreras binarias del flamenco más tradicional y presenta a un hombre vanguardista que no tiene miedo a no seguir las pautas heteropatriarcales. De este modo, consideramos que *El Salto* (2020) marca una nueva forma de crear flamenco tanto para el autor como para todo el universo masculino del campo.

***El Salto* (2020) replanteamientos sobre el “macho flamenco”**

La obra coreográfica *El Salto* (2020) es un ejemplo de su lenguaje políglota y su mensaje anti machista, la cual se abordará desde dos perspectivas, por un lado, el uso de la técnica y, por otro lado, se atenderá su dramaturgia y mensaje pedagógico social.

Respecto al recurso técnico y estilo de Carmona observamos que en ambos apartados habita un amplio abanico de registros de movimiento que emanan del uso del cuerpo completo (fiscalidad) y enriquecido por una gran potencia muscular que aplica en su danza desde la forma más tradicional (envío efusivo desde el epicentro a las extremidades y sus zonas musculares), al mismo tiempo que es capaz de reducir dicha intensidad y mostrar un movimiento sinuoso, orgánico y que suscita dulzura. De modo que, su estilo propio transita entre la virilidad más tradicional y la inserción del flujo de movimiento orgánico procedente de sus visitas a la danza contemporánea. En la investigación corpórea que Carmona propone, se busca verticalidad de la figura, mediante la ruptura de la kinesfera del flamenco tradicional y sostenido por la proyección de energía centrífuga durante la ejecución técnica. Otorga permiso al centro gravitatorio para descender a plano bajo e incluso se introduce el “traba-

jo del suelo" (*work floor*), integrando rodadas, deslizamientos y puntos de apoyos diferentes como manos, codos, hombros, espalda. Como consecuencia a estas novedades, se agranda la separación entre extremidades inferiores tanto en posiciones estáticas, como en movimientos dinámicos para profundizar la posición y acercando al pelvis al suelo y facilitando la entrada al mismo. Estas posiciones poseen una mayor longitud, aumentando la tensión de la figura o movimiento que a su vez genera un aumento de la expresividad propia, así como mejora la belleza estética del cómputo físico.

Significativo es el uso de la torsión del tren superior sobre el eje vertical y sobre su eje horizontal, llegando a obtener una posición decúbico, decúbico prono o vertical invertida. Este aporte de la danza contemporánea no es la única contribución que Carmona adopta e incorpora a su baile flamenco, además, retoma el uso de la contracción del centro corporal utilizada como impulso de una secuencia coreográfica y el uso de cualidades de movimiento de diferente naturaleza, que matizan el flujo energético al realizar los movimientos. Concretamente podemos percibir el uso de estas acciones de movimiento en la escena de las sillas tras las cadenas, donde todo el elenco simboliza hombres sociales, que actúan de forma superficial siguiendo la normativa de primermundista de hombre de negocios, rutinario, seguro de sí mismo, impermeable a los daños ajenos y que bloquea su flujo emocional.

A continuación, se abordará el mensaje de la obra. Sin dilataciones ni obstáculos, el autor propone un mensaje directo, mostrar el proceso de evolución de un hombre contemporáneo que decide florecer su lado emocional y "natural" como forma de vivir, eliminando las etiquetas sociales, lo superfluo y la rigidez pautada por *lo social*. Así se fractura la frontera existente entre el universo *masculino* y el *femenino* hecho que concede el paso al desarrollo de las *nuevas masculinidades alternativas* (NAM). Para poder traducirlo al lenguaje de danza se necesita aplicar dicha ruptura de los límites binarios tradicionales del vocabulario al baile flamenco, generando una danza no binaria, donde el giro de muñeca, el golpe de cadera o un salto son movimientos libres, no poseen género. Pues en línea con el autor, "el patriarcado y el machismo ha seguido creando historias que a veces no son tan reales y creo que poderle dar voz va a hacer bien" (Carmona, 2020, sinopsis).

La presencia de diez intérpretes hombres cis son los encargados de enviar dicho mensaje, junto a sus correspondientes flujos emocionales expuestos en movimientos, mediante escenas sinuosas y estimulantes.

Su propuesta teatral de trabajar con un gran número de intérpretes y la creación de escenas en su mayoría corales cruza las fronteras técnicas, esta herramienta coreográfica, una herramienta coreográfica muy alejada del cuadro flamenco tradicional formado por un intérprete y sus músicos.

El escenario se subdivide en dos zonas donde una cortina de cadenas simboliza el umbral entre la "zona tradicional" y la "zona libre", donde el intérprete logra "liberarse de sus cadenas", así como de sus ataduras sociales mediante la semiótica de desprenderse del traje de ejecutivo, al mismo tiempo que vemos cómo otros

intérpretes siguen amarrados a ellas. Además, una se incorpora una peculiar tridimensional utilizando figuras grupales arquitectónicas ajenas a la tradición flamenca, sin olvidar la participación psicológica del espectador dirigida a la autorreflexión (Bonnin-Arias, Garzón Albarrán, Zakhárova, 2021).

El salto nace del hecho personal que me hizo cuestionarme la relación con la masculinidad en el siglo XXI, tanto por parte de los hombres como de las mujeres. En la búsqueda de respuestas he ido comprendiendo de manera cada día más profunda en qué tipo de sociedad vivimos y qué podemos hacer para mejorarla, dado que algunas actitudes más sencillas o cotidianas son las que necesitan quizás un cambio. Quise llevar a escena este crecimiento personal con el pensamiento de que el arte abre el alma a un lugar de entendimiento, y con la esperanza de conmover o abrir los ojos al espectador más reactivo a la temática que sugiere el espectáculo. (Carmona, 2020, sinopsis)

En este análisis de *EL Salto* (2020), debemos de señalar el guiño que se le otorga al inicio de la obra al decálogo de Vicente Escudero, a ritmo de soleá y sobre una letra parafraseada del mandamiento número 1 que reclama el cantaor, dice así: “baile macho, respetar cánones de estética y estilo, bailar puro, energía y fuerza en los movimientos”. En el resto de la obra habitan otras escenas vinculadas al machismo como el visionado de un partido de fútbol en actitud “hooligan de taberna” y una representación de la monotonía de oficina mediante ejecutivos agresivos que regalan gritos homófobos el cuerpo de baile en trajeado y con movimientos robóticos.

Así, el creador nos habla del miedo social de no dejarse llevar por la corriente, de querer ser mejor hombre, mejor persona, mejor padre, mejor hijo, mejor hermano. A enfrentarse a ese miedo y decidir qué tipo de hombre desea ser cada uno y conseguirlo. “Yo tenía bastantes bestias por ahí guardadas y decidí darles voz a ver qué pasaba y he aprendido a bailar con ellas y entenderlas. Y eso me ha hecho mejor persona y mejor artista” (Tirado, 2022, par. 7).

La búsqueda de su feminidad, de la apertura emocional y de encontrarse con un hombre más equitativo y tolerante que se refleja en esta obra se extiende a otras creaciones que estructuran su repertorio como *Ímpetu* (2014) o *Baile de Bestias* (2021), su última creación. Con su propuesta encontramos una conexión entre las tres obras que sigue una línea creativa donde expone su vocabulario particular, al igual que prosigue un mismo estilo dramático.

Conclusiones

Con la presencia de Carmona dentro del palmarés de los Premios Nacionales de Danza, así como de los mejores bailarines del mundo gracias a la concesión del Benois de la Danse 2020-21, entendemos que el flamenco se extiende internacionalmente, obteniendo una gran valoración fruto del entendimiento y comprensión de su puesta en escena, su vocabulario y su compleja estructura técnica, estética e interpretativa.

Estudiando la obra de Carmona desde su espectáculo del 2014 *Ímpetu*, hasta su actual producción *Baile de Bestias* (2021), observamos cómo hay una propuesta diferente a las obras escénicas del flamenco del siglo pasado, pues en este caso se continúa un hilo dramático que converge con el lado más sensible del hombre social, mostrando su intimidad emocional en modo de autopsia, sacando sus miedos a la luz, publicando aquellos secretos que la sociedad incita a mantener encerrados para no revelar la vulnerabilidad del ser humano. Respecto a la técnica del baile flamenco se percibe una clara evolución de su corpus técnico, entendemos que dicho desarrollo camina de la mano de las nuevas dramaturgias, pues para hablar de temáticas existenciales y exponer una narrativa concreta se necesita un vocabulario corpóreo y expresivo mayor que solamente el tradicional, para poder desarrollar un discurso complejo. Estas herramientas se han tomado de las técnicas hermanas al flamenco, como la danza contemporánea o la moderna, cuyos registros de movimientos se acercan más al vocabulario social no verbal -siendo este universal-.

La inclusión en el flamenco de otros elementos, junto a su característica de adaptabilidad y adopción ha permitido que propuestas como la de Carmona -así como la de otros creadores contemporáneos- puedan ser entendidas en tierras no nacionales, favoreciendo el viaje del flamenco por todo el mundo.

Se debe destacar la actividad pedagógica social que *El Salto* (2020) realiza como “misión” propia, pues se lanza un mensaje de tolerancia, equidad, igualdad de gran importancia y muy valioso en este siglo XXI, donde los valores tradicionales están tomando una nueva concepción adaptándose a la actual diversidad. Del mismo modo, la libertad referente al sexo-género y sus prácticas identitarias deben ser asumidas por todos y todas como íntimas, propias e impermeables, en línea con las teorías feministas, las teorías del hombre y los estudios *queer*.

En este sentido vemos cómo las teorías *queer* -procedentes a su vez de las teorías feministas- han generado un (re)pensar sobre la posición del hombre heterosexual en el mundo, su filosofía de vida y el valor que poseen en la actualidad las actitudes hegemónicas y su *jerarquía intramasculina* mediante las cuales han actuado durante miles de años. Con este proceso de “causa y acción” percibimos cómo la actividad del universo *queer* y su manifestación dentro del campo del flamenco, en especial dentro del baile, ha ayudado a generar una instauración de las NAM en las prácticas escénicas.

De este modo se destruyeron poco a poco murallas ideológicas y performativas, se abrieron caminos hacia la libertad de sentir el flamenco y dejaron espacios a nuevas formas de representar al baile flamenco bajo la premisa de la tolerancia para conseguir una idónea comunicación de dicho arte escénico.

