

UNIVERSIDAD NACIONAL
CENTRO DE INVESTIGACIÓN, DOCENCIA Y EXTENSIÓN ARTÍSTICA DE
LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COSTA RICA

Maestría Profesional en Danza con énfasis en Pedagogía

Informe de sistematización de experiencias.

El *cyborg*: camino virtual hacia el sujeto autónomico

Greivin Quesada Acuña

DPA737 Técnica aplicada II

DPA709 Técnica de danza VI

MSc. Guiselle Román López

M.A. Ileana Álvarez Pérez

M.F.A. Mario Vircha

3 de noviembre de 2020

Heredia, Costa Rica

Sobre el autor

Soy costarricense, coreógrafo, bailarín y profesor de danza.

Comencé mi búsqueda en las artes escénicas atraído por el lenguaje lúdico del teatro, pero rápidamente me sedujo la poesía corporal de la danza contemporánea. Eso me llevó a abandonar la carrera de Artes Dramáticas para zarpar a navegar en un proceso de formación como *bailarín-intérprete-creador* dentro del programa abierto, heterogéneo y decolonizador del Conservatorio El Barco. Mi experiencia en el Conservatorio El Barco fue un catalizador interior y, al mismo tiempo, una catapulta hacia el océano exterior que es el mundo artístico profesional de la danza.

Del movimiento danzado me interesan la energía (por encima de la forma), la poesía (por encima de lo narrativo) y el goce (por encima del virtuosismo). De la corporeidad teatral me atraen el gesto como movimiento simbólico, la palabra como extensión del cuerpo y el juego como política.

Todo esto me dirigió hacia búsquedas pedagógicas enfocadas en la poética del cuerpo, la energía del movimiento y la autonomía del sujeto como premisas de mi propuesta artística y pedagógica. Desde 2013, investigo y problematizo estas inquietudes en mis clases para universidades, festivales o talleres. Sin embargo, fue hasta el año 2016 que condensé esas exploraciones en el desarrollo de un taller de movimiento que llamo “Eyectado”. Con este taller, se esclarecen mis posicionamientos sobre el cuerpo, su entrenamiento y la metodología del movimiento danzado.

Es justamente el deseo de seguir profundizando en estas búsquedas personales y la necesidad de ampliar mis horizontes epistemológicos, pedagógicos y artísticos lo que me condujo a iniciar el proceso de maestría en la Universidad Nacional, proceso que

indudablemente ha nutrido y potenciado no solo mi espíritu, sino también mis recursos y planteamientos sobre el bailarín y el proyecto artístico que llamamos cuerpo.

Grei Quezac

Resumen

Esta sistematización de experiencias desarrolla un sistema pedagógico de la danza enfocado en diversos procesos autonómicos de los bailarines, quienes han estado atravesados por el contexto de aislamiento social debido a la situación pandémica de 2020. Este trabajo busca el empoderamiento de los participantes por medio de su relación con el espacio, con el cuerpo y con su yo-poético. Además, plantea que es posible desarrollar un proceso de autonomía por medio del movimiento danzado en espacios reducidos, sin presencialidad y por medio de la virtualidad.

Palabras clave: danza, pedagogía, autonomía, espacio reducido, cuerpo, yo-poético, virtualidad.

Abstract

This systematization of experiences develops a pedagogical system for dance that focuses on various processes towards dancers' autonomy; this process is crossed by the social distancing context due to the world pandemic situation in 2020. This work pursues the empowerment of the participants through their relationship to their space, their bodies and their poetic self, and it poses that it is possible to develop an autonomy process through dance in small spaces and with virtual presence.

Keywords: dance, pedagogy, autonomy, small spaces, body, poetic-self, virtuality.

Índice de contenido

Sobre el autor	2
Resumen	3
Abstract	5
El <i>cyborg</i>: camino virtual hacia el sujeto autónomico	9
Antecedentes	10
Plan de sistematización	12
Objetivo	12
Objeto	12
Eje	12
Reconstrucción histórica del proceso vivido	12
Microchip intracelular	12
Sesión 1: Jueves 7 de mayo o Reconocimiento del espacio	13
Sesión 2: Jueves 14 de mayo o Dimensión de juego	13
Sesión 3: Jueves 21 de mayo o El <i>dancing</i>	15
Sesión 4: Jueves 28 de mayo o Democracia corporal	17
Tejidos y ensamblaje	17
Sesión 5: Jueves 4 de junio o Caminos propios de la corporeidad	18
Sesión 6: Jueves 11 de junio o Movimiento propio y movimiento del otro	19
Sesión 7: Jueves 18 de junio o Urgencia espacial y energía	20
Órganos y aparatos	20
Sesión 8: Jueves 25 de junio o Integración (espacio-cuerpo)	21
Sesión 9: Jueves 2 de julio o Apropiación (espacio-cuerpo)	21
El organismo cibernético	22
Sesión 10: Jueves 9 de julio o El <i>cyborg</i>	22
Sesión 11: Jueves 16 de julio o Secuencia personal	23
Sesión 12: Jueves 23 de julio o Sujetos eyectados	23
Sesión 13: Jueves 30 de julio o Mural performático	24
Reflexiones a fondo	25
La realidad y la ficción: el espacio	26
Lo físico y lo virtual: el cuerpo	30
Organismo o cuerpo: lo funcional	30
Conexiones interiores: lo expresivo	33
El cuerpo <i>cyborg</i> : lo social	34
Androide, pero nunca autómatas: el sujeto eyectado	37
Entrenamiento rizomático	39
Pensamiento decolonizador	41
Estrategia de comunicación	45

Puntos de llegada: reverberaciones y recomendaciones	46
Reverberaciones	46
Recomendaciones	50
Referencias bibliográficas	51
Apéndice A: Padlet	54
Figura A1	54
Apéndice B: Entrevistas de WhatsApp	55
Figura B1	55
Apéndice C: Encuesta Google Forms	56
Figura C1	56

Índice de figuras

Figura 1: Dimensión de juego	14
Figura 2: Padlet del Taller Cyborg	15
Figura 3: Calentamiento de clase	17
Figura 4: Verbalización de sentires	19
Figura 5: Vestuario de los participantes	24
Figura 6: Pizarra colaborativa	25
Figura 7: Encuesta sobre la relación espacial, corporal y la autonomía	44

El *cyborg*: camino virtual hacia el sujeto autonómico

La situación sanitaria mundial ha desatado una serie de restricciones tanto de movilización como de contacto, la cual ha obstaculizado innumerables prácticas y áreas de la sociedad; la práctica de la danza no fue inmune a este inconveniente. En este contexto, el fenómeno pedagógico de la danza se vio en la obligación de replantearse los medios, las metodologías y las estrategias inherentes a sí mismo, para su desarrollo como proceso educativo, formativo y artístico.

Dentro de estas circunstancias, la práctica pedagógica propuesta busca desarrollar un entrenamiento corporal que propicie la autonomía del movimiento en los participantes y que los motive a apropiarse de los espacios en donde trabajan (sus casas), articulado por plataformas tecnológicas, las cuales se han vuelto indispensables para su ejecución en esta realidad.

Bajo este precepto, se reinterpreta el concepto de *cyborg* desarrollado por Haraway (1991) para impulsar, de manera positiva, a los participantes a entablar una nueva relación desde sus cuerpos con la tecnología en esta práctica corporal, y se acompaña de la noción de anatomopolíticas de Foucault (2007) con un enfoque en la liberación, esencial para el desenvolvimiento del taller en cuerpos atrapados en sus casas durante el aislamiento.

El taller está enfocado en un entrenamiento físico-práctico para bailarines de nivel principiante o intermedio. Fue desarrollado durante 13 sesiones, con una frecuencia de una vez por semana, a lo largo de tres meses, con la población actual del grupo del Programa de Etapa Básica de Artes Integradas/Danza de la Coordinación de Acción Social de la Sede del Pacífico de la UCR. Esta población suma un total de 13 personas.

Se realizó de manera remota-virtual por medio de la plataforma Zoom, con el fin de acatar las restricciones de movilización y reunión consecuencia de la crisis sanitaria mundial. Además, se contó con el apoyo de diversas herramientas virtuales como WhatsApp

(organización, comunicación y registro de entrevistas orales), YouTube (registro y respaldo del material audiovisual), Padlet.com (acervo y orden del material), Miro.com (expresión plástica) y GoogleForms (expresión escrita).

A partir de esto, se desarrolló una práctica pedagógica sobre el movimiento danzado que utilice contenido y elementos técnicos de la danza como pretexto para desarrollar un proceso de apropiación tanto corporal como espacial en los participantes.

Antecedentes

El Programa de Etapa Básica de Artes Integradas/Danza es una extensión de la Coordinación de Acción Social de la Sede del Pacífico de la UCR. Fue fundado en 2017 por el reconocido bailarín/coreógrafo Jimmy Ortiz Chinchilla.

Los integrantes del proyecto de etapa básica son residentes de la provincia de Puntarenas, quienes no estudian danza de manera profesional, sino con fines recreativos y personales. El rango de edad va desde los 18 hasta los 26 años. Muchos de ellos no tendrían la oportunidad de acercarse a la danza, que está tan monopolizada por la Gran Área Metropolitana, si no fuera por este programa de extensión cultural.

Con esta población, se llevó a cabo el taller de danza desarrollado para el presente trabajo. Los participantes del taller aceptaron identificarse como Cindy (20 años), Coco (20 años), Geo (25 años), Giuliana (18 años), Henoly (21 años), Jayne (18 años), José (22 años), Luis (20 años), Marijo (23 años), Mel (24 años), Sarah (23 años), Steven (26 años) y Vale (21 años).

El taller tenía como objetivo general desarrollar un proceso de entrenamiento físico a través del movimiento danzado, a partir del análisis y la práctica de la danza, que amplíe la profilaxis lesional y la capacidad expresiva del cuerpo en espacios reducidos.

A partir de esto, se definieron los siguientes objetivos específicos:

- Identificar los principales riesgos para el cuerpo, en sus puntos de apoyo, durante las entradas al piso.
- Relacionar los aspectos técnicos de la danza con el goce personal por medio de la apropiación y reinterpretación del movimiento.
- Gestionar el cuerpo y su movimiento danzado, de manera efectiva, en espacios reducidos.

Es trascendental sistematizar un proceso como este, porque no solo propone una solución, dentro de tantas, a las necesidades de práctica de la danza en espacios reducidos, sino también analiza y replantea la práctica pedagógica de la danza poniendo un foco en la resiliencia de esta disciplina frente a la pandemia que atraviesa el mundo. Todo esto convierte a los participantes en sujetos activos del proceso y los aleja de la participación como objetos.