Referencias Bibliográficas

Abad, A. (2012). *Coreógrafas, directoras y pedagogas: La contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI* [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València. <https://riunet.upv.es/handle/10251/21066>

- Aix, F. (2002). El arte flamenco como campo de producción cultural. Aproximaciones a sus aspectos sociales. *Anduli: revista andaluza de ciencias sociales*, nº. 1, 2002, pp. 109-126. ISSN 1696-0270; ISSN-e 2340-4973
- Beauvoir, S. de (1973). *The Second Sex*. Vintage Books.
- Berlanga, M. A. (2017). *El Flamenco, un Arte Musical y de la Danza: Parte 1. Precedentes históricos y culturales y primer desarrollo histórico*. Universidad de Granada.
- Blas, J. (1987). *Los Cafés Cantantes de Sevilla*. Cinterco.
- BOE. (6 de noviembre de 2020). *Orden CUD/1071/2020, de 6 de noviembre, por la que se conceden los Premios Nacionales convocados por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, correspondientes al año 2020*. https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2020-14441
- Brown, C. (1994). Re-tracing our steps: the possibilities for feminist dance histories. En J. Adshean-Lansdale & L. June. *Dance history: an introduction*. Routledge.
- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4. pp. 519-531. <http://links.jstor.org/sici?sici=0192-2882%28198812%2940%3A4%-3C519%3APAAGCA%3E2.0.CO%3B2-C>
- Carmona, J. (2020). Web oficial. <https://jesus-carmona.com/>
- Castro, D. (2021). La corrida de toros en los proyectos de regeneración de la masculinidad nacional. *Ayer*, 121 (1), pp. 197-223. ISSN: 1134-2277.
- Connell, R. (2012). Masculinity Research and Global Change. *Masculinities and Social Change*, 1 (1), 418. DOI: 10.4471/MCS.2012.01
- Cruces, C. (2005). *Mujeres flamencas, etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales*. Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Instituto de la Mujer.
- Desmond J. C. (1997). Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies. En J. C. Desmond (ed.). *Meaning in motion: New cultural studies of dance* (pp. 29-55). Duke University Press.
- Grumann, A. (2008). Estética de la “danzalidad” o el giro corporalidad de la “teatralidad”. *Aisthesis*. N.º 43, pp. 50-70. ISSN: 0568-3939. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219835004>
- Higate, P. (2003). *Military masculinities: Identities and the State*. Praeger.
- Kimmel, M. (1996). *Manhood in America: a cultural history*. Free Press.
- López, F. (2017). *De puertas para dentro. Disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca*. Egales.
- (2020). *Historia del flamenco queer. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)*. Egales.
- Maya, B. (28 de noviembre de 2019). Identidad y arte. *I Jornada “Evolución de la identidad: camino de poder”* [online]. <https://www.youtube.com/watch?v=H-lrQinEEu&t=1314s>
- Ortega, A. (23 de junio de 2015). Flamencos & Cronopios. Milagros Mengíbar [Programa de televisión] *Ojeán-*

dote. *Creaciones Audiovisuales*. 8TV Andalucía. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=9hvlhX_5wxU

Utrera, L.A. (1995). El arte flamenco, legado de Andalucía. *Letras flamencas. Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, (6), pp. 325-334. ISSN 1133-6293. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2709411>

Valdés, T. & Olavarría, J. (1998). Ser hombre en Santiago de Chile: A pesar de todo, un mísero modelo. En T. Valdés & J. Olavarría (Eds.). *Masculinidades y equidad de género en América Latina*. (pp.12-35). FALCSO/ UNFPA.

Warren, S. (1997). Who do these boys think they are? An investigation into the construction of masculinities in a primary classroom. *International Journal of Inclusive Education*, 1 (2), pp. 207-222. DOI: 10.1080/1360311970010206



Más allá de la Materia: El Tarot Como Médium “Inmediato” del Acontecimiento Escénico

Beyond Matter: The Tarot as an “Immediate” Medium of the Scenic Event

Diana Gabriela Piñeiros Coral

Universidad Nacional de Loja

Resumen

Más allá de la materia plantea una reflexión alrededor de la noción de que el cuerpo humano no es solamente un contenedor u objeto, sino que está habitado por múltiples fuerzas; imposibles de separar de la materia universal. Esto implica pensar que la corporalidad también incluye aspectos no matéricos que están vivos; a los que podemos acceder a través de prácticas o técnicas de *inmediación*. En este caso, propongo la técnica/hábito del tarot como vía de acceso para activar el ritual de la presencia corporal total y posibilitar - a consecuencia - el acontecimiento escénico de imaginación especulativa: PULSUS ULTRA. Propongo pensar que el tarot está vivo; ya que nos habla, nos juega y nos presenta una serie de acontecimientos simbólicos que a su vez habilitan nuevos cuerpos, nuevos mundos sensibles y posibilidades de una ecología corpórea compleja y actuante. El tarot está vivo ya que se mueve por sí solo, busca a sus posibles lectores y cae en manos de quienes buscan activar herramientas artísticas, terapéuticas y de visión. Por ello, para entender cómo esta práctica habilita la presencia total del cuerpo y sus más allá, conceptos como: *inmediación*, ritual, presencia, ficción especulativa, performatividad, interpretante e interpretación serán cruciales para resolver esta urgencia. Que es finalmente, la urgencia de cómo acercarnos, como re-conocer y como validar los aspectos no materiales de la corporalidad. *Palabras clave*: Tarot; danza; *inmediación*; ritual; cuerpo; estética de lo performativo.

Abstract

Beyond matter raises a reflection around the notion that the human body is not only a container or object but is inhabited by multiple forces; impossible to separate from universal matter. This implies thinking that corporality also includes non-material aspects that are alive; which we can access through practices or techniques of immediation. In this case, I propose the technique/habit of the tarot as an access route to activate the ritual of total body presence and enable - as a consequence - the scenic event of speculative imagination: PULSUS ULTRA. I propose to think that the tarot is alive; since it speaks to us, plays with us and presents us with a series of symbolic events that in turn enable new bodies, new sensible worlds and possibilities of a complex and acting corporeal ecology. The tarot is alive as it moves by itself, looking for its possible readers and falling into the hands of those who seek to activate artistic, therapeutic and vision tools. Therefore, to understand how this practice enables the total presence of the body and its beyond, concepts such as: immediacy, ritual, presence, speculative fiction, performativity, interpretant and interpretation will be crucial to resolve this urgency. Which is finally, the urgency of how to approach, how to re-know and how to validate the non-material aspects of corporality.

Keywords: Tarot, dance, inmediateion, ritual, body, transformative power of performance.

Introducción

Más allá de la materia plantea una reflexión alrededor de la noción de que el cuerpo humano no es solamente un contenedor u objeto, sino que está habitado por múltiples fuerzas; imposibles de separar de la materia universal. Esto implica pensar que la corporalidad también incluye aspectos no matéricos que están vivos; a los que podemos acceder a través de prácticas o técnicas de *inmediación*. Entendiendo *inmediación*, como la técnica intermedia a través de la cual se siente la conciencia de que lo que mueve los acontecimientos no es una fuerza exterior, no un exterior humano al acto, sino una ecología actuante. (Munster et al., 2019, 11) En este caso, proponiendo la técnica/hábito del tarot como vía de acceso para activar el ritual de la presencia corporal total y posibilitar - a consecuencia - el acontecimiento escénico de imaginación especulativa: PULSUS ULTRA.

En este sentido, intentaré argumentar la idea de que las cartas del tarot son en sí mismas una ecología viva de símbolos, un verdadero CORPUS, que al ponerse en marcha habilita la conexión con el más allá, motiva la presencia total de la corporalidad y potencia la posibilidad de accionar un acontecimiento escénico vivo. Adicionalmente, este cuerpo nos permite activar un ejercicio de imaginación/creación especulativa que desenreda las posibilidades de un mundo que todavía no es, pero que puede ser. Un mundo que es tanto del mismo tarot; como del consultante; y de los

múltiples posibles mundos que las obras de ficción intentan activar. Y, en este caso, lo que la obra PULSUS ULTRA intenta habilitar para el espectador.

Así mismo, cuando hablo de “él más allá”, no me refiero a las nociones de actividades paranormales; sino que pongo la mirada en el más allá de las cosas descuidadas de nuestro ser. Aquellas cosas del inconsciente, aquellas cosas no matéricas, aquellas cosas del plano de lo sensible que pocas veces reconocemos o damos atención. En definitiva, aquellas cosas del plano corpóreo invisible; que al darles atención activan el cuerpo en su totalidad compleja.

Propongo pensar que el tarot está vivo; ya que nos habla, nos juega y nos presenta una serie de acontecimientos simbólicos que a su vez habilitan nuevos cuerpos, nuevos mundos sensibles y posibilidades de una ecología corpórea compleja y actuante. El tarot está vivo ya que se mueve por sí solo, busca a sus posibles lectores y cae en manos de quienes buscan activar herramientas artísticas, terapéuticas y de visión. Por ello, para entender cómo esta práctica habilita la presencia total del cuerpo y sus más allá, conceptos como: intermediación, ritual, presencia, ficción especulativa, performatividad, interpretante e interpretación serán cruciales para resolver esta urgencia. Que es finalmente, la urgencia de *cómo acercarnos, como re-conocer y como validar los aspectos no materiales de la corporalidad; con el fin de mantenernos en el mundo, con los eventos del mundo y vivirlos en su continua variación (incluidas las variaciones del arte).*

Finalmente, cabe recalcar que este no es un estudio exhaustivo del tarot, sino una invitación a pensar en este dispositivo de juego como un ente vivo que es capaz de abrirnos a presenciar, desde su intermediación, el acontecimiento de la realidad más allá de la materia. Pensando que es posible adentrarnos a un posible encuentro que va más allá de la corporalidad física. Sobre todo, pensar que este juego nos invita a hacer una *negociación con lo invisible*. ¿Estamos preparados para ver sus efectos? ¿Estamos preparados para explicar dichos terrenos e indagar más allá de lo que la academia convencional presenta como válido?

Lo invisible visible: corporalidad especulativa

“¿Podría separar mi cuerpo de los otros cuerpos, de la Tierra, de las estrellas, de la materia universal?” *La vía del Tarot. Jodorowsky, p. 597*

En los últimos años, las diferentes disciplinas sociales que intentan generar conocimiento y reflexión en torno al ser humano, cada vez más buscan formas alternativas para entender sus rasgos distintivos. Incluso a muchas de estas ahora las encontramos bajo el nombre de post-humanidades. Estas nuevas tendencias buscan mirar las innumerables maneras en la que los seres humanos estamos conectados a un mundo de vida más amplio y como esta conexión fundamental cambia incluso lo

que podría significar ser humano.

Por un lado, llevando esta reflexión hacia la corporalidad humana, la visión de Jean Luc-Nancy en su conferencia llevada a libro "Corpus" (2010) es idónea para cuestionar el lugar de cuerpo como objeto (sea este de adoración, uso u cosa) al que no podemos acceder en la totalidad debido a la visión dicotómica del cuerpo (cuerpo-alma) siempre separado. En esta visión el alma o espíritu siempre pareciera inalcanzable.

A partir de la frase "*Hoc est enim corpus meum*", Nancy plantea entender que el cuerpo visto desde la occidentalidad es siempre aquel lugar de objeto y sacrificio. Además de ser siempre un no lugar donde la angustia, el deseo de ver, de tocar y comer el cuerpo de Cristo nos muestra que justamente el cuerpo, cuerpo *jamás tuvo ahí lugar, y menos cuando ahí se lo nombra y se lo convoca.* (pg. 11) Esta noción nos invita a pensar que el cuerpo cuerpo, como cuerpo total, no puede ser solamente ese lugar para ver, tocar y comer (objeto); sino que justamente su complejidad yace en que no es suficiente ser nombrado y convocado para estar presente; sino que hace falta estar en cuerpo presente con todo lo que esto podría implicar (incluida la presencia de lo no matérico: alma, espíritu, emociones, etc). A fin de cuentas; presencia, no es solo la hostia física o la figura del santo; sino la posibilidad de conectar con todo aquello que no necesariamente se ve *ahí*. En este sentido, la presencia real habilitada implica entender que "el cuerpo no es ni <<significante>> ni <<significado>>. Es expositor/expuesto: *ausgedehnt*, extensión de la fractura que es la existencia. Extensión del ahí, del lugar de fractura por donde **eso** puede venir del mundo." (Nancy, 2010, pg. 22)

Y, **eso** que puede venir del mundo es lo que considero nos permite pensar en una corporalidad especulativa; una corporalidad que debe incluir el mundo de lo invisible; el mundo del más allá, para llegar a ser total y alcanzar la presencia de la existencia. Para que el cuerpo pueda ser esa fractura de la existencia de la que habla Nancy, debemos pensar en un cuerpo que pueda traspasar/sentir todos los elementos de la existencia de una u otra manera.

Por otro lado, la idea de Donna Haraway de que las interacciones con otros seres vivos pueden abrir posibilidades para relacionarnos y entendernos; es particularmente importante para plantear nuestra relación con lo invisible. Si bien, lo invisible de lo que hablaremos en este texto no está necesariamente en otro ser; implica en la mayoría de los casos una relación con un otro vivo (el tarot). Y más si entendemos que todo lo que existe en torno a nuestro cuerpo está vivo; este encuentro con los múltiples seres de nuestro cuerpo es lo que se intentará validar como forma de conocimiento y como vía a una totalidad corpórea y... probablemente escénica.

A través del término "odd-kin" o "parentescos raros" en español; Haraway cuestiona el modo en

el que interactuamos entre especies en la actualidad y motiva a pensar de qué maneras podemos hacernos cargo, hacernos co-responsables de vivir y morir en el mundo dañado. En consecuencia, a este planteamiento, pienso que nuestras relaciones, colaboraciones y posibles combinaciones de cuerpos son parte de la respuesta a esta urgencia relacional de parentesco con lo invisible. ¿Cómo hacer que nuestros múltiples cuerpos cohabiten y generen la densa co-presencia requerida para confabular y entender nuestros senderos entrelazados? Y sobretodo, ¿cómo hacer para conectar con el todo matérico y no matérico que nos influencia?

Así mismo, esto implica pensar que para entender la corporalidad y sus multiplicidades; hace falta mirar más allá del mundo de lo tangible. Hará falta también ir hacia el mundo del pensamiento, hacia ese campo de las ideas, de lo invisible existente. Y, en consecuencia, para adentrarnos a este campo, coincidiendo con Haraway, es necesario activar un pensamiento tentacular.

Desde la metáfora de la figura de cuerdas, Haraway nos invita a tener un pensamiento tentacular; un pensamiento que teje redes; un pensamiento que articule múltiples seres; y que además nos permita confabular nuevos mundos o entender el actual a través de ejercicios especulativos de ciencia ficción. Y, en este caso, el relato que intento desarrollar implica abrir el juego de figuras de cuerdas; no solo a especies compañeras como plantea Haraway; sino a objetos/pensamientos/arquetipos que nos piensan. Para esto, es imperativo articular una noción de que esas redes de hilo tejidas manualmente que van pasando de manera igualmente manual de unas personas a otras; son posibles también en el ritual del tarot en forma de carta a persona; ya que este juego de cartas es capaz de generar también esas mismas metáforas pensantes.

En definitiva, me interesa pensar que lo invisible puede surgir del encuentro con un cuerpo material, con un dispositivo de juego, un dispositivo del azar como EL TAROT. Este cuerpo nos invita a mirar más allá de la materia; habilitando el encuentro con lo inmaterial; con aquello que está *más allá*. Es, en términos de Nancy, otra fractura de la existencia; en términos de Haraway aquello que nos invita a encontrar parentescos raros con aquellos elementos vivos del pensamiento; con los cuerpos de lo inmaterial. Y a consecuencia, nos invita a tejer redes para una corporalidad total confabuladora. Una corporalidad sentipensante.

Con lo anterior, planteo la pregunta: ¿Por qué no podemos pensar que las combinaciones inesperadas de las que habla Haraway, estén también más allá de lo tangible; en los modos de pensar, ¿en las formas de encontrarnos con todo aquello que nos habla y se mueve más allá de la materia? ¿Es posible encontrarnos con nuestro cuerpo no-material? ¿Son nuestros encuentros más allá de la materia, una vía para reducir la división de aquello que a veces se considera inexistente o muerto?

Y, finalmente ¿son estos encuentros la vía para reducir la división cuerpo - mente, cuerpo - espíritu, cuerpo - alma?

Permitir que todo esto que está más allá de la materia exista, habilita su agencia e impacto en el cotidiano. Legitimar la existencia de lo que está en el mundo de lo invisible habilita también abrir el pensamiento de que no somos los únicos que interpretamos el mundo. Y que nuestro cuerpo físico tampoco es el único cuerpo. Porque, “toda vida es semiótica y toda semiosis está viva. De maneras importantes, entonces la vida y el pensamiento son uno y lo mismo: la vida piensa; los pensamientos están vivos.” (Kohn, 2021, 23). La corporalidad especulativa del mundo de lo invisible existe y se vuelve visible a través de prácticas de intermediación. En este caso del tarot; que a su vez también está vivo.

La intermediación y El ritual del tarot: Técnica relacional agenciosa

“Los árboles hacen ciencia. Realizando mil millones de experimentos de campo, hacen sus conjeturas y el mundo viviente les dice lo que funciona. La vida es especulación y la especulación es vida. ¡Qué palabra más maravillosa! Significa adivinar. También significa reflejar. (Richard Powers en Kohn, pg. XX. Introducción)

Ahora, una vez establecido lo que implica mirar más allá; en lo invisible; podemos avanzar con la segunda parte de la especulación: la técnica relacional agenciosa del tarot. En esta sección intentaré argumentar cómo es que el tarot es el elemento de intermediación y agencia que habilita el encuentro de aquello vivo que está más allá de la materia. Y cómo de hecho el tarot también es en sí mismo; un corpus vivo. Tal como en la cita inicial, el tarot nos refleja, mientras nos adivina y especula.

Según Jodorowsky (2004); el tarot es una catedral de conocimiento basada en símbolos que no tienen un origen definido... La palabra «Tarot» sería egipcia (tar. camino; ro, rogt real), indo-tártara (tan-tara: zodiaco), hebrea (tora: ley), latina (roía: rueda; orat: habla), sánscrita (tat: el todo; tar-o: estrella fija), china (tao: principio indefinible), etc. (pg. 21). Muchas definiciones a las que se suma que el tarot ha sido usado en muchas ocasiones como instrumento de adivinación. Sin embargo, cabe recalcar que esta supuesta adivinación no es más que un reflejo; un encuentro con la caja de resonancia del universo, el cosmos o nuestros “cuerpos invisibles” propios que nos hablan a través del tarot. El mismo que a su vez pone de manifiesto lo que considera pertinente.

El tarot es una práctica espiritual, psicológica y de juego donde a través del “azar” de las cartas nos encontramos con algunas verdades de nuestro inconsciente. “Mientras más profundizamos la práctica, más podemos constatar que, sin lugar a dudas, el Tarot es un instrumento conectado con la Vía, sea cual fuere la orientación espiritual particular de cada uno.” (Costa, 2021, introducción)

Con lo anterior, propongo que el tarot es una técnica adecuada para hacer posible la intermediación con el mundo actual. Entendiendo intermediación, como la **técnica intermedia a través de la cual se**

siente la conciencia de que lo que mueve los acontecimientos no es una fuerza exterior, no un exterior humano al acto, sino una ecología actuante. Está ecología del actuar es siempre más que humana, una ecología de prácticas. Vivir-en-el-acto mueve el evento, y es en la inmediatez de este movimiento que el evento se mueve hacia su potencial. (Munster et al., 2019, 11)

Para mí, el tarot es esta ecología actuante que nos permite ingresar al medio de los acontecimientos de nuestra existencia, al meollo de nuestras preguntas existenciales y nos permite vivir-en-el-acto del evento de la vida; mientras vivimos en-el-acto el evento del ritual del tarot. Es en la inmediatez de cada tirada; a la vez tan cambiante, que se nos devela esta conciencia de la totalidad cósmica. El tarot no es un médium; no es un intermediario; sino que es una práctica de intermediación con el subconsciente. El tarot es aquella entidad que nos posibilita estar en el medio de todo y nos posibilita conectar con todos los múltiples cuerpos nuestros que están más allá de lo físico.

Por ello, el tarot es una técnica relacional agenciosa que nos abre el camino hacia lo invisible; haciéndolo visible a través de la práctica de su ritual. Es una técnica relacional porque implica el encuentro de nuestro cuerpo físico con lo invisible; materializado a través de sus cartas. Es una técnica agenciosa, porque toma sus decisiones al momento de cómo va develando sus respuestas. A través de sus arcanos mayores y menores, el tarot posibilita entendernos y configurarnos cada vez más cerca de la totalidad de nuestro ser.