Al mismo tiempo, se rescata la importancia de la descentralización del arte al llevar el taller a una población de la periferia del país como la de la provincia de Puntarenas. Además, se establecen planteamientos sobre los cuerpos que bailan y el espacio en donde se desarrolla el movimiento, y se colectivizan las experiencias de estos cuerpos al explorar el movimiento expresivo.

Para la reconstrucción y el ordenamiento de esta sistematización de experiencias, desarrollamos un plan que nos permitiera investigar las relaciones de los diferentes factores que se presentaron en la experiencia pedagógica. Para ellos, se identificó un objetivo, un objeto y un eje como brújula de acción.

Plan de sistematización

Objetivo

Construir a partir de la experiencia del *Taller cyborg: cuerpo como proyecto virtual* una propuesta de trabajo de movimiento en espacios reducidos que priorice la autonomía corporal para el desarrollo del movimiento danzado.

Objeto

Las actividades que han promovido la libre expresión corporal y el análisis del movimiento en el grupo de los integrantes de la Etapa Básica de Artes Integradas/Danza de la UCR, Sede del Pacífico, durante el Taller *Cyborg*.

Eje

Las manifestaciones de autonomía y apropiación sobre el cuerpo, y su movimiento en espacios reducidos, desarrolladas en los bailarines que formaron parte del taller.

Reconstrucción histórica del proceso vivido

Esta experiencia está dividida en cuatro etapas de desarrollo del *cyborg*:

- Microchip intracelular: reconocimiento y exploración
- Tejido muscular y ensamblaje: intuición y confianza
- El órgano y las piezas del aparato: agencia y gozo
- El *cyborg*: expresión y búsqueda.

Microchip intracelular

Esta etapa se enfocó en el reconocimiento del espacio y la identificación/exploración del cuerpo.

Sesión 1: Jueves 7 de mayo o Reconocimiento del espacio

La sesión se enfoca en el espacio como parte del proceso autonómico del participante mediante la exploración técnica del movimiento con énfasis en las entradas y salidas del piso, para evaluar la relación de los participantes con la horizontalidad y con el espacio donde trabajan –debido a que ninguno de ellos cuenta con piso de salón de danza en sus casas–. De esta manera, es posible determinar su vínculo con la gravedad, el manejo de los cambios de peso y sus posibilidades en términos de cuerpo-espacio.

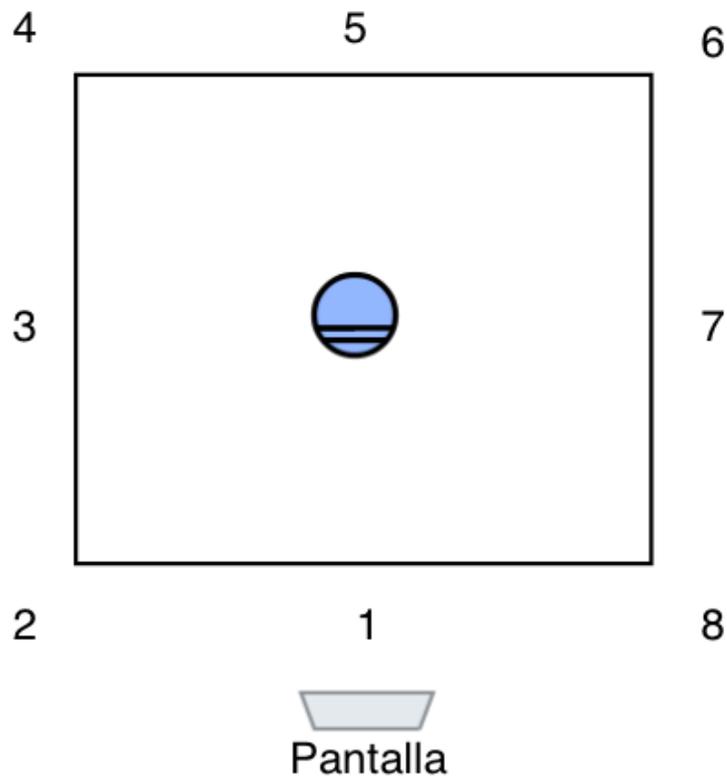
La exploración da pie a la repetición kinésica de una frase de movimiento construida al unir las diferentes exploraciones recién estudiadas.

Las etapas de la exploración ubican al participante en su espacio interno, y las de repetición kinésica hacen que el bailarín se enfoque en su espacio externo con la premisa de realizar un proceso autonómico sobre el espacio.

Sesión 2: Jueves 14 de mayo o Dimensión de juego

Creamos la dimensión de juego, la cual es el espacio físico, virtual y emocional donde se desarrolla el taller. Consta de un cuadrado en el piso que sirve para identificar tanto el espacio externo como el espacio interno del bailarín. Asignamos números del 1 al 8 a cada lado y cada esquina de ese cuadrado para facilitar las direcciones de las secuencias que hacemos. Empezamos con el número 1 en el lado del frente donde está la pantalla, la esquina derecha es el 2, el lado derecho es el 3, y así consecutivamente cada esquina y lado, hasta terminar de rodear la dimensión de juego y finalizar con el número 8 en la esquina izquierda del frente (ver Figura 1). De esta forma, los participantes crean una mayor relación con su propio espacio para el desarrollo del movimiento.

Figura 1
Dimensión de juego



Nota: Diseño de espacio reducido para el desarrollo de este taller.

Una vez claras las direcciones de la dimensión de juego, realizamos exploraciones de movimiento, de forma que los bailarines vayan creando una relación con el piso con el cual están trabajando en sus casas. Cada ejercicio se enfoca en la atención y el cuidado de la rodilla mientras se ejecuta el movimiento. La profilaxis lesional promueve la autonomía corporal de los participantes; una vez que aprenden a cuidar su cuerpo, son libres de proponer movimiento.

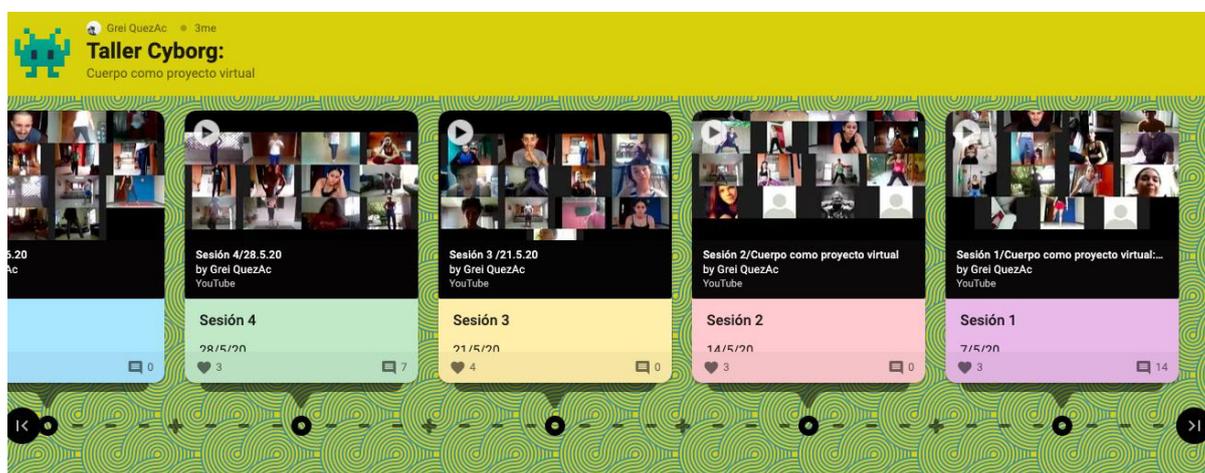
Realizamos una secuencia de movimiento enfocada en unir todas las exploraciones del día –torsiones de espalda, movimiento periférico, movimiento en espiral, resistencia y

abandono de la gravedad, identificación del espacio y entradas al piso– para aportar a la identificación del cuerpo y del espacio de los participantes.

Al final de la clase, se les informó a los participantes que los videos de las sesiones iban a ser publicados a través de la herramienta virtual Padlet.com (ver Figura 2), con el objetivo de que pudieran consultar las clases o lo que hicimos en cualquier momento durante la semana fuera del horario programado para la sesión. Esto agrega una capa de independencia espacio-temporal, debido a que, una vez que los videos fueron subidos a la plataforma, los participantes podían realizar la clase cuando quisieran de manera asincrónica.

Figura 2

Padlet del Taller *Cyborg*



Nota: Las sesiones fueron grabadas y subidas a la plataforma Padlet.com para que los participantes las consultaran en cualquier momento. Este registro es de libre acceso en el siguiente enlace:

<https://padlet.com/greiquezac/nw0hgk8em63r6d7i>

Sesión 3: Jueves 21 de mayo o El dancing

Compartimos las definiciones de cuerpo de los participantes, con el fin de aportar a sus percepciones y conceptos sobre él. Algunas palabras recurrentes en las definiciones fueron: expresión, medio, instrumento.

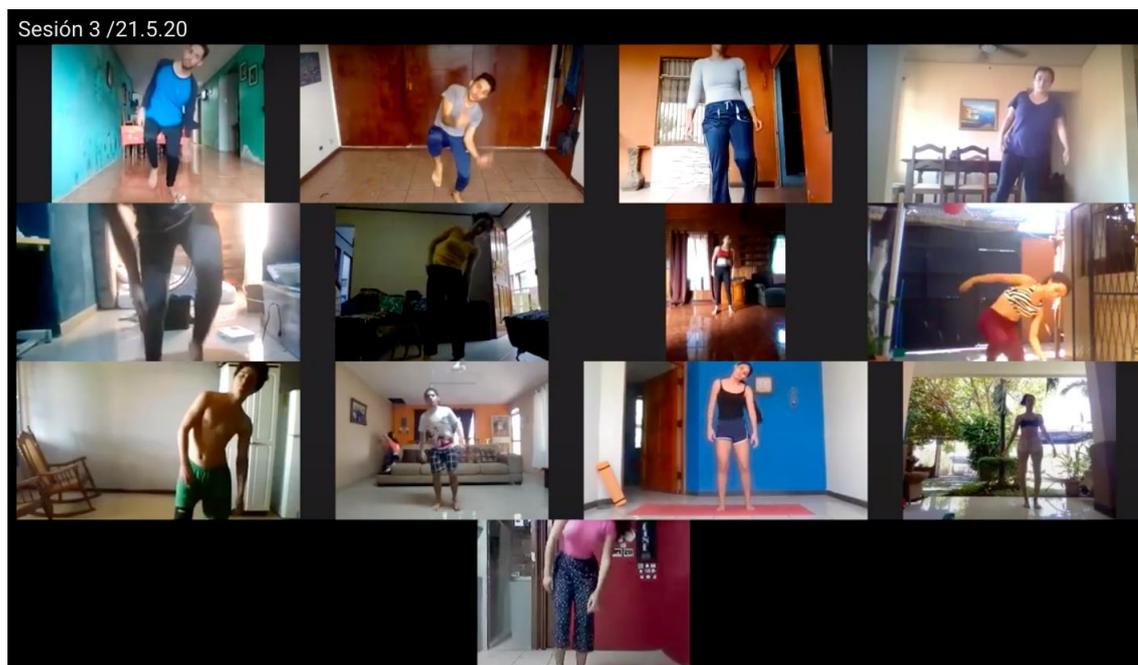
En este día, nos enfocamos en el reconocimiento del cuerpo. Para continuar fomentando la profilaxis lesional como parte de la autonomía corporal de los participantes, se comentó la importancia de lubricar las articulaciones haciendo énfasis en las siete articulaciones principales con las que trabajamos: tobillos, rodillas, cadera, hombros, codos, muñecas y cuello (ver Figura 3). De esta forma, identifican la totalidad de su cuerpo al ubicar las articulaciones desde el calentamiento de la clase.

Exploramos el contraste entre periferia y centro en el movimiento en diagonal (movimiento centro-distal) para profundizar las torsiones en la espalda y seguir con la identificación del interior y el exterior; y realizamos una nueva exploración de piso que les permitiera distribuir el peso de todo el cuerpo para rodar y así reducir posibles impactos al caer. Además, experimentamos los principios básicos de organización en el cuerpo para entrar y salir del piso protegiendo la rodilla.

Durante esta sesión, se siguió trabajando la relación con el piso y la relación con el espacio al cual cada uno se tiene que adaptar. Se fomentó la autonomía del sujeto al sugerirles apropiarse del movimiento y del espacio con sus propios cuerpos; se les recordó habitar el movimiento con esa parte que no se puede explicar del arte. A esa parte inefable de la danza le llamamos el *dancing*. El *dancing* es utilizado como término que consolida la apropiación corporal y espacial, el goce de moverse y la individualidad de los participantes.

Durante la repetición kinésica, los participantes fueron motivados a bailar libremente en los espacios de espera (a buscar el *dancing* en sí mismos). Con esto, se les recordó que esa era su clase de danza y que debían aprovechar el espacio libre para expresarse como quisieran con el cuerpo.

Figura 3
Calentamiento de clase



Nota: Todas las sesiones fueron grabadas y pueden consultarse en el Anexo 1

Sesión 4: Jueves 28 de mayo o Democracia corporal

Para seguir creando la relación de los participantes con el espacio donde bailan, se les recomendó interpretar sus espacios como una oportunidad para estar atentos y evitar un golpe; además, se les sugirió a todos que no trataran de fingir que no estaban en sus casas, sino más bien que se apropiaran del espacio en donde estaban bailando al máximo.

Después de las exploraciones, unimos las dinámicas en una secuencia de movimiento que los participantes repitieran bailando, pero siempre atravesada por su corporeidad y sus interpretaciones del movimiento propuesto, es decir, por su democracia corporal.

Tejidos y ensamblaje

Esta etapa se enfocó en fomentar el tejido de confianza que los participantes ya habían creado con sus espacios y sus cuerpos, el cual, posteriormente, sería ensamblado a su intuición personal.

Sesión 5: Jueves 4 de junio o Caminos propios de la corporeidad

Repasamos ejercicios poniendo un foco en la profilaxis lesional durante la ejecución de las dinámicas de movimiento. Era muy importante que los participantes interiorizaran la importancia y la responsabilidad de que ninguna parte de su cuerpo recibiera un impacto al entrar o salir del piso; esta interiorización les da la ventaja de moverse como quieran en el futuro.

Se les mencionó que, en caso de que necesitaran modificar el movimiento, se sintieran libres de hacerlo, porque lo que se buscaba era que dialogaran con el material de la clase y se apropiaran de él a su manera.

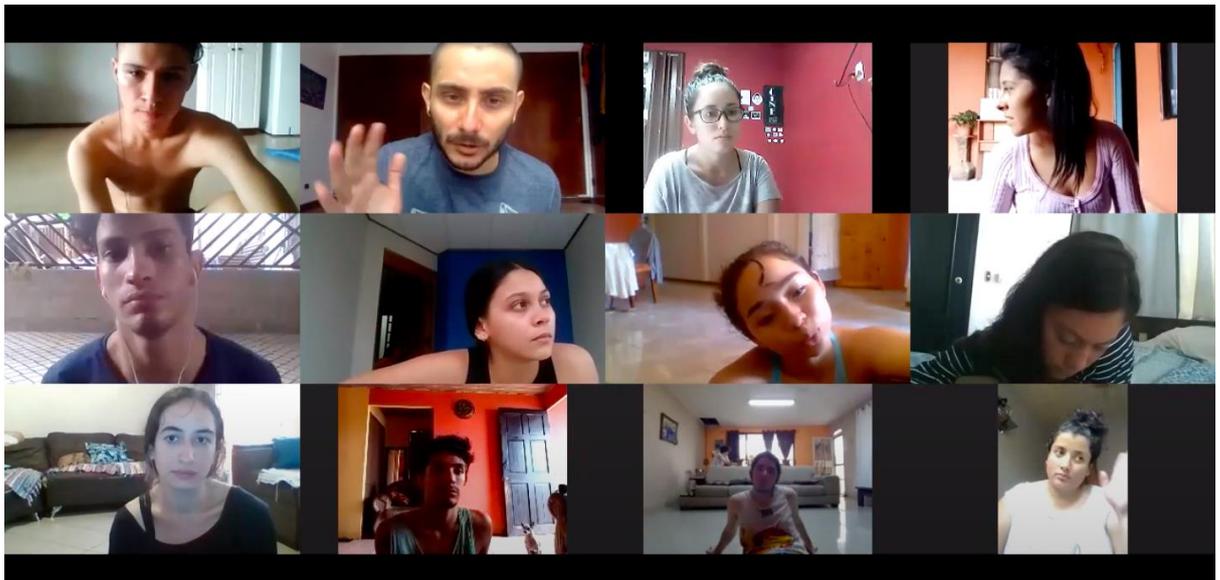
Una vez entrados en calor, se les propuso explorar nuevas secuencias de movimiento que les permitieran seguir experimentando la fuerza centrífuga al danzar; durante las exploraciones de este día, el enfoque estuvo en que los participantes fueran conscientes de la importancia de evitar un impacto al entrar al piso. Además, se puso énfasis en motivarlos a solucionar o resolver el movimiento con sus cuerpos. Es decir, se fomentó que no trataran de copiar el movimiento de nadie, ni siquiera del tallerista, sino que, habiendo entendido la dinámica de centrífuga, intentaran interpretarla con su cuerpo. Esto les dio confianza para seguir trabajando su condición autonómica con los ejercicios del taller.

Al final de la sesión, se dedicó un espacio para la verbalización de sentires, donde los participantes pudieron compartir su experiencia con el proceso de clases virtuales y este taller de movimiento (ver Figura 4). Entre otras cosas, mencionaron las desventajas de usar sus casas como espacio para hacer danza, como las distracciones o las negociaciones por el espacio con sus familias, pero también señalaron aspectos positivos como que les quitaba el estrés, que así sus familias podían ver lo que hacían o que intentaban apropiarse del espacio jugando con las paredes o los obstáculos. De esta forma, la autonomía espacial y corporal comenzó a evidenciarse en sus experiencias.

Finalmente, los participantes que presentaron la tarea de realizar una secuencia contando una historia con las manos, la mostraron y los demás observamos. Con este ejercicio, los participantes comenzaron a crear y proponer dinámicas personales y propias.

Figura 4

Verbalización de sentires



Sesión 6: Jueves 11 de junio o Movimiento propio y movimiento del otro

Exploramos el movimiento *ligatto* y *staccato*, desde una improvisación dirigida, para relacionar a los participantes con estas dinámicas en sus cuerpos. Con este ejercicio simple, tuvieron la oportunidad de explorar su propio movimiento y de expresar su cuerpo sin seguir secuencias para conectarse más con su propio *dancing*.

La secuencia de movimiento propuesta en esta sesión involucró ambas cualidades de movimiento (*ligatto* y *estacatto*) para que los participantes pudiesen ahondar en la exploración de las cualidades mientras realizaban la secuencia. Se les agrupó en parejas, para que observaran a un compañero y, además, compartieran retroalimentación positiva con él.

Solo debían enfocarse en lo que su compañero estaba haciendo bien para seguir trabajando su confianza en sí mismos y su movimiento.

Sesión 7: Jueves 18 de junio o Urgencia espacial y energía

Después del calentamiento, continuamos directamente con el estudio de una secuencia de movimiento que permitiera a los participantes experimentar los diferentes tonos musculares estudiados (*staccato*, *ligatto*, sostenido, movimiento directo, indirecto, periférico y central), con la intención de que pudieran resolver, enfrentar y habitar con sus saberes y sus cuerpos la secuencia de movimiento. Esta actividad se enfocó en la urgencia espacial del movimiento y el movimiento en bloque. Los participantes tuvieron la oportunidad de estudiar cada cualidad lentamente, para sentir el contraste en sus cuerpos.

Se les pidió trabajar en parejas para que observaran a su compañero, con el objetivo de crear no solo una mirada, sino una consciencia crítica y analítica sobre el movimiento que estaban estudiando. Además, se les solicitó enfocarse en la urgencia espacial, las cualidades y la energía de la secuencia, en vez de los pasos del movimiento. Cada parte de las parejas debía identificar una cualidad positiva y una cualidad con posibilidades de mejorar en su compañero. Los participantes expresaron que observar a sus compañeros les ayudó a visualizarse a sí mismos y su movimiento.

Finalmente, se hizo una verbalización sobre el valor de enfrentar la clase desde sus condiciones y resolver el movimiento con sus cuerpos.