Las cartas nos presentan metáforas *arcanas*¹ que nos piensan a nosotros a la vez que son pensadas y traducidas por el intérprete que las lee. A pesar de que a veces exista un intermediario entre el tarot y el consultante; la lectura se hace en conjunto y solamente tiene sentido en tanto que cada cuerpo se permita y active la presencia total en conexión con el mundo que se manifiesta. A veces, no es necesario ningún médium para entenderlo. De hecho, es necesario confrontarse con el tarot para entenderlo; es necesario corporizar el tarot.

Para esto, la forma como Jodorowsky describe su aproximación al tarot es realmente importante al momento de entender cómo funciona la intermediación. Ya que ésta es corpórea, física, real y a través de ella se activa todos los elementos invisibles de los que hablamos anteriormente:

“Me di cuenta de que, si alguien me podía enseñar a descifrarlo, no era un maestro de carne y hueso, sino el Tarot mismo. Todo lo que yo quería saber estaba ahí, entre mis manos, delante de mis ojos, en las cartas. Era esencial cesar de escuchar las explicaciones basadas en la «tradición», las concordancias, los mitos, las explicaciones parapsicológicas, y dejar hablar a los arcanos... Para incorporarlo en mi vida, aparte de memorizarlo, realicé con él algunos actos que espíritus racionales pueden considerar pueriles. Por ejemplo, dormí cada noche con una carta distinta debajo de mi almohada, o me paseé todo el día con una de ellas en mi bolsillo. Froté mi cuerpo con las cartas;

hablé en nombre de ellas, imaginando el ritmo y el tono de su voz; visualicé cada personaje desnudo, imaginé sus símbolos cubriendo el cielo, completé los dibujos que parecen hundirse en el marco: le di un cuerpo entero al animal que acompaña al Loco y a los acólitos del Papa, prolongué la mesa del Mago hasta encontrar en lo invisible su cuarta pata, imaginé de dónde colgaba el velo de la Papisa, vi hacia qué océano iba el río que alimentaba la mujer de La Estrella y hasta dónde llegaba el estanque de La Luna. Imaginé lo que guardaba el Loco en su bolsa y el Mago en su cartera, la ropa interior de la Papisa, la vulva de la Emperatriz y el falo del Emperador, lo que ocultaba en las manos el Colgado, de quiénes eran las cabezas cortadas del Arcano XIII, etc. Imaginé los pensamientos, las emociones, la sexualidad y las acciones de cada personaje. Les hice rezar, insultar, hacer el amor, declamar poemas, sanar.” (Jodorowsky, 2004, p.25)

Por eso es que el tarot es una práctica de intermediación viva ya que nos pone en el medio de la experiencia de encuentro con el mundo de los arcanos y a través de este con nuestros muchos mundos posibles en el plano del sub, inco o consciente. “De ahí que pueda afirmarse que, cuando se consulta el Tarot, no son las cartas lo que hay que leer: lo que debe leerse es la propia vida. Los símbolos no se resuelven en situaciones, sino que sugieren el significado de las mismas. Por ello, recogen lo que hay de más inmediato en la experiencia básica, que es siempre nosotros mismos, nuestras pasiones sordas, nuestros deseos inconscientes, para destilarlo en comprensión, esto es, en consciencia.” (Nichols, 2012)

Asimismo, la idea de que el tarot es una ecología viva plantea pensar que en el proceso de intermediación; el cuerpo físico y los cuerpos que habitan más allá de la materia se vuelven conscientes de un estado presente. Este reconocimiento provoca una transformación que afecta a todos los cuerpos de una u otra manera; y en el caso del tarot es activado desde las imágenes que nos presenta. El tarot hace sus movimientos de azar, activa su juego con cada tirada y nos plantea una experiencia viva que se transforma y nos transforma constantemente. Nunca una tirada es igual; aunque puede haber repeticiones. La idea es entender que el tarot se transforma con cada uno de nosotros, y así como nosotros va adquiriendo experiencia. Hay quienes dicen que esto es la carga que va adquiriendo y lo que hace que sus tiradas sean cada vez más “reales”. Su capacidad de escucha cada vez se afina más.

También, la transformación que emerge con y a través del tarot sucede de maneras no lineales. Es decir, no hay una causalidad directa del impacto de una lectura del tarot o del apareamiento de una carta; por lo que la idea del juego es crucial para entender la complejidad de los efectos de resonancia matérica y no matérica que esta práctica plantea en nuestra relación de cómo entendemos el mundo.

Según Andrew Goodman en Munster et al., (2019) “cuando pensamos a nivel ambiental, no debemos pensar en sistemas compuestos de cosas discretas con entradas y salidas a través de las cuales se

comunican, sino que debemos reconocer que toda la magia sucede en el plano del campo: como composición a nivel de sistema de potenciales. (Pask citado en Green 2001, p. 681).” En este sentido, si pensamos en el tarot como ecología viva; debemos pensar que justamente es en el campo, en la ejecución, en la experiencia de la tirada; donde suceden los potenciales. Y, es justamente ahí donde la magia de la experiencia, de la presencia vital sucede; generando sus transformaciones y resonancias descontroladas, azarosas y sorprendidas. Funcionando tal cual como todo aquello que está vivo, impredecible.

La vida es impredecible, de ahí que no podamos leer el futuro y no sepamos en una totalidad todos los funcionamientos orgánicos (por ejemplo, en la ciencia) de lo que encontramos en estado natural. Si bien la naturaleza genera sus patrones; es imposible que todo suceda dos veces de la misma exacta manera. La vida es un azar constante, es incontrolable. Y así mismo funciona el tarot; se carga de cada consultante y emite patrones/tiradas siempre cambiantes. Pero al igual que toda ecología viva va en concordancia con su entorno; con quien consulta, quien lee y quien está alrededor. Mueve, a la vez que es movido.

Por ello, el colocarnos en el lugar del medio que nos plantea la intermediación es inquietante. “Es desconcertante encontrarnos en medio de un proceso en lugar de hacerlo al comienzo deliberado. ¡Estamos tan acostumbrados a ver el mundo como el despliegue de nuestra voluntad personal! Y por eso resistimos. En cambio, optamos por la mediación, separando el mundo de las cosas que ocurren en él, separando las cosas que ocurren en el mundo de nosotros mismos.” (Munster et al., 2019, 11) Por ello, el estar en el medio del asunto, en el medio del acontecimiento del tarot es un momento de total presencia y aceptación de que lo que se nos muestra en la lectura no es el futuro, ni el pasado; es justamente el momento presente. Y es en ese momento de la presencia del ritual donde el tarot hace sentido de todo y nuestro entendimiento se amplía.

En el libro *La desaparición de los rituales*, Byung Chul Han (2021) ofrece algunas reflexiones sobre el significado de los rituales y su importancia para superar, según él, la sociedad narcisista del mundo actual. Una de las primeras definiciones nos invita a pensar que los rituales se pueden definir como técnicas simbólicas de instalación en un hogar. Transforman el <estar en el mundo> en un <estar en casa>... Hacen habitable el tiempo... y son técnicas temporales de instalación de un hogar. (pg.2)

En este sentido, se podría decir que esa posibilidad temporal del ritual es la que interesa en este caso para entender al ritual del tarot como técnica de intermediación. Es justamente en esa temporalidad efímera que se da la posibilidad umbral, la posibilidad de estar consciente en medio de una experiencia sensible. Más allá de vivir la experiencia, lo importante del momento ritual es la activación de esa consciencia del momento mismo de la experiencia. Lo esencial, es finalmente el hecho de fijar la atención a ese momento y por ende ahí, encontrar la intensidad de la existencia.

Para Munster et al. (2019) en el momento de la intermediación, “incluso los hábitos se vuelven

extrañamente creativos, sus tendencias son más agudamente visibles, tendencias no solo para confirmación (el camino habitual de la casa a la parada de autobús) sino también por la desviación (el olor del árbol en flor que frena la caminata).” (pg. 12) Por eso es que en el encuentro con el tarot, la supuesta consistencia de la cotidianidad, de la vida se trastoca. Primero, porque se instala un momento ritual: un momento de presencia total y segundo; porque al hacer esto se activa la consciencia de nuestra existencia más allá de lo material y que todos nuestros movimientos en todos los planos, afectan todo nuestro desarrollo. De este modo, una tirada del tarot podría entenderse como un lugar habitual de cómo se realiza el proceso; pero a la vez es una constante desviación ya que cada carta que aparece es siempre una sorpresa.

Por ejemplo, cada tarotista establece su propio modo de performar el ritual; esto incluye escenificaciones, movimientos establecidos y claramente una puesta en escena. El lugar donde se ubican las cartas, como se limpian, como se cargan con cada consultante, como se hace la pregunta, cómo se distribuyen en la mesa, la colocación de velas y/o palo santo, etc. A estas diferentes acciones las llamaríamos los hábitos del tarot que en el momento de la inmediatez (ritual del tarot) serían las tendencias para la confirmación: el camino habitual. Y por otro lado las diferentes cartas que aparecen junto con sus diversas organizaciones y claramente las reacciones/acciones de cada consultante; serían las tendencias de desviación. En conjunto todas estas re-configuran nuestra noción de la cotidianidad y cambian el presente; o hacen evidente las transformaciones.

“El mundo es todo lo que sucede entre nosotros. Es decir, ante todo nosotros mismos y todo lo que nos sucede, todo aquello a lo que llega nuestro tacto, nuestra vista, nuestra respiración, nuestro movimiento.” (Nancy, 2021, 13) El tarot pone de manifiesto todo lo que nos sucede; es una caja de resonancia con el presente y nos muestra a través de sus imágenes una captura del estado actual del consultante; para que a partir de ese momento de conexión; se transforme.

Es así como la supuesta consistencia de cómo funciona una tirada se trastoca y nos invita a pensar que el tarot no es un objeto de estudio; sino justamente una práctica para inmediatez. El tarot vivo es una práctica, una técnica que cambia de forma en su relación con las fuerzas que perturban su consistencia percibida. El tarot nos mueve a la vez que es movido constantemente por las fuerzas invisibles y visibles. Es en sí, una práctica de presencia.