Órganos y aparatos

En esta etapa, los participantes crearon un órgano/aparato que se movía con agencia, improvisaba y resolvía el movimiento que se le presentaba, al mismo tiempo que buscaban el gozo en él.

Sesión 8: Jueves 25 de junio o Integración (espacio-cuerpo)

Realizamos exploraciones dirigidas de movimiento libre con todo el cuerpo, manteniendo la circularidad, pero sin una estructura, para que los participantes también pudieran conectarse con sus propias necesidades de moverse. Esta exploración culminó con un contraste entre tensión y relajación muscular para contrarrestar con el movimiento libre y experimentar ambas propuestas en el cuerpo.

Los ejercicios de exploración y repetición kinésica de este día se enfocaron en la importancia de la capacidad de resolver el movimiento. Es decir, este taller no promovía que repitieran las secuencias exactas, sino que encontrarán herramientas para interpretar y resolver el movimiento propuesto desde sus cuerpos y necesidades. La sesión buscaba aportar sensaciones a sus cuerpos para que ellos las reinterpretaran. Los participantes hicieron reinterpretaciones de las cualidades, el tiempo, el ritmo y las direcciones en sus propuestas.

Sesión 9: Jueves 2 de julio o Apropiación (espacio-cuerpo)

Empezamos con verbalizaciones sobre el trabajo que se había desarrollado hasta el momento. En esta parte del taller, se les recordó a los participantes aprovechar la oportunidad para expresarse con su propio movimiento, y para crear y proponer.

Después, se les pidió definir la danza contemporánea. En relación con esto, algunas palabras o expresiones de los participantes fueron: vida, fluir, fortaleza, sincero, inefable, consciencia del cuerpo, expresión, conexión, emoción, meditación activa, éxtasis, esencia, comunicación, ser, movimiento, experimentar, desigual y adaptación.

Continuamos con una improvisación guiada, buscando un movimiento libre, lento y circular para que los participantes exploraran sus propios cuerpos.

Estudiamos una secuencia que involucraba muchos cambios de peso, entradas y salidas del piso y energía centrífuga. Con ello, los participantes pudieron evaluar su autonomía espacial y corporal para resolver y enfrentar las dinámicas propuestas.

Realizamos movimiento libre para conectarnos con el goce, con el cuerpo y con la expresión personal durante 30 segundos. Después de esta pausa, se dedicó más tiempo a repetir la secuencia de movimiento que estábamos trabajando.

Se hizo un círculo de diálogo para hablar sobre cómo nos hemos sentido con el taller hasta ahora.

El organismo cibernético

Esta etapa se enfocó en la expresión, la creación y el juego escénico. Se utilizaron los contenidos de la etapa anterior como insumos para el desarrollo del trabajo personal de los participantes con todas las partes unidas: células, microchips y tejidos ensamblados que formaban órganos y aparatos listos para crear *cyborgs*.

Sesión 10: Jueves 9 de julio o El cyborg

Después de calentar, se compartió con los participantes una secuencia grupal para estudiarla enfocándose en los conceptos que habíamos trabajado durante todo el taller, la cual reinterpretaron y resolvieron desde sus corporeidades.

Además, se les comentó a los participantes la importancia y riqueza de los videos que envían por Whatsapp de sus tareas, donde se aprecian sus patios, las salas, sus familias en el fondo porque reflejan la situación actual de aislamiento social que atraviesa el mundo y la importancia del trabajo que ellos están haciendo al reapropiarse de sus propios espacios y cuerpos.

Al final de la clase, verbalizamos la relación del concepto *cyborg* con el espacio que ellos crearon y la necesidad de la tecnología para compartir estas clases. Se mencionó el estrecho vínculo entre la tecnología (o lo virtual) y lo humano en relación con la situación actual que atraviesa la danza. Ellos hicieron un trabajo muy grande desde sus casas para crear esta experiencia *cyborg* a través de sus pantallas.

Sesión 11: Jueves 16 de julio o Secuencia personal

El grupo fue dividido en tres subgrupos; cada uno trabajó secuencias diferentes con movimientos que reflejaran los contenidos estudiados en el taller: entradas y salidas del piso, fuerza centrífuga y tono muscular. Esta actividad les exigía hacer uso de toda su autonomía espacial y corporal. Además, cada subgrupo también trabajó en mejorar una secuencia personal de movimiento que estuvieron preparando fuera del tiempo del taller. Esta última dinámica evidencia la autonomía del sujeto, pues se trataba de tomar decisiones creativas y artísticas para el ejercicio.

Para la siguiente sesión, los participantes debían elegir un vestuario para secuencias personales y hacer la clase con ese vestuario.

Sesión 12: Jueves 23 de julio, 2020 o Sujetos eyectados

Después del calentamiento, compartimos una improvisación guiada, con el objetivo de conectarnos con nuestra propia forma y necesidad de movernos.

Como en esta sesión se iba a grabar la clase para realizar un producto audiovisual, les recordé a los participantes habitar el movimiento, ser propositivos, mostrar autonomía como sujetos creativos durante la grabación y, sobre todo, disfrutar mucho lo que hacían. Su autonomía y propuesta se muestra desde el hecho que ellos mismos eligieron sus vestuarios para el día libremente (ver Figura 5).

Los participantes mostraron independencia, decisión, creatividad y apropiación durante el proceso de grabación. Grabamos diferentes secuencias que habíamos desarrollado a lo largo del proceso, y también la secuencia personal que cada uno había estado desarrollando por su cuenta para este día.

Figura 5
Vestuarios de los participantes



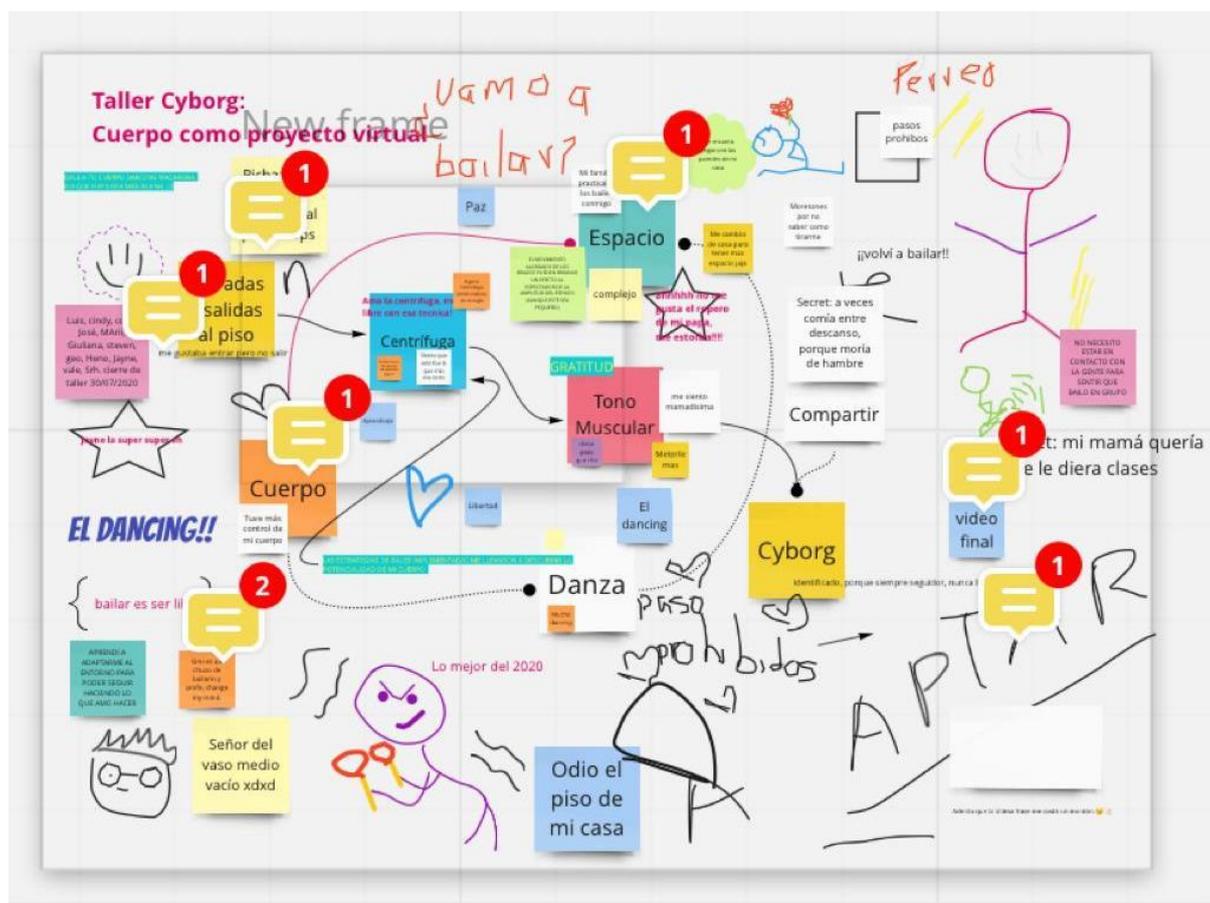
Nota: Los participantes eligieron libremente el vestuario para acompañar sus secuencias personales.

Sesión 13: Jueves 30 de julio o Mural performático

Se les mostró a los participantes el producto audiovisual final, el cual se realizó editando las grabaciones de la clase anterior.

Finalmente, los participantes utilizaron la plataforma Miro.com, que es una pizarra colaborativa, para crear en conjunto un mural que expresara su experiencia en el taller. Entre todos llenaron la pizarra colaborativa de ideas, opiniones, quejas, colores y dibujos.

Figura 6
Pizarra colaborativa



Nota: Esta pizarra colaborativa fue hecha por los estudiantes por medio de la plataforma Miro.com.

De esta manera, concluyó el proceso lógico del Taller *Cyborg*, el cuerpo como proyecto virtual, el cual produjo una enorme cantidad de insumos pedagógicos y técnicos que nacieron meramente de la experiencia vivida. Así, continuamos con la etapa de análisis, reflexión y conexión de los factores aquí descritos.

Reflexiones a fondo

El proceso pedagógico de la danza se ha visualizado, tradicionalmente, en un formato presencial, en salones de danza espaciosos y seguros para los bailarines. Sin embargo, el aislamiento social causó una abrupta migración a plataformas tecnológicas de todas las artes escénicas. Esto nos obligó a trazar a una serie de consideraciones desde la disciplina de la

danza tanto sobre el cuerpo como sobre el espacio de ese cuerpo y las metodologías pedagógicas, obligando al artista escénico a problematizar y renegociar los vínculos entre esos aspectos.

Dentro de esas consideraciones está el desarrollo de una pedagogía artística de entrenamiento para el movimiento desde la virtualidad. Esta plantea una serie de preguntas y elementos por atender que el profesor de danza debe resolver a través de investigaciones, posicionamientos y objetivos claros a nivel epistemológico, filosófico y metodológico, tanto en su cuerpo y en su espacio como en sus clases.

En el proceso del taller, los participantes desarrollaron una travesía personal hacia el *cyborg* o el sujeto eyectado: la autonomía. Esta práctica provocó una serie de reverberaciones sobre el desarrollo de la autonomía corporal para los participantes de este taller, la cual fue dividida en tres secciones: los procesos autonómicos del espacio, del cuerpo y del sujeto.

La realidad y la ficción: el espacio

La primera etapa de este proceso fue crear una relación positiva con los espacios de confinamiento en donde los participantes estaban obligados a tomar parte en el taller. Positiva en el sentido de visualizarlo como un espacio apto, idóneo y hasta creativo para el desarrollo del movimiento danzado.

¿Por qué el espacio se convierte en un elemento tan importante en este taller? Al principio de esta experiencia, los participantes describieron su concepto de espacio. Algunos lo relacionaron con un sentido de pertenencia: “Para mí, el espacio es el lugar que es de uno. Un lugar en específico donde uno se puede mover, ser y expresar” (Vale, 21 años); otros, con una zona de intercambio: “El espacio es toda aquella zona en la que puedo ser, pero también en la que puedo intercambiar información con todo mi entorno” (Henoly, 21 años). Esto demuestra la relación intrínseca del espacio con el ser. Al final del taller, los participantes volvieron a definir el concepto de espacio y nos encontramos con definiciones como: “Mi

cuerpo ahora lo entiendo como parte del espacio que ocupo, una extensión de mí, que forma parte del todo” (Luis, 20 años). Por ello, podemos decir que logramos vincular el espacio como extensión del mismo territorio corporal y emocional del sujeto.

Anne Haraway propone el concepto *cyborg* como “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (1991, p. 2). A esto, García (2008) agrega que el *cyborg* surge como la nueva configuración del cuerpo y su hibridación constante (y permanente) con los avances de la biotecnología y las tecnologías de la información. A partir de estos cambios, se establece un nuevo paradigma de análisis, en el que se abre paso a otra forma de concebir al sujeto del nuevo milenio (García, 2008).

Partiendo de estas nociones, se propone un taller que trabaje en un espacio (reducido) y que reconsidere la relación espacial de una clase de danza (lo real y la ficción), el o los vínculos que se generan durante este proceso (lo físico y lo no físico) y la nueva inherencia de la tecnología para articular el taller. Gracias al concepto *cyborg* es posible articular todas las aparentes restricciones espaciales como potenciales oportunidades de integración de un nuevo paradigma. Es decir, el concepto *cyborg* (*cybernetic organism* u organismo cibernético, por sus siglas en inglés) fundamenta epistemológicamente la presencia remota y la relación simbiótica con la tecnología en este taller. Así, se desarrolló el vínculo entre arte del movimiento (lo orgánico) y la pantalla (lo cibernético) para llevar a cabo este proceso. Como mencionaba Luis, su cuerpo es parte del espacio, y ese espacio es ahora mayormente virtual, por lo que el cuerpo se convierte en un espacio virtual para los participantes.

Es decir, todos los involucrados en este proceso debemos confiar en la tecnología para acceder al taller, estar presentes y juntos (a la distancia); además, debemos aprovechar esa tecnología para construir una ficción (realidad virtual desde nuestras casas) con la que logremos crear un espacio real/ficticio para el movimiento danzado.

Esta concepción fortalece positivamente la relación de los participantes con sus espacios de aislamiento social y sus clases por medio de la pantalla. Así, creamos un estado mental receptivo y colaborador con la tecnología (un estado *cyborg*), lo cual nos permite adaptar nuestro espacio físico y emocional para transformarlo en un estado de juego en donde podemos desarrollar libremente el movimiento danzado.

Con este fin, definimos un espacio de trabajo al que llamamos “Dimensión de juego”, el cual buscaba integrar el espacio real/físico del participante dentro de la ficción virtual del Taller *Cyborg*. La dimensión de juego se convierte en un elemento significativo para el desarrollo de la autonomía espacial del sujeto.

Aquí se desarrollan dos elementos pedagógicos de Ortiz: por un lado, el juego como herramienta pedagógica encargada de provocar a los bailarines hacia el enfrentamiento del movimiento, alejándose de la formalidad, y, por otro lado, la ficción, que será el ambiente regido por la imaginación y la invención como catalizadores de la confianza, y que, al mismo tiempo, devienen en la consciencia del sí mismo (2015, p. 88). Para crear el espacio *cyborg* dentro de la dimensión de juego, es fundamental hacer uso de las herramientas pedagógicas del juego y la ficción como catalizadores de la fantasía creativa. Al respecto, Guido (2016) piensa que el juego y la creatividad comparten una relación profunda que nos permite crear realidades diferentes a la cotidiana, con las cuales intervenimos y transformamos la realidad. De esta forma, se vuelve indispensable trascender lo real para abrirse paso en el campo de lo lúdico (Guido, 2016, p. 21).

Es posible apreciar esta relación espacial de ficción en los sentires de los participantes: “El jugar con las paredes, como usted nos decía, adaptarnos y utilizarlo porque a veces uno siente como que choca y me molesta, pero más bien hay que utilizarlas” (Coco, 20 años). Para Coco, y para algunos otros, el espacio se convertía en una dimensión de juego, dejaba de ser su casa y se permitía entrar en la ficción virtual que creamos juntos; por otra

parte, Steven nos cuenta cómo la identificación del espacio como dimensión de juego le ayudó a apropiarse de él:

Bueno, yo he aprendido un montón, en realidad. Yo estoy llevando dos procesos de danza y ninguno de los dos tenía muchas expectativas [...] Porque como era virtual, [...] Y realmente superó mis expectativas. Y me di cuenta que hay que trabajar con lo que hay, con los recursos. Eso del Taller *Cyborg*, y que hicimos al principio, de hacer un espacio, los números y todo eso. Tenemos que adecuarnos a los espacios, [...] y la verdad que sí, yo he aprendido un montón y me ha gustado mucho el proceso.

(Steven, 26 años)

La apropiación y resignificación del espacio se volvió un elemento determinante para el desarrollo del taller. Los participantes compartían la importancia de crear esta relación de ficción en sus casas, la cual eventualmente se interpreta como desarrollo autónomo sobre el espacio, al evitar sentirse encerrados por el aislamiento social, sino más bien reconociendo la oportunidad de apropiarse de un espacio alternativo para bailar. En palabras de ellos mismos: “Hay que hacer las paces; hay que hacer las paces con nuestro suelo, hay que hacer las paces con nuestros espacios y apropiarnos. Creo que eso me ha hecho apropiarme del espacio” (Vale, 21 años).

Los participantes crean sus espacios y su experiencia espacial, es decir, crean una experiencia *cyborg* individual con su espacio físico, emocional y virtual. De esta forma, se desarrolló una autonomía espacial basada en los conceptos de Haraway (1991), a partir de la cual llevaban a cabo la clase en diversas áreas de sus casas, con diferentes aparatos electrónicos (teléfonos o computadoras) y, aun con tantas variantes, lograban crear un espacio propio para trabajar el movimiento: “Muy enriquecedor, la estructura de las clases permiten, desde mis posibilidades y consciencia del cuerpo, acceder a una plataforma virtual de

constancia. Un espacio para entrenar mi cuerpo y mente, retándome a resignificar mi espacio físico [...]” (Marijo, 23 años).

Lo físico y lo virtual: el cuerpo

El proceso autonómico del cuerpo es el pilar central de esta experiencia pedagógica. Cuando los participantes definieron lo que significaba el cuerpo, la mayoría usó términos relacionados con la expresión, el ser y el crecimiento personal. Sin embargo, es importante destacar el sentir sobre el cuerpo de Sarah: “Para mí, no ‘tenemos’ cuerpo, ‘somos un cuerpo’, el cual es sumamente poroso, y absorbe y se alimenta de todo a su alrededor; por eso, dependiendo del entorno en el que habitemos, en igual medida, el cuerpo va a estar nutrido” (Sarah, 23 años). Este condensa la esencia del cuerpo y el ser, su porosidad para aprender y la interdependencia con el espacio, lo cual nos abre paso para reflexionar sobre el proceso autonómico del cuerpo de un artista del movimiento dentro de esta experiencia pedagógica virtual.

Organismo o cuerpo: lo funcional

Para comenzar a analizar el proceso autonómico del taller sobre el cuerpo, es necesario plantear la dicotomía organismo y cuerpo. Para Freud, el cuerpo del sujeto se construye, es decir, nacemos como un organismo que sigue automáticamente las indicaciones del sistema nervioso, pero poco a poco el sujeto empieza a crear consciencia de ese organismo y, basado en esta consciencia, se identifica finalmente como yo-cuerpo (1961;1984). En otras palabras, para la psicología, el organismo y el cuerpo son dos entes diferentes. Por su parte, Bocanegra (2017) expresa que el organismo es un

sistema biológico, hecho de carne y sangre, de huesos y órganos, y que cuenta con un sistema especializado (el sistema nervioso) diseñado para reaccionar inicialmente sin necesidad de que una instancia como la consciencia intervenga. Para decirlo en

términos más propios de lo que es el psiquismo: ese ser que nace no cuenta con un yo consciente unificado, y menos con una subjetividad. (pp.7-8)

Sin embargo, este proceso de apropiación del cuerpo en la psicología de Freud comienza cuando el sujeto logra diferenciar el interior del exterior, porque “se ha encontrado que una idea central con relación al cuerpo es el establecimiento de una diferencia entre un adentro y un afuera, diferencia que resultará clave para el proceso de estructuración del sujeto” (2017, pp.7-8).

Al reinterpretar estos conceptos de la psicología desde los procesos pedagógicos del movimiento danzado, se reconoce la importancia de los ejercicios que trabajan la identificación del cuerpo (calentamientos, exploraciones o repeticiones kinésicas), con el fin de que el sujeto desarrolle una consciencia autónoma de un “yo-cuerpo-danza” con agencia y control sobre su propio movimiento. Eso nos dará las bases para el trabajo de consciencia en prevención de lesiones que permitirá potenciar el movimiento sin problemas.