Pulsus Ultra: La experiencia escénica viva

“Todo lo que se encuentra con mi piel me encuentra a mí; y sin ella, no encontraría nada.”
(Nancy, 2021, 12-13)

Al inicio del artículo propongo que intentaré ofrecer alguna solución a la urgencia de cómo acercarnos, como re-conocer y cómo validar los aspectos no materiales de la corporalidad; con el fin de mantenernos

en el mundo, con los eventos del mundo y vivirlos en su continua variación (incluidas las variaciones del arte). En este último aspecto entre paréntesis, me refiero no solo a aquellos lugares del arte que hoy en día han desestabilizado fronteras disciplinares o que se muestran como innovadores; sino también a la inherente condición de la obra artística de moverse con su respectivo contexto; siempre cambiante también. Finalmente, intentaré a lo largo de esta sección argumentar como la obra de danza contemporánea PULSUS ULTRA pone en práctica el juego, la presencia y hace visible lo invisible.

Para ello, primero me interesa plantear que para que una obra artística - en este caso escénica - realmente pueda generar o incidir las transformaciones que las técnicas de intermediación pretenden habilitar; la obra artística debe estar planteada en términos de una experiencia sensible. La obra artística debe abrirse como un lugar de juego donde sea posible que el espectador y actor/performer experimenten una experiencia viva transformadora. En términos de Erika Fischer-Lichte (2003), una experiencia estética debe ser un lugar donde el hombre/mujer podamos experimentar nuestra **condición de ser** como un proceso de permanente transformación, como un estado de transición. La experiencia estética debe ser capaz de habilitar una experiencia umbral. En este sentido, es imperativo hablar de la experiencia estética justamente como un lugar en el medio. Como una experiencia que no solo sea capaz de colocarnos en el aquí y ahora; sino que al reconocernos en ese lugar; nos haga conscientes de las diferentes transformaciones que viven nuestros múltiples seres (matéricos y no matéricos); y, que a consecuencia generen a su vez sus respectivas resonancias.

La estética de lo performativo es el concepto fundamental que Fischer-Lichte (2011) propone para entender la realización escénica más allá de la mera representación o expresión de algo previo o dado; sino como un verdadero acontecimiento transformador que surge a partir de la co-presencia, corporalidad y contacto del actor-espectador. Estas últimas, conocidas como estrategias de escenificación que deberán ser capaces de activar el bucle de retroalimentación autopoietico. Es decir, deberán ser capaces de hacer que cada persona involucrada genere sus propias reacciones, estas a su vez otras nuevas; y partir de esas resonancias cada cuerpo sea realmente parte de la experiencia escénica total. En definitiva, activando cuerpo matérico y no matérico en el medio de la experiencia. Estando presentes.

Consecuente con la propuesta de la estética de lo performativo, la obra de danza contemporánea PULSUS ULTRA plantea que todas estas estrategias de escenificación se realicen a través del ritual del tarot. La propuesta coreográfica se plantea como un dispositivo de azar, donde cada momento se decide a través de una serie de juegos que nos van mostrando el camino para el desarrollo de cada momento, a la vez organizado como un ritual litúrgico².

La primera escena, se muestra como la presentación o saludo inicial del ritual donde la figura de un médium da apertura al acto solemne de frente al público y dando la espalda a las

figuras de cuerpos de bailarines que representan los entes de los arcanos mayores (dados también por azar), situados inmóviles a manera de un altar primario en la escena. Este primer momento está diseñado como la presentación de los símbolos y la bienvenida al ritual. Y, como todo ritual da inicio desde la solemnidad y la instalación de la mirada. Buscamos fijar la atención al primer juego: una lectura del tarot.

La lectura del tarot se plantea como la parte esencial de toda la obra ya que es el lugar donde se busca responder a la pregunta esencial de la obra: ¿Cómo responder a preguntas existenciales desde las prácticas esotéricas y la danza?

A la sección de lectura de tarot, la denominamos las danzas arcanas y es el lugar donde el público es invitado a realizar sus preguntas existenciales. El tarot las responde a través de 12 arcanos mayores que fueron seleccionados al azar a través de diferentes ejercicios de preguntas y respuestas en ensayos de la obra y a los que se les ha asignado premisas de movimiento e intérpretes: 6 dúos, 4 solos, 1 cuarteto y 1 trío hablarán conectados con cada carta a través de los cuerpos de los bailarines. El público entonces no tendrá la interpretación del médium, sino que tendrá que generar su propia lectura de la carta a través de lo que ve en movimiento sucediendo en frente de él. (Ver Imagen 1)



Imagen 1: *Las danzas arcanas y el médium. Fotografía cortesía de Lian Palacios (2022)*

En consecuencia, las emociones/sensaciones o las múltiples respuestas que cada persona tenga del momento bailado habilitan la posibilidad de jugar y de entender que hay que estar presente - mirando y sintiendo las danzas - para poder llegar a un entendimiento de la pregunta planteada y de la carta que el

tarot ha decidido mostrar. La obra propone que el arte - en este caso la danza - puede ser una vía posible a un nivel cognitivo superior, un instrumento de conexión con la realidad más profunda o de hecho por sí sola puede ser una forma de conocimiento. La idea es confiar en el dispositivo a tal punto que el ritmo de la obra sea específico de cada grupo de espectadores ya que son ellos con su energía que activan el tarot; habilitando el primer ritual. La primera presencia.

Adicionalmente, así como describí anteriormente la forma como Jodorowsky muestra su aproximación al tarot en la sección anterior. La obra y los cuerpos requirieron un estudio exhaustivo de los arcanos dados al azar para nuestros cuerpos. Cada cuerpo tuvo que entender a través de muchos ejercicios con la carta: sus implicancias, sus imágenes, sus palabras, todo lo que de ella podía brotar lo vivimos en el cuerpo para poder encarnarlas cada vez, en cada ensayo y en cada función. Hay que vivir el encuentro con el tarot no solamente desde el lugar de la adivinación o el reflejo, sino que hay que dejar que nos hable.

A la segunda escena la hemos denominado “Los espíritus del pasado”; es el lugar donde cada ente conecta con su historia personal a través de fotografías y las cuenta en esquinas diferentes del espacio escénico al mismo tiempo. En este caso, el público debe seleccionar qué historia escuchar y deberá acercarse a cada ente/arcano/bailarín para poder hacerlo. En principio, confiamos que después de la primera escena, el público sabe a qué cuerpo se siente atraído y en consecuencia esa será la historia que escuchará. (mientras escucha los murmullos del resto) (Ver imagen 2)



Imagen 2: *Los espíritus del pasado. Fotografía cortesía de Lian Palacios (2022)*

La tercera y última escena está concebida como una limpia: un acto de liberación, de sanación que se genera a partir de la consciencia adquirida durante las escenas previas. Después de **devenir conscientes** en la práctica de activación del cuerpo y del tarot; hacemos un ejercicio final donde los cuerpos se ponen al servicio para la transformación colectiva. En este momento, en medio de música electrónica los cuerpos de los espectadores se limpian con hierbas naturales mientras van ingresando a una especie de estado de trance al saltar y bailar constantemente con toda la colectividad presente. El sentido de comunidad se activa y al final todos los cuerpos se sostienen en una danza calmada. Finalmente, entre todos se limpian con las plantas que han ido entrando poco a poco; y se reconoce la transformación física (cansancio, sudor, movimiento, interacción) generada, llevamos la atención a las otras posibles transformaciones que se hayan generado en cada participante. Y nos reconocemos a nosotros mismos en la individualidad, y en los otros. Esperando salir transformados. (Ver imagen 3)



Imagen 3: *La limpia. Fotografía cortesía de Lian Palacios (2022)*

Con esto último, hace falta colocar el último concepto de este artículo: el *proceso de individuación* propuesto por Carl. G Jung. Este concepto propone pensar que el aspecto no matérico de la corporalidad - lo que Jung llamó inconsciente - no se expresa por conceptos -que atañen a la consciencia- sino por símbolos, que abarcan tanto la consciencia como el inconsciente. La idea de los arquetipos junguianos nos hablan de ese camino de viaje interior, ese camino de conocimiento simbólico y colectivo que nos invita a autoconocernos para entender nuestro rol en el mundo. Según Jung este es a su vez un proceso autónomo e independiente del aspecto del “alma” de cada ser

humano que busca su totalidad, su consciencia total (consciente - inconsciente). (Nichols, 2012)

A esto último es a lo que apunta PULSUS ULTRA mediante los juegos que plantea para el público y es a fin de cuentas el objetivo básico del tarot. Un espacio de reconocimiento de los aspectos invisibles de la realidad, una validación de la propia capacidad de tener una lectura de esa realidad que se le presenta en frente y sobre todo un espacio de inmediatez del aquí y ahora propuesto por el tarot en escena.

Para esta obra, el tarot no es per se un juego; sino un dispositivo generador de conciencia, una forma de manifestación del presente y sobre todo una caja de resonancia con nuestros deseos, aspiraciones y posibilidades de conexión con el todo. Tal como se ha explicado antes, el tarot es un dispositivo que nos permite ampliar nuestro campo de conocimiento con una realidad más profunda. Y es posible solamente si entramos a él, así como entramos en el cuerpo de la danza como una práctica de confianza, movimiento y acción generadora de significado. Debemos entrar a él como una práctica de inmediatez.

El tarot aviva la voz de las emociones, la voz de aquello que está dentro de cada uno, de aquello que no aparece físicamente pero que todos hemos percibido. Aquello que en mi práctica específica pasa por el cuerpo; por la creación de danzas, por la creación de aquello que brota del cuerpo y es capaz de hablar por sí mismo. El acontecimiento de lo que vivo en el cuerpo. Lo vivo dentro de un contenedor (cuerpo) que, en el mundo actual, pareciera incluso inerte. El tarot habilita nuevos relatos, nuevos cuerpos y esa ciencia ficción necesaria para generar parentescos raros entre humanos, no humanos y en este caso objetos. Que finalmente tejen entre lo material y lo inmaterial.

Los signos, símbolos y momentos de la obra se plantean como un encuentro con lo místico. Lo místico del cuerpo en movimiento como lenguaje de improvisación, lo místico del encuentro con el azar a través del tarot y lo místico de la posibilidad del encuentro con el público a través del juego. Quizás entonces - haciendo un símil a lo que Andrew Golodman establece en su artículo "*Black Magic: Fragility, Flux and the Rewilding of Art*" en (Munster et al., 2019, 134) PULSUS ULTRA deba ser considerado al menos en cierta medida en términos de los movimientos, sentimientos y velocidades afectivas en las que entran todos los componentes (artista, participante, cartas, vibraciones sonoras, imágenes del tarot, imágenes en movimiento). Entonces tal vez, no deberíamos olvidarnos de preguntar que siente la obra misma ¿siente sus propias transiciones? ¿Qué siente el artista, un arcano en devenir? ¿Qué siente el espectador? Todos aquí, están atrapados en la inmediatez del evento. Espero.

Notas

¹ “El término «arcano» deriva del latín arcanum, que significa «secreto». Remite a un sentido oculto, un misterio que desafía lo racional... .” (Costa, 2021, p.51) Es por esto que al acercarnos al ritual del tarot, nos acercamos a una apertura gradual hacia el secreto cósmico, al secreto de la totalidad de la corporalidad especulativa que intento plantear en este artículo.

² Según la Real Academia de la Lengua. Liturgia es el Orden y forma con que se llevan a cabo las ceremonias de culto en las distintas religiones. 2. f. Ritual de ceremonias o actos solemnes no religiosos.

Bibliografía

- Costa, M. (2021). *El Tarot paso a paso*. Penguin Random House Grupo Editorial Argentina.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo* (D. Martínez Perucha & D. González Martín, Trans.). Abada.
- Han, B.-C. (2021). *La Desaparición de Los Rituales*. Herder y Herder.
- Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno* (H. Torres & H. Torres Sbarbati, Trans.). Consonni.
- Jodorowsky, A. (2004). *La Via Del Tarot/the Life Of Tarot*. Libros Sin Fronteras Inventory.
- Kohn, E. (2021). *Cómo piensan los bosques: hacia una antropología más allá de lo humano* (M. Cuéllar Gempeler & B. A. Sánchez, Trans.). Abya-Yala.
- Munster, A., Stavning Thomsen, B. M., & Manning, E. (2019). *Immediation I*. Open Humanities Press.
- Nancy, J.-L. (2010). *Corpus*. Arena Libros.
- Nancy, J.-L. (2021, Julio 14). The World's Fragile Skin (M. Chabbert & N. Deketelaere, Eds.). *Angelaki*, 26(3-4), 12-16. <https://doi.org/10.1080/0969725X.2021.1936807>
- Nichols, S. (2012). *Jung y el Tarot: un viaje arquetípico*. (Primera Edición ed.). Kairós.



La Indumentaria en la Escuela Bolera

The Costumes in the Bolero School

Carlota Hernández Rueda y Joaquín Jaime Sánchez Espinosa

Universidad de Almería. Facultad de Psicología

Resumen

La escuela bolera, que constituye un estilo dentro de la danza española junto con el folklore, el flamenco y la danza estilizada, y su particular estética serán la principal fuente de inspiración para los artistas románticos del siglo XIX, cuyas pinturas y grabados costumbristas en los que pretenden evocar el imaginario español servirán como archivo documental para llevar a cabo un análisis histórico-artístico de la indumentaria propia de esta danza y así descubrir en qué consiste este popular traje.

Palabras clave: escuela bolera; majismo; danza española; indumentaria; pintura costumbrista.

Abstract

The bolero school constitutes a style encompassed within Spanish dance along with folklore, flamenco and stylized dance, and its characteristic aesthetic will be the main source of inspiration for artists of the XIXth century, whose genre paintings and engravings where they try to recreate Spanish universe will serve as an archive to carry out an artistic historical analysis of the costumes of the bolero school to discover this popular costume.

Keywords: bolero school; majismo; spanish dance; dress history; genre painting.

Introducción

El bolero es un estilo de la Danza Española nacida de la intersección entre el folklore, el flamenco y la danza estilizada, cuya gestación en el siglo XVIII coincide con la época en la que comienzan a codificarse los bailes populares de la Península Ibérica (Rocamora Jiménez, 2018). En ese período fue enriqueciéndose de todo lo que se hallaba a su alrededor, de ahí sus propios rasgos populares españoles y determinadas influencias de las modas que llegaban al país, procedentes en su mayoría de Francia e Italia. (Carrión Martín, 2019). Inicialmente, fueron las clases populares de Madrid, Castilla La Mancha, Murcia y Andalucía las primeras en bailar el bolero, pero, con el paso de los años, el bolero llegaría a conectar con la alta sociedad, extendiéndose a su vez por toda la nación. Así, de la interrelación entre la villa y la corte se produce una fusión de componentes que haría que el bolero fuese evolucionando hasta posteriormente dar paso al nacimiento de la Escuela Bolera (Carrión Martín, 2019). Estos bailes se comienzan a academizar y reelaborar con una gran influencia de la técnica del ballet que había irrumpido en España en este mismo siglo procedente de Italia. El término “bolera” procede del apodo “boleros”, utilizado a partir del siglo XIX, con el que se conocía a los bailarines de este estilo dancístico. Hoy día, la escuela bolera conforma el currículum de enseñanza de los conservatorios profesionales de toda España, razón por la cual se sigue preservando y transmitiendo el estudio y la práctica de este baile. (Rocamora Jiménez, 2018).

La indumentaria utilizada en este tipo de danza recuerda al traje femenino propio de la zona de Madrid y Andalucía a finales del siglo XVIII y principios del XIX, que está compuesto por un vestido fantasía con corpiño -de manga larga o corta- y escote hasta los hombros. Lo complementa una falda abullonada donde lucen normalmente dos volantes con todo tipo de encajes y abalorios (Rocamora Jiménez, 2018). La largura de esta cae a la altura de la rodilla, aportando así libertad de movimiento a la bailarina para la correcta realización de los pasos y las rápidas combinaciones de pies. (Cavia Naya, 2013). A su vez, para su mayor comodidad, el pelo va siempre recogido y adornado con motivos florales o cintas. Por su parte, el calzado está compuesto por zapatillas de media punta blancas o *chapines*, empleados única y exclusivamente para la danza. Por último, para bailar, los movimientos van acompañados con toque de castañuelas y en ciertas obras del repertorio bolero, el abanico forma parte del set de complementos para la ejecución de los pasos y bailes. (Rocamora Jiménez, 2018).

A finales del siglo XVIII España sufrió una serie de cambios en su forma de vida tradicional de la mano de la Ilustración, imponiéndose la llamada *civilización*, concepto que hasta entonces el país desconocía.

Para un sector de la población española, la civilización era un modelo a imitar, pues se traducían en progreso, se buscaban cambios en los ámbitos educativo, religioso y social. Este sector estaba formado principalmente por los intelectuales españoles, que querían que España dejase a un lado la decadencia y el atraso, en contra de la opinión del pueblo llano, mayoritariamente inculto, que defendía la nación tal y como era. Para las clases bajas, esta transformación que se pretendía llevar a cabo representaba un ataque en contra de lo español, pues suponía una serie de cambios en la conducta, en la mentalidad y las costumbres del país que no estaban dispuestos a tolerar.

De esta manera, la sociedad española quedará dividida en dos grupos: uno a favor de la civilización, defensor del afrancesamiento y de la Ilustración; otro en contra, formado principalmente por el pueblo llano y algunos sectores de la Iglesia, que harían todo lo posible por mantener las costumbres españolas. La sociedad, en constante cambio, vio nacer a una serie de personajes muy diversos pertenecientes al sector anti-Ilustración que en ocasiones parecían sacados de obras de teatro. Los más destacados fueron: los manolos, las tonadilleras, las madamas, las *madamitas del nuevo cuño* (Zamácola y Ocerín, 1796), los majos o los lechuguinos, principalmente. Este grupo de personas partidarias de las tradiciones españolas darían lugar al denominado *majismo* español, un movimiento pro-defensa de las costumbres y cultura española en contra del afrancesamiento que se estaba estableciendo (Fernández de Rojas, 1792). A pesar de ser un movimiento a favor de lo castizo, se entremezcló lo español con lo afrancesado, algo inevitable, pues ambos gustos convivían en la sociedad del momento.

El *majismo*, que se inició en un principio entre las clases sociales más bajas, con el tiempo evolucionó y sería seguido por gran parte de la sociedad, incluyendo hasta a las clases más altas, quienes tomaron el movimiento como una moda, aburridas ya de las prendas francesas que se habían vestido hasta entonces como el *Robe à la française*, el *Robe à la Polonoise*, el *Desabillé* o el *Robe à l'anglaise*. Este fenómeno en el que la aristocracia adopta la moda del pueblo originó lo que Ortega y Gasset denominó posteriormente "plebeyismo" (Ortega y Gasset y Marías, 1983).

La indumentaria de los nuevos *majos* sería a la española, pero conforme subía la clase social se apreciaba más calidad en el tejido, además de que iban paulatinamente introduciendo adornos, siendo muy común el uso del encaje, inicialmente de vainica y de bolillos, exportado de Francia, madroños, elementos decorativos de forma esférica que imitaban la fruta del madroño, árbol emblemático de Madrid, y abalorios de plateados, dorados y de azabache, que enriquecían los trajes. Esta mejora en la indumentaria, utilizando tejidos ricos como terciopelos, rasos o tafetanes de seda y los encajes franceses cuajados de ricos abalorios, era debida a su mayor poder adquisitivo

lo que desembocaba en una conexión directa con las nuevas tendencias afrancesadas que estaban de moda en el momento.