Es decir, los participantes de este taller desarrollaron un proceso de identificación y conexión de sus cuerpos que les dio una noción muy clara de qué es adentro y qué es afuera. Por un lado, los calentamientos, exploraciones e improvisaciones buscaban identificar el cuerpo desde adentro, al visualizar los músculos o lubricar cada una de las articulaciones, trabajando su espacio interior. Por otro lado, los ejercicios y la repetición kinésica motivaban a los bailarines a identificar el cuerpo desde afuera, proyectándose en su espacio exterior.

Desde un punto de vista psicológico (y reinterpretando el concepto de Freud), esta identificación del afuera y el adentro crea una consciencia de un “yo-cuerpo-danza”, que no solo desarrolla la subjetividad somática del participante, sino que, consecuentemente, suscita la protección y prevención de lesiones al bailar (profilaxis lesional) y produce seguridad en las propuestas de movimiento de los sujetos. Si se tiene mayor consciencia y control del cuerpo interior (lo que genera mi movimiento) y del exterior (el movimiento mismo), mayor

será la capacidad de prevención de lesiones al bailar. Esto se puede reflejar en la experiencia de José sobre el taller:

Enriquecedora, realmente, además de danza se aprende una relación de lo interior del cuerpo con lo exterior del mismo, y abarcando también el espacio donde me encuentro, lo que me deja una enseñanza bastante buena, en la que puedo ver la libertad que tiene mi cuerpo para realizar movimientos y desplazarse, siempre cuidando el cuerpo que me permite bailar. (José, 22 años)

Por esta razón, es indispensable motivar a los participantes a identificar sus cuerpos y saber cómo protegerlos, pero, sobre todo, llevar la práctica de la mano del análisis del movimiento. Los ejercicios de calentamiento se enfocan en la identificación del cuerpo y la visualización de este como un ente lúdico y creativo, poniendo mucho énfasis en las dinámicas biomecánicas que nos ayudan a entender y controlar nuestro movimiento.

Entonces, la experiencia pedagógica tiene un enfoque hacia la identificación del cuerpo y el análisis del movimiento, con el objetivo de prevenir lesiones durante la práctica. Entre más se trabaje la relación del participante con su cuerpo, los motores que provocan el movimiento y las áreas vulnerables del cuerpo al bailar, de la mano del fortalecimiento muscular, menos lesiones se presentarán en la práctica.

[...] Las rodillas y las articulaciones, esa consciencia de no apoyarlas, creo que también es algo de lo que usted nos ha ayudado mucho. Y los calentamientos a mí me han encantado porque no son, como “ahora vamos a mover el hombro”, sino que es más libre, y este movimiento de sacudir también me ha gustado mucho. (Steven, 26 años)

Steven expresa el desarrollo de su profilaxis lesional a través del taller, de los ejercicios y de su interpretación de la información. De la misma forma, Coco nos dice cómo ella ha interpretado esta información desde su experiencia:

Yo, con el taller, he aprendido un montón a cuidarme, porque cuando recibía, al principio, clases me golpeaba un montón las rodillas, pero me quedaban con moretes.

Ahora que estamos acá, he aprendido a cuidarme un montón en ese aspecto. (Coco, 20 años)

Cuando los participantes se apropian de los caminos del cuerpo para realizar el movimiento, ganan un poder autonómico inigualable en la danza contemporánea. Este resultado de consciencia y control lo vemos reflejado a través de los sentires de los participantes. Al mejorar el aspecto funcional de sus cuerpos, se extiende su rango expresivo somático.

Conexiones interiores: lo expresivo

Hackney escribió que, a mayor conexión interior, mayor expresión exterior (2002, p. 37). El enunciado anterior nos plantea otra razón de peso para profundizar en el trabajo de identificación del cuerpo: la expresión personal. Durante esta experiencia, llevamos a cabo el proceso de identificación del cuerpo de la mano de un trabajo de conexiones internas.

Usamos como pretexto las repeticiones kinésicas para reinterpretar los conceptos dinámicos de los patrones fundamentales de conectividad de Bartenieff (1980, citada en Hackney, 2002) en el texto de Hackney como: la conectividad centro-distal, cabeza-coxis, superior-inferior, medio-cuerpo, y traslateral (p. 15). Estos principios de conectividad permearon las dinámicas de repetición kinésica estimulando conexiones neuromusculares en los practicantes que mejoraron la funcionalidad y, consecuentemente, influyeron en su expresión exterior, pues “las capacidades funcionales subyacen a las capacidades expresivas” (Hackney, 2002, p. 21).

La capacidad expresiva es parte del camino autonómico del cuerpo, en términos de movimiento danzado, debido a que es proporcional a las capacidades funcionales que se van desarrollando. Un cuerpo limitado funcionalmente es un cuerpo menos expresivo a nivel somático.

Por lo tanto, una vez que los participantes identifican su cuerpo (el adentro y el afuera), desarrollan una consciencia de prevención de lesiones en la práctica. Como consecuencia, aparecieron niveles expresivos mayores en su danza que se podían visualizar en el desarrollo de las repeticiones kinésicas, pero también en sus momentos de improvisación. Lecoq creía que otra conexión poderosa entre el adentro y el afuera era la improvisación: “Se trata, a través de la improvisación, de hacer surgir al exterior lo que está en el interior...” (2004, p.48).

Por ello, la herramienta pedagógica de la improvisación fue solicitada múltiples veces durante los calentamientos para provocar esa conexión entre el adentro y el afuera, entre lo funcional y lo expresivo. El movimiento se utiliza para expresar emociones; paradójicamente, desde el punto de vista etimológico las emociones son movimiento: “el término emoción significa etimológicamente ‘poner en movimiento’” (Lecoq, 2004, p.75). Entonces, no debe sorprender la relación entre movimiento (lo funcional) y emoción (y lo expresivo).

El cuerpo cyborg: lo social

Adicionalmente, el paradigma del *cyborg* no solo se relaciona con el espacio, sino que involucra una reapropiación del cuerpo. Haraway (1991) relaciona el concepto *cyborg* con el de biopolítica de Foucault (2007) creando un enlace teórico que aporta una dimensión aún más profunda al trabajo de este taller. La autora afirma:

Estoy argumentando en favor del *cyborg* como una ficción que abarca nuestra realidad social y corporal y como un recurso imaginativo sugerente de acoplamientos muy fructíferos. La biopolítica de Michel Foucault es una flácida premonición de la política del *cyborg*, un campo muy abierto. (1991, p.150)

El cuerpo es controlado desde muchos dispositivos sociales y, según Foucault, se entrena en cualquier área, pero con el único fin de integrarse al sistema mercantil de la sociedad como una máquina de producción (2007), así que uno de los retos de trabajar con

una población no profesional en danza es el de concientizar y empoderar sus cuerpos para liberarlos de las anatomopolíticas que acarrearán socialmente:

Uno de los polos, al parecer el primero en formarse, fue centrado en el cuerpo como máquina: su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos, todo ello quedó asegurado por procedimientos de poder característicos de las disciplinas: anatomopolítica del cuerpo humano. (Foucault, 2007, p. 168)

Las anatomopolíticas pueden ser entendidas como dispositivos de control sobre el cuerpo en diversos aspectos del entramado social, reproducidos por instituciones como la familia, la escuela, la policía, etc; es decir, son prohibiciones sobre el cuerpo y la corporeidad que influyen en la identidad y la subjetividad.

Por un lado, la danza promueve esa emancipación del cuerpo respecto de sus restricciones sociales con solo su práctica; es una reapropiación del cuerpo, del ser, del espacio y de la expresión; va en contra de los sistemas de producción mercantil y se enfoca en el bienestar, la subjetividad y la autonomía del sujeto. Asimismo, es una disciplina disidente ante el sistema y sus anatomopolíticas, debido a que no forma parte de nuestros programas de educación formal (ni de primaria ni secundaria) en ninguna medida. Es decir, el sistema puede prescindir de sujetos que bailen o se expresen kinésicamente.

Por otro lado, dentro del contexto pandémico en el que trabajan los participantes, la reapropiación del cuerpo como el primer espacio de trabajo es fundamental. Así, los participantes comenzaron un proceso de identificación por medio de la pantalla en donde paulatinamente fueron conectando con la capacidad muscular y expresiva de sus cuerpos, y todo a través de la ficción que creamos en una dimensión de juego virtual, la ficción *cyborg*.

Las implicaciones ontológicas de estos cambios nos obligan a buscar un área articular entre el espacio escénico, el vínculo entre los cuerpos y la mediación de la pantalla entre tallerista y participantes, cambiando el paradigma anterior para la enseñanza del movimiento danzado.

Además, en nuestro contexto, las restricciones de movilización y reunión por la pandemia se suman a la lista de restricciones sociales que afectan el cuerpo; por ejemplo, algunos participantes se sentían encerrados en sus casas, por lo que aprovecharon el espacio del taller para reinterpretar su realidad: “Me hizo sentir despejado, libre, me sacó de la rutina que la vida tomó al no poder salir de casa” (Luis, 20 años). Lo mismo hicieron otros participantes que siguen rutinas monótonas en su día a día donde no tienen espacio para expresarse kinésicamente:

Pero creo que, al menos para mí, es un momento a la semana de sacarme el estrés haciendo algo que me gusta, me relaja de todo lo que tengo que hacer durante la semana y me saca un poco de la rutina que tengo de la ‘U’. (Vale, 21 años)

El cuerpo que escapa de la cotidianidad y las anatomopolíticas por medio de la virtualidad representa el cuerpo *cyborg*. Muchos expresaron una reconexión corporal con ellos mismos: “Todo el taller resultó un néctar de energía, autoestima y reconexión con el cuerpo que había perdido en la cuarentena. Infinitas gracias por el espacio y la energía tan positiva que reafirman en cada clase” (Sarah, 23 años).

La capacidad de reconectarnos con nuestro cuerpo en un espacio reducido, por medio de pantallas y conexiones de banda ancha, define el paradigma propuesto del cuerpo *cyborg*, donde la virtualidad, lejos de alejarnos de nuestra corporeidad, nos ofrece la oportunidad de acercarnos más, de reconectarnos y liberar el cuerpo de las restricciones que lo someten.

Androide, pero nunca autómata: el sujeto eyectado

¿Ha cambiado algo en mí en el último mes? Al enfrentarse a esta pregunta, al final del taller, Henoly contestó:

Sí ha cambiado, más que todo en la parte personal, porque me siento más segura de mí misma, porque cuando bailo, no tengo que ser igual que los demás, he logrado ir mejorando mi propia versión [...] me hace sentir original, me hace sentir propia.