El vestido de *maja* se compone básicamente de un jubón y una basquiña. El jubón es una vestidura abotonada de raso similar a un corpiño que cubría la parte superior del cuerpo desde los hombros hasta la cintura, ceñida y ajustada al talle pero sin el uso de ballenas. Con el paso de los años los jubones pasarían a llamarse boleros, que es como se conoce a esta prenda en la actualidad. El jubón podía ser de cualquier color, y solía estar adornado con cintas, cordoncillos, lazos, madroños, flecos, borlas o encajes, que debían ser fabricados en su mayoría en el país. Estos elementos aportaban muchísimo movimiento al traje, sobre todo si este iba a ser utilizado en escena por las bailarinas. Debajo del jubón llevaban la camisa, que era de tela fina cerrándose en los costados con cintas y quedando muy ajustada. La basquiña es una saya, normalmente negra, que se superpone a otra falda, que dependiendo de la clase social de la persona podría ser de seda, denominándose brial, o de algodón en el caso del pueblo llano, en cuyo caso se llamaría guardapiés, y que se extiende hasta los tobillos pudiendo ir adornada con encajes y volantes. Bajo la falda llevaban otra, normalmente blanca, que le hacía realzar el guardapiés, llamada enagua. Encima de la falda a menudo se usaba la sacerdotisa, una especie de sobrefalda confeccionada normalmente en punto de red y decorada con madroños y borlas, siempre de color negro pues estuvo prohibido llevarla de otro color. La basquiña podía dejar entrever las medias blancas y los zapatos de tacón o bailarinas. La indumentaria *maja* se puede complementar con un chal sobre los hombros, la toquilla o mantoncillo, y el pelo recogido en una redecilla o en una cofia sobre la que se colocaba el velo o una mantilla, prenda de fuerte identidad española, que dejar entrever el rostro y aporta un aire enigmático y sensual a su portadora, siendo otra de las características que el pueblo otorgaba a la mujer española y que querían resaltar a través de este accesorio. Normalmente el velo o la mantilla se sujetaban en la cabeza de la mujer gracias a la peineta o peina, tal y como se denominaba en Sevilla. Las más apreciadas eran de carey, que ofrecía una gran variedad de tonalidades y transparencias, desde las más claras hasta las más oscuras, completamente opacas. No sólo ofrecía matices, sino también las formas del corte, destacando en este período las rectangulares o cuadrangulares. Aparte de la peineta se utilizaron también flores, lazos y otros elementos decorativos como horquillas.

El personaje del *majo* representaba una figura popular, fresca y muy descarada, una imagen llena de romanticismo y cierto componente nacionalista, en un intento de reafirmar la identidad española frente a las influencias francesas. La idea de imponer el traje de majo como la vestimenta

nacional supondría el poner solución a la fuga de divisas del país. La idea es que dicho traje debería ser confeccionado en el país y con telas fabricadas también en éste. Poco a poco se consiguió este efecto, pues la indumentaria *maja* se consolidó pronto en Madrid y después se extendió con éxito a otras ciudades, muy posiblemente como muestra de la exaltación nacional.

A finales del siglo XVIII se bailaba, vestía, hablaba, movía y cantaba a lo *Bolero*, es decir, lo que en un principio representaba al bailarín majo designa ya en general una moda, que realmente era la del *majismo* español. Esta vestimenta es también comúnmente conocida entre la sociedad como el traje goyesco, por plasmarla Francisco de Goya en obras como los retratos de la Duquesa de Alba, María Luisa de Parma o la Condesa de Chinchón.

Este traje, que poco a poco iba evolucionando, fue el utilizado, en un principio, por todos los miembros que componían el mundo *Bolerológico*. A menudo se editaban estampas o grabados de baile Bolero para la prensa de la época en las que se reflejaba claramente que la vestimenta utilizada por ellos era la de *majos* y *majas*. Este vínculo, *Bolero* y *majismo* aparece documentado en la obra literaria *La bolerología o Quadro de las escuelas del bayle bolero*, de Rodríguez Calderón (1807).

Si el traje de *majo* o *Bolero* llegó hasta los armarios de la sociedad más elevada fue en gran parte por la propagación que se hizo de él en el teatro de la época en el que se mostraba ese ambiente popular. Precisamente eran estos aristócratas los que iban al teatro de la época a pasar su tiempo libre y fue el lugar en el que este estamento descubrió estas costumbres castizas que irían calando poco a poco en sus vidas.

Aunque la vestimenta del *majismo* fuera símbolo de lujo y riqueza en España, resultó realmente sencilla si se compara con las modas extravagantes que hubo en otros países durante el siglo XVIII, especialmente Francia. Esta sencillez fue debida a las continuas regulaciones de acuerdo a la vestimenta por parte de Carlos IV, que no dejaron a la indumentaria propia del *majismo* desarrollarse por completo, cerrando cualquier posibilidad a que esta terminara de “contagiarse” de las tendencias del momento. A pesar de estas imposiciones, España había absorbido ya muchas de las tendencias que estaban causando furor en Europa, como las francesas en la indumentaria, las italianas en las artes escénicas y las propias españolas. Con el paso de los años, la danza popular, conocida como *Bolero*, tras convivir con otras influencias más estilizadas, y gracias a la aparición de las Academias Bolerológicas donde se estudiaron detenidamente, se convirtió en la actual Escuela Bolera.

Objetivos

- Objetivo general: Analizar la indumentaria típica de la danza bolera y del siglo XVIII-XIX atendiendo a su contexto y a las manifestaciones plásticas de este.
 - Objetivo específico 1: Recurrir a una serie de pinturas y grabados de los siglos XVIII y XIX donde se ilustra la indumentaria cotidiana y dancística.
 - Objetivo específico 2: Examinar los vínculos entre forma y contenido. Es decir, cotejar si existe una codificación estética y simbólica concreta entre la indumentaria cotidiana y la propia de la danza bolera del siglo XVIII-XIX.

Metodología

La muestra consta de 4 obras pictóricas que comparten las siguientes características formales:

- a) Pertenecen al *estilo costumbrista*, caracterizándose este estilo pictórico por representar acontecimientos y hechos cotidianos de la sociedad y cultura coetáneos al artista que realizó la obra.
- b) Se trata de retratos de bailarinas de danza bolera destacadas de la época, siendo esta danza y su indumentaria los elementos centrales del cuadro.
- c) En las 4 obras, se hace referencia a Andalucía, ya sea por ser la comunidad de donde vienen la bailarinas (Imágenes 1,2, y 3) o bien porque representan o encarnan algún personaje que tiene que ver con esta comunidad (Imagen 4).
- d) Las 4 obras se contextualizan en el siglo XIX, momento en el que la danza bolera está asentada ya en la sociedad de la época y tiene bastante fama, atrayendo a artistas que no dudan en utilizarla como material temático

Una vez seleccionadas las obras, se procede a realizar una clasificación basada en el contenido temático a partir del cual poder analizar los rasgos formales y de contenido de cada una.

Para llevar a cabo el análisis de las fuentes de documentación iconográfica, tomaremos manifestaciones artísticas de la época, especialmente pinturas y grabados del siglo XIX, recurriendo al *Método Iconológico*, prisma a través del cual visualizar y comprender el universo seleccionado.

El Método Iconológico (Panofsky y Lafuente Ferrari, 2012) supone una profundización en el significado de las imágenes, distinguiendo tres etapas sucesivas para descifrar el contenido de la obra de arte: etapa preiconográfica, etapa iconográfica y etapa iconológica.

Resultados

A finales del siglo XVIII y a lo largo de todo el siglo XIX van a ser numerosas las pinturas y estampas que van a reflejar la Escuela Bolera, tanto por parte de pintores nacionales como por extranjeros, lo que va a suponer una fuente imprescindible de documentación para el estudio de esta danza

y su particular indumentaria. Estas pinturas y estampas serán en su mayoría costumbristas. Este género pictórico, el *costumbrismo*, buscaba destacar los aspectos más pintorescos de la sociedad. Otra característica importante es que, por lo general, no presenta personas concretas, sino tipos, como por ejemplo: toreros, bailarinas, mesoneros, herreros, etc. (Quesada, 1992).

Uno de los primeros tipos en aparecer en la pintura costumbrista de finales del siglo XVIII y todo el siglo XIX fueron los *majos*. Estos personajes, surgidos en el siglo XVIII en las escalas más inferiores del pueblo madrileño, se caracterizaban por su gracia y frescura, así como por llevar un vestuario extraordinariamente adornado con unos elementos muy concretos, que a menudo eran asociados con España, como los madroños, la peineta o la mantilla. Esta figura se extendió hasta llegar a Andalucía y comenzó a convertirse en protagonista de numerosas obras literarias y plásticas.

Una variación del tipo de maja es la bailarina, concretamente la de *Bolero*, que fue muy retratada en la pintura costumbrista del siglo XIX, pues fascinaba a los pintores extranjeros que llegaban a España (Reina, 1979). Esta bailarina va vestida con la indumentaria bolera, consistente en una falda abullonada que cae hasta la altura de las rodillas, la cual suele estar adornada con encajes que simulan volantes, y encima de esta, podían llevar la sacerdotisa, bastante ornamentada con madroños negros que acompañaban los saltos y movimientos de la bailarina. El cuerpo del traje, muy similar a un corpiño, es ceñido y con un amplio escote hasta los hombros, dejándolos al descubierto, ya sea de manga larga o corta, aportando sensualidad. Este corpiño suele ir también adornado con encajes, sobre todo en la zona del escote, y madroños. También con unos lazos o cintas, con los que se ceñía por la parte de la espalda, a modo de corsé. Por su parte, el pelo se mantiene siempre recogido y adornado con flores o lazos. En los pies calzan zapatillas de media punta, los chapines, calzado empleado solo y exclusivamente para el baile.

***Una Bolera*, de Antonio Cabral Bejarano**

Cabral Bejarano, A. (1842), *Una Bolera* [Óleo sobre lienzo]. 53 x 42 cm. Museo Carmen Thyssen Málaga.

Se trata de un retrato de una joven bailarina sobre un paisaje en el que podemos ver el río Guadalquivir a su paso por Sevilla y, sobre él, la Torre del Oro, por lo cual la acción se sitúa en el barrio de Triana. Resulta significativa la composición, que ubica a la danzarina frente a uno de los lugares con más valor icónico de Sevilla, pues en esta representación se unen los aspectos más seductores de la ciudad hispalense durante la primera mitad del siglo XIX: sus fascinantes ruinas árabes y construcciones antiguas con el baile bolero, que desde el romanticismo se convirtió en una de las más exitosas danzas teatrales en toda Europa, identificadas claramente con España y, tempranamente, con Andalucía.

La bailarina, anónima, está ejecutando un baile de escuela bolera que posiblemente sea el “Olé de la Curra” debido a la posición característica de éste: se encuentra con la pierna base ligeramente flexionada y la otra estirada al lado, presentando el torso inclinado hacia dicha pierna y la cabeza girada hacia ese perfil (Rocamora Jiménez, 2018). Era muy común en la época representar a las bailarinas a través de imágenes centradas siempre en la descripción de la más compleja y elegante posición de danza –ya fuera bolera, clásica, etc.- ejecutando una figura fácil de identificar.

En cuanto a la indumentaria, viste el traje tradicional bolero, formado por un corpiño fantasía cerrado en la espalda, con el escote bajo hasta los hombros, decorado con encaje blanco y mangas abullonadas, que podrían ser de la camisa que se vestía en algunas ocasiones debajo, o bien un añadido para darle un toque más sofisticado al traje, gracias a este tipo de manga, muy de moda a comienzos del siglo XIX con los trajes de corte imperio y denominada manga abullonada, globo o *balloon*. La tela de las mangas, muy fina, sugiere una batista o una delicada muselina, que además sería la elección más apropiada para lograr comodidad a la hora de ejecutar los movimientos del baile. La falda tiene el típico largo por debajo de la rodilla, termina en dos volantes de encaje blanco decorado con abalorios dorados y el bajo está festoneado. Tanto el brillo como el cuerpo que debía tener este traje tan característico para conseguir el efecto abullonado de la falda como la rigidez en el corpiño, hacen pensar que se trata de un tafetán de seda o una seda salvaje. Llama la atención el color del traje, un rosa muy *naïf*, que resalta aún más la juventud de la joven bailarina.

Respecto a los complementos, además de las castañuelas, accesorio fundamental de una bailarina bolera, encontramos una flor blanca como adorno en el pelo y joyas doradas, a juego con los abalorios de su vestido. Por último, calza zapatillas de media punta blancas, los chapines.

Amparo Álvarez “La Campanera”, de Antonio Cabral Bejarano

Cabral Bejarano, A. (1850), *Amparo Álvarez “La Campanera”* [Óleo sobre lienzo]. Colección particular, Sevilla.

De Antonio Cabral Bejarano es también la obra *Amparo Álvarez “La Campanera”*, una de las bailarinas y maestras de danza más populares de Sevilla.

Representada en el centro del cuadro, es la protagonista de este. Está posando para el espectador, rompiendo la cuarta pared. Se encuentra *en actitud*, es decir, con la pierna de base estirada y la otra extendida hacia delante con el pie estirado y girado hacia fuera. Esta pose también muestra el carácter atribuido a la mujer española, fresca, de fuerte temperamento y sensual, características relacionadas también con las bailarinas de danza bolera.

Sostiene en una mano un abanico abierto, decorado con imágenes, a la altura del pecho, probablemente tratando de ocultar el llamativo escote del corpiño del traje. Al igual que las

castañuelas, el abanico era otro accesorio indiscutible de la mujer española, convirtiéndose en un apéndice natural de la mujer de cualquier condición. A De Latour una andaluza sin abanico le recordaba “un alma en pena, un soldado desposeído de su arma” (De Latour, 1855, p. 28).

“La Campanera” luce la indumentaria tradicional bolera compuesta por dos piezas, corpiño, que debido a que lleva el mantoncillo y el abanico encima no se aprecian todos los detalles de este, y falda de vuelo por debajo de la rodilla. Del corpiño vemos cómo en esta ocasión es de manga larga, algo inusual para la época, la gran mayoría solían ser con manga a la sisa o corta, en tono rojizo, un color muy simbólico, pues a menudo era asociado con lo español, al igual que el negro. Al final de las mangas se aprecia una redecilla que funciona a modo de “puño” ornamentada con lo que parecen ser madroños en color dorado. En la cintura del corpiño, encontramos una cenefa decorativa también en tono dorado, que además sirve para acentuar aún más la forma en V de este y marcar la separación de la falda con el corpiño, además del cuerpo de la bailarina, que solía ser esbelto y trabajado, según la crónica de la época. La falda va a tono con la sacerdotisa, bastante ornamentada con pequeños madroños dorados que cuelgan de esta. Esta simula tres volantes gruesos que caen de la mitad de la falda hacia el bajo. El abanico, además de ser un elemento decorativo en el retrato, es uno de los elementos con el que se pueden ejecutar ciertos bailes del repertorio bolero, como en el caso de “La maja y el torero”. En cuanto al calzado, lleva los chapines, al igual que la otra bailarina retratada por Bejarano.

La bailaora Josefa Vargas, de Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina

Esquivel y Suárez de Urbina, A. M. (1840), *La bailaora Josefa Vargas* [Óleo sobre lienzo]. 91 x 72 cm. Colección del Duque de Alba. Palacio de las Dueñas, Sevilla.

El siguiente retrato de este análisis es de Josefa Vargas, reconocida como una de las mejores bailarinas boleras del siglo XIX. Tenía el apodo de la “Terpsícore gaditana”.

Al igual que Amparo Álvarez “La Campanera”, posa para el espectador rompiendo la cuarta pared. Se encuentra *en actitud*, es decir, con la pierna de base estirada y la otra extendida hacia delante con el pie estirado y girado hacia fuera. Detrás de la retratada se aprecia un fondo al aire libre, aunque no hay referencias a ningún sitio en concreto, por lo que es difícil determinar la ubicación de la bailarina. Este tipo de escenarios donde los pintores situaban a la retratada era muy habitual en la época. Era una licencia común de estos años para resaltar la magia, la irrealidad y la fantasía que despertaba España y su danza bolera. Además, esta ambientación “teatral”, pues bien podría ser un decorado, anuncia hacia donde irá la danza bolera en el siglo XIX.

En cuanto a la indumentaria, resulta llamativo el traje de esta bailarina. Se trata de un traje complejo y bastante recargado en comparación con los otros dos trajes analizados previamente.

Comenzaremos con el corpiño: realizado también en un tafetán o seda salvaje roja, color típico español, lleva en la zona del pecho una muselina o batista blanca abullonada que forma las tazas del pecho, en esta ocasión, a la vista. Debajo de este añadido blanco, el traje presenta unas cintas en color negro, probablemente terciopelo, pues estaba muy de moda, que marcan la forma de la taza de pecho, a modo de elemento decorativo. En la parte superior de las mangas encontramos una redecilla con madroños a modo de decoración, que se repite también en los puños de las mangas.

La falda, con el vuelo típico bajo la rodilla, es también delicada en cuanto a patronaje y confección, sobre todo teniendo en cuenta los medios de la época. Presenta cinco volantes en muselina o batista blanca, que aportan aún más volumen a la falda, además de movimiento. Estos volantes están terminados en el bajo con lazo o cinta negra, color utilizado para las decoraciones en el resto del traje.

En esta ocasión la bailarina sí presenta uno de los accesorios más demandados del momento, la peineta. Por los colores en que está representada, parece una peineta de carey. También adornan su cabeza dos pequeñas flores blancas, a juego con varios elementos de su traje, como las tazas de pecho o los volantes.

Marie Guy Stéphan en las Boleras de Cádiz, litografía de J. H. Lynch a partir de un diseño de C. Graff

Graff, C. (1840), artista, Lynch J. H. (1844), litógrafo, *Marie Guy Stéphan en las Boleras de Cádiz* [Litografía coloreada a mano]. Victoria and Albert Museum, Londres.

Además de la pintura, la litografía desempeñaría también un papel fundamental en la difusión de la imagen de los bailes de España, marcada por unas cuantas impresiones que derivaban de dos o tres éxitos que el ballet había volcado sobre ellos.

Una de las más conocidas será la pose de Marie Guy Stéphan en las *Boleras de Cádiz*. Esta bailarina francesa fue especialmente famosa por su técnica y estilo a la hora de bailar, de hecho, tal era su talento que llegó a convertirse en *prima ballerina* del Teatro Principal de Madrid.

Con una pose altiva, armada con castañuelas, brazo en alto y un perfil marcado, Stéphan se presenta con una variante del típico traje de bolera, en esta ocasión con el escote más bajo y más pronunciado. Este corpiño ajustadísimo de color negro presenta además del escote, una pieza central que recuerda al *stomacher* o pieza de estómago, elemento muy utilizado en los trajes femeninos del siglo XVII y todo el XVIII, cuya función era esencialmente decorativa, aunque contribuía a brindar rigidez y generar el efecto de afinar y alargar la cintura. Dado que este traje fue utilizado para un estreno que tenía Stéphan en la Ópera de París, sería un detalle sutil pero muy efectivo para conquistar aún más al público francés, con este *afrancesamiento* del traje típico español. Esta pieza está realizada en el mismo

tafetán de la basquiña, muy rizada en la cintura para conseguir el vuelo tan amplio que presenta. Esta está guarnecida con un volante de encaje negro cercano al bajo, también rizado, al igual que la cintura.

Al tratarse de un estreno importante, no sería de extrañar que el corpiño estuviera bordado en algún hilo especial o con abalorios, o bien, forrado en algún encaje de blonda o Chantilly con pedrería, propio de una *prima ballerina* como era Marie Guy Stéphan.

Conclusiones

El presente análisis evidencia la evolución de la danza bolera y su indumentaria desde sus orígenes hasta la actualidad, repercutiendo en ella el intercambio de influencias entre España y sus países vecinos, los cambios sociopolíticos y los influjos de las modas y tendencias imperantes en cada momento, hasta llegar a convertirse en la máxima representante del imaginario español, algo que a día de hoy, en pleno siglo XXI se sigue explotando más allá de nuestras fronteras.

Referencias Bibliográficas

Carrión Martín, E. (2019). El origen de la escuela bolera. El nacimiento del bolero. Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, nº 12, págs. 30-44.

Cavia Naya, V. (2013). Mujeres, música, teatro y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885-1927). Cuadernos de música iberoamericana, vol. 25-26, págs. 39-61.

De Latour, A. (1855). Études sur l'Espagne — Séville et l'Andalousie, vol. 2.

Fernández de Rojas, J. (1792). *Impugnación literaria a la crotalogía erudita o ciencia de las castañuelas...*

Ortega y Gasset, J. y Marías, J. (1983). *La rebelión de las masas*. Orbis.

Panofsky, E. y Lafuente Ferrari, E. (2012). *Estudios sobre iconología*. Alianza.

Plaza Orellana, R. (2009). *Historia de la moda en España: el vestido femenino entre 1750 y 1850*. Almuzara

Quesada, L. (1992), *La vida cotidiana en la pintura andaluza*, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, Sevilla.

Reina Palazón, A. (1979), *Pintura costumbrista en Sevilla (1830-1870)*, Universidad de Sevilla, Sevilla.

Rocamora Jiménez, C. M. (2018). Mudanzas boleras, la escuela bolera en el arte del siglo XIX. *Eviterna*, nº Extra 3, págs. 47-59.

Zamácola y Ocerín, J. A. (de Iza), (1796). *Elementos de la Ciencia Contradanzaria...* Madrid, Im. Viuda de Joseph García.