(Henoly, 21 años)

Con esto, se puede ilustrar la etapa final de autonomía de esta sistematización, donde, una vez que la persona se proyecta sobre su espacio y sobre su cuerpo, se visualizan cambios en sus decisiones, en su agencia y su creatividad. A eso, en este proceso, hemos decidido llamarlo anatomía del sujeto/cuerpo eyectado.

El concepto de sujeto/cuerpo eyectado parte de Sartre y su visión del sujeto proyectado en el futuro, el cual se construye a sí mismo por medio de sus decisiones a lo largo de su vida y que, además, ha sido eyectado hacia un mundo de posibilidades donde está, por ende, condenado a ser libre (2006). Esta metáfora del existencialismo sartreano es utilizada para crear un concepto que transmita las infinitas posibilidades de agencia a las que los artistas están condenados con su autonomía, sumada al concepto de yo-cuerpo-bailarín que basamos en el psicoanálisis freudiano.

En otros términos, el concepto de sujeto/cuerpo eyectado describe las decisiones que los participantes comenzaron a tomar como resultado del proceso de autonomía espacial y autonomía corporal juntos: propuestas creativas, decisiones personales sobre su movimiento danzado o el reconocimiento y la celebración de su propia danza y corporeidad.

Esta fase del proceso autonómico se desarrolló de la mano de la última fase del taller donde los bailarines crearon una partitura corporal propia usando su cuerpo, su espacio, su creatividad y su imaginación, y proyectándose como sujetos/cuerpos autónomos en el

proceso. Además, resolvían el movimiento sin pedir permiso o hacer preguntas, aunque esto significaba leves cambios en las secuencias de movimiento, pero hacían despliegue de su autonomía creativa. Finalmente, trataban de integrar el *dancing* (su búsqueda personal del gozo y el placer de moverse) tanto en las secuencias de movimiento como en sus partituras corporales personales.

En esta etapa, nos enfocamos más en el proceso poético de los participantes por encima del proceso técnico, aunque ambos aspectos están presentes y activos durante toda la experiencia pedagógica. Cardona (2012) explica la diferencia entre *techné* y *poiesis*: “La primera se refiere a la habilidad y las reglas: la técnica; la segunda, al arte sin reglas; al arte que parte de la inspiración, del entusiasmo: propiamente, a la creación” (p.58). Por tanto, le damos más peso al desarrollo personal, creativo y expresivo, por encima de los aspectos técnicos de la danza.

Bajo esta premisa, podemos estudiar aspectos técnicos del movimiento danzado, pero sin opacar sus fundamentos poéticos en el mismo proceso pedagógico. Priorizamos la *poiesis* por encima de la *techné* en busca de un proceso pedagógico que nos desvinculara con la danza como una estructura rígida disciplinaria que la acerca a los dispositivos de control que menciona Bourdieu:

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen hábitos, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente "reguladas" y "regulares" sin ser para nada el producto de la obediencia

a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta. (2007, p. 86)

El enfoque solamente técnico del movimiento danzado puede convertirse en una transferencia disciplinaria de saberes que no deja espacio al proceso poético y mucho menos al desarrollo del sujeto/cuerpo eyectado.

Para fomentar este tipo de autonomía en el participante, se propició un espacio de aceptación, de apoyo y de exploración, donde pudimos construir seguridad con nuestros cuerpos y nuestras danzas. Hay dos aspectos epistemológicos fundamentales que favorecieron este proceso autonómico en los participantes durante la experiencia: el pensamiento rizomático y el pensamiento decolonizador.

Entrenamiento rizomático

Deleuze y Guattari (2002) desarrollaron el concepto de pensamiento rizomático: un rizoma es un tallo subterráneo de ciertas plantas, generalmente horizontal, indefinido, ramificado en todos sentidos, y cualquiera de sus partes puede ser raíz, tallo o bulbo. Esta metáfora propone que el sistema de rizoma es una forma de crear conocimiento que pretende desechar la jerarquización de saberes y propone que el conocimiento se cree en conexiones horizontales hacia cualquier dirección.

Esto surge en oposición al pensamiento arbóreo, donde hay una jerarquización de importancia y de funciones; por ejemplo, la raíz, el tallo y las hojas cumplen diferentes funciones y tienen diferentes niveles de importancia. Además, no aparecen todas las partes desde el inicio de la vida de la planta. Primero, brota la raíz, luego el tallo y, finalmente, las hojas. El crecimiento de las estructuras arbóreas es vertical, mientras que un rizoma no tiene esa jerarquización de importancia ni de funciones. Todas sus partes pueden ejercer la misma función y crecen de manera horizontal.

Las principales características de esta aproximación ontológica del pensamiento rizomático son: 1) crea conexiones en cualquiera de sus puntos; 2) es heterogéneo; 3) no tiene posiciones, solo líneas de unión; 4) se puede romper en un punto cualquiera y seguirá en relación con alguna de sus líneas; 5) no se reproduce bajo un inconsciente cerrado, sino que se construye cada vez; 6) presenta múltiples entradas hacia un mismo lugar; y 7) no está definido por etapas, sino por la circulación de estados (Deleuze y Guattari, 2002). Esta forma de pensamiento horizontal y descentralizada calza perfectamente en una visión pedagógica autónoma de la danza.

Dicha visualización da pie para reinterpretar el proceso pedagógico del bailarín como un *entrenamiento rizomático*, donde el sujeto pueda asumirse como proyecto multidireccional, interconectivo, con múltiples entradas, sin jerarquización de la información y en constante construcción, y cree una mayor autonomía con cada etapa y experiencia. Esto calza perfectamente con el auge de la tecnología y su metáfora de red e interconectividad.

La visión de un entrenamiento descentralizado pretende acabar con jerarquías de los saberes, y así no caer en la idea errónea de que hay saberes más importantes que otros. Al mismo tiempo, brinda al bailarín una mayor autonomía en su proceso pedagógico y personal.

El entrenamiento rizomático recibe y dialoga con los distintos abordajes del cuerpo, las diferentes formas de aprender y hacer, y los diversos objetivos del participante con ese contenido. Es un espacio pedagógico abierto; Ortiz afirma que

La estructura de una clase de danza contemporánea debe ser de naturaleza abierta y por necesidad debe ser variada constantemente [...]. No sigue ningún patrón preestablecido y debe tomar en cuenta las variables propias de los sujetos únicos y particulares de cada sesión de aprendizaje. (2015)

Esta descripción refleja la apertura y la variabilidad del diálogo pedagógico de la danza como proyecto vivo y sensible.

Además, la visión rizomática busca que el participante cree su conocimiento al realizar conexiones con su yo poético, con su yo-cuerpo, con su espacio, con su subjetividad y, a su vez, está interesada en fomentar la independencia del estudiante para que prescindiera de la validación externa del profesor. Entonces, se pretende que el bailarín contemporáneo cree y entienda dinámicas en su cuerpo, sin importar si forman parte de danza académica, formal o informal, pues todos los saberes son igualmente valiosos y necesarios en esta forma de ver el entrenamiento, donde el bailarín asume su cuerpo como un proyecto personal en busca de potenciar su expresión poética.

Para Jayne, esta experiencia rizomática despertó su autonomía como sujeto poético al notar

un cambio de perspectivas de cómo visualizo mi cuerpo, porque a veces uno se juzga a la hora de bailar o cómo uno se ve, pero he tratado de respetarme más y apreciar el cuerpo que tengo, trabajar con mis posibilidades y no juzgarme, también de apreciar los diferentes cuerpos, las diferentes formas de expresarse, entonces, creo que ha abierto más mi mente de lo que tenía antes. (Jayne, 18 años)

Por esta razón, en el taller se trató de tener una visión positiva sobre la democracia corporal y el movimiento de los participantes, de manera que crearan un proceso autónomo con el espacio, con el cuerpo y consigo mismos como sujetos creativos.

El sujeto eyectado aprovecha el entrenamiento rizomático para crear y resolver el movimiento, tiene la autoconciencia de prevenir impactos fuertes en su práctica de danza. Por ello, el paso siguiente es seguir su intuición natural.

Pensamiento decolonizador

Para introducir el pensamiento decolonizador, habría que comenzar por el paradigma de la transmodernidad y su relación con el paradigma de la modernidad. Dussel (2005) identifica la modernidad como un proyecto totalizador, capitalista, colonial y etnocentrista

que promueve una universalidad ética, científica y epistemológica; es decir, una forma unívoca de pensar, hacer o actuar. Para él, la modernidad trata de crear una universalidad en el mundo desde el centro (la hegemonía) hacia la periferia (los oprimidos) por medio de la colonización. De esta manera, identifica el inicio de la modernidad en América Latina con la conquista de los españoles en 1492 (2005).

Dussel cree que la modernidad (como proyecto totalizador, capitalista, colonial y etnocentrista) no se ha superado; con esto, plantea que la postmodernidad termina siendo una continuidad de la modernidad; es decir, se sigue imponiendo el mismo sistema económico, político y cultural de la modernidad (2005). Así, en vez del prefijo “post” (que denota superación del paradigma anterior), sería más apropiado el prefijo “trans”, porque acarrea la forma de trascender, describe la transformación, transmisibilidad, transculturalidad, transtextualidad y transvanguardia del paradigma actual.

La transmodernidad tiene como ideal crear diálogos entre el centro y la periferia, con el objetivo de superar el paradigma de la modernidad (y su proyecto colonial). Dichos diálogos entre periferia y centro sustentan la autodeterminación, la reapropiación y la transformación de los grupos dominados; en otras palabras, promueven una visión crítica que guía al sujeto hacia la decolonización. La decolonización es uno de los fines máximos de la transmodernidad, el cual aporta una identidad crítica y empoderada. Este espacio de *convivencia* y diálogo entre centro y periferia, hegemonía y oprimido, norte y sur corresponde al espacio que la transmodernidad define como pluriversos (Dussel, 2005).

Dussel (1996) propone una *convivencia* de saberes. Una *convivencia* transversal, donde una forma de pensar no esté por encima de la otra; es decir, una *convivencia* transcultural. Así, se genera un espacio donde cada uno se identifica, se permea y se acepta. Esto supone un mundo de pensamiento donde otros mundos sean posibles, lo cual requiere abandonar la idea de un solo universo (totalizador, capitalista, colonial y etnocentrista) y

adoptar el concepto de *pluriversos* de pensamiento con sus respectivas posibilidades de *convivencia* y diálogo.

El concepto de pluriversalismo busca acabar con los sistemas estandarizados y totalitarios que no permiten la existencia de otras formas de ver el mundo. Supone un camino de superación real de los límites y las fronteras impuestas desde la modernidad y su colonización, para adentrarnos en un paradigma de posibilidades y conceptos infinitos en *convivencia* y diálogo.

Entonces, al hablar de pensamiento decolonizador en el proceso pedagógico de la danza, hablamos de un diálogo que tome en consideración al sujeto, su cuerpo, sus necesidades, sus objetivos, su contexto, sin que el profesor o la institución se coloque en un rango mayor de jerarquización que el estudiante. De esta forma, todos esos mundos conviven y dialogan constantemente, y la enseñanza se convierte en un proceso enriquecedor, emancipador y único para el bailarín.

Este diálogo o pluriverso decolonizador se da en los espacios, los cuerpos y las realidades de los participantes, y se suma al hecho que ellos forman parte de un grupo de extensión cultural de las periferias del país (la provincia de Puntarenas) donde es aún más necesario un proceso pedagógico y autónomo, decolonial. Al final de esta experiencia, algunos participantes reflexionaban sobre este hecho:

La oportunidad de tener acceso a la danza contemporánea, fuera del Gran Área Metropolitana, es casi un lujo. Por eso, considero que la importancia de estos espacios fuera del casco central de nuestro país deben seguir fomentándose. La danza y el arte, en general, son puertas muy importantes, sobre todo en comunidades que carecen de oportunidades de desarrollo social, cultural y económico. (Steven, 26 años)

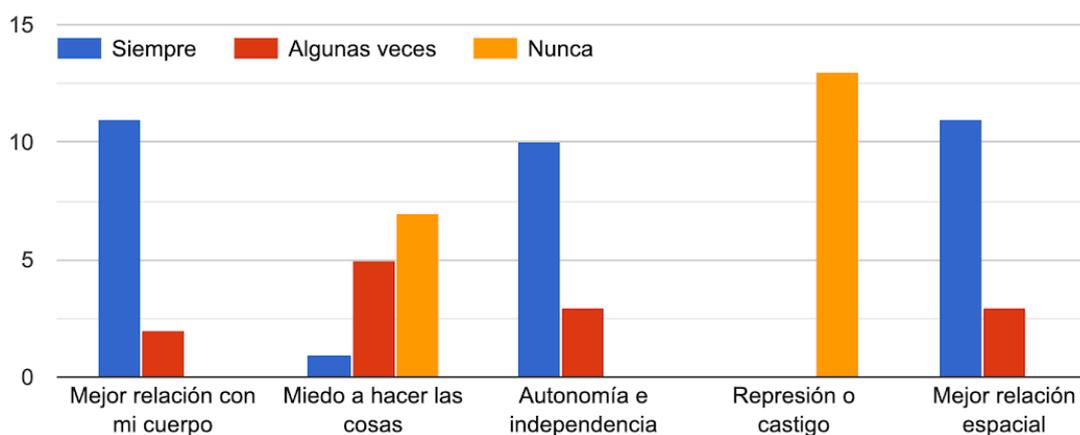
Por su parte, Luis también compartió su opinión sobre la pertenencia, el autodescubrimiento y la importancia de este tipo de programas en diálogo con la periferia del país:

Puntarenas es una comunidad fuertemente afectada por diversos problemas sociales, la oportunidad de estudiar danza en grupo llena una parte esencial que tiene el ser humano de sentirse parte de una comunidad. Esta comunidad, en específico, me ayuda a crecer como ser humano, ver que yo puedo crear cosas por mí mismo (necesidad de sentirse útil), que los límites de mi cuerpo pueden extenderse o hasta romperse (me conozco y mejoro mi relación conmigo mismo) y, por dos horas a la semana, lo único que pienso es que puedo darme más de mí a mí mismo. (Luis, 20 años)

El camino del proceso autonómico de los participantes quedó registrado en sus respuestas a la encuesta al final de la experiencia, donde la mayoría de ellos dijo sentir motivación por la autonomía y la independencia, y una mejor relación con su cuerpo y el espacio (ver Figura 7).

Figura 7

Encuesta sobre la relación espacial, corporal y la autonomía



Nota: Los participantes completaron una encuesta por medio de GoogleForms.

En la Figura 7, podemos observar cómo la mayoría de los participantes expresan haber sentido siempre motivación hacia la autonomía en su proceso, a pesar de que había quienes sentían miedo a hacer las cosas algunas veces. También es muy importante rescatar el hecho de que nadie nunca sintió represión o castigo durante su proceso.

Estrategia de comunicación

Compartir y difundir los conocimientos creados y el proceso analítico de la experiencia es un aspecto imprescindible del protocolo de sistematización de experiencias, no solo por el valor sustancial del contenido creado durante la investigación, sino también por el de la difusión de un proceso investigativo tan apto para el desarrollo de epistemologías en las artes escénicas del movimiento.

Como plan de comunicación, hemos creado un libro electrónico (*e-book*) en formato PDF que narra, de manera resumida, todo el proceso vivido y los puntos de llegada. Además, cuenta con material adicional que incluye enlaces a todas las sesiones del taller, entrevistas de los participantes, imágenes del taller y un video en cada capítulo donde se exponen las diferentes ideas de la investigación. También cuenta con accesos a acervos digitales para que el lector pueda revivir la experiencia del taller.

Como alternativas adicionales, desarrollamos un sitio web en la plataforma GoogleSite donde se puede consultar la información de esta sistematización y, además, se puede descargar de manera gratuita el libro electrónico.

Finalmente, contactamos a la plataforma nacional de difusión de las artes escénicas “En las tablas”, para crear una nota en su revista sobre el proceso de desarrollo en la maestría y en la investigación misma.

La comunicación de los saberes es tan importante como el proceso mismo. Al comunicar, se crean nuevos puntos de conexión, nuevos anclajes y una mayor resonancia en la trascendencia del proyecto.

Puntos de llegada: reverberaciones y recomendaciones

La sistematización de experiencias permite la reconstrucción, el análisis, la reinterpretación y la interconexión de las vivencias que se desarrollaron en este proceso, reivindicando el lugar de los participantes como sujetos de la experiencia. A pesar de que nuestro contexto ha estado altamente condicionado por la emergencia sanitaria mundial, lejos de obstaculizar el proceso, esto nos permitió llevar a cabo una serie de reconsideraciones y problematizaciones muy enriquecedoras para el quehacer del proceso pedagógico de la danza, como los diálogos con los contenidos, las metodologías atravesadas por la tecnología y la resiliencia del arte del movimiento en contextos de restricciones corporales.

Reverberaciones

Tuvimos el privilegio de explorar lo que Bardet llama un espacio articular entre la práctica y la teoría (entre la danza y la filosofía), el cual propone la metáfora de crear un espacio que simule la organización de una articulación, porque esta parte del cuerpo representa una estructura de unión con la configuración adecuada para producir movimiento (2014). Esto sugiere acabar con la dicotomía de las personas que practican y las personas que teorizan como realidades opuestas entre sí y, en cambio, buscar un diálogo móvil, alejándose de posiciones rígidas y cerradas, y crear teoría de la práctica y práctica de la teoría para enriquecer nuestras investigaciones artísticas.

Con esto en mente, generamos conocimientos nacidos, directamente, desde la práctica y la experiencia, atravesados por posicionamientos epistemológicos y teóricos claros que sustentan la reflexión y producción de saberes nuevos para nutrir prácticas futuras. Es decir, tuvimos el privilegio de investigar en un espacio articular.

De acuerdo con el objetivo de este proceso de sistematización, queríamos construir una propuesta de trabajo de movimiento en espacios reducidos que priorizara la autonomía corporal para el desarrollo del movimiento danzado, lo cual nos llevó a enfocarnos, mayormente, en la parte poética de la experiencia, acompañada de la parte técnica del movimiento, pero en menor escala, para generar un empoderamiento en el bailarín sobre su propia narrativa corporal.

Para lograr este objetivo, nos orientamos por las manifestaciones de autonomía y apropiación sobre el cuerpo y su movimiento en espacios reducidos, desarrolladas en los bailarines que formaron parte del taller en un contexto de fuertes restricciones de movilización y reunión.

Desarrollamos estrategias para promover la autonomía corporal y espacial que han devenido en la autonomía del sujeto; al mismo tiempo, propusimos la importancia de la decolonización y descentralización como terrenos teóricos fértiles para el desarrollo de estos objetivos por parte de los participantes.

El camino hacia la autonomía fue orientado por el carácter dialógico de la metodología participativa, la reflexión y la preparación previa de los contenidos y las metodologías a desarrollar, los cuales constituyeron refuerzos significativos en el avance hacia la pedagogía emancipadora. Este proceso comenzó mucho antes del encuentro en el salón de clase, pues se parte

de ahí para realizar esta concepción de la educación como práctica de la libertad, su dialogicidad empiece, no al encontrarse el educador-educando con los educando-educadores en una situación pedagógica, sino antes, cuando aquel se pregunta en torno a qué va a dialogar con éstos [...]. El momento de esta búsqueda es lo que instaura el diálogo de la educación como práctica de la libertad. (Freire, 1970, citado en Dussel et al., 2009, p. 617)

De igual modo, el planteamiento de un entrenamiento rizomático promueve la horizontalidad, el desarrollo y la independencia de ambas partes (tallerista y participantes), lo cual reafirma las palabras de Freire: “La educación debe comenzar por la superación de la contradicción educador-educando. Debe fundarse en la conciliación de sus polos, de tal manera que ambos se hagan, simultáneamente, educadores y educandos” (Freire, 2005, p.79).

Llevar a cabo procesos pedagógicos con artistas amplifica la responsabilidad de tal práctica, porque al paradigma educador-educando, ya de por sí complejo, se suma el de artistas-guiando-artistas. Cardona y Medina (2018) expresan lo siguiente de esta laboriosa actividad:

La noción de una poética de la enseñanza nace de una convicción: sólo los artistas pueden formar a otros artistas. Sólo los lenguajes del arte y de la creatividad pueden propiciar la educación artística. El objetivo es provocar en el estudiante una experiencia de totalidad, de integración, de gozo, de plenitud que sólo el arte ofrece en un espacio de libertad y de creatividad.

La poética, así, es un contagio. Es una vivencia, una experiencia entre dos seres humanos que se verifica en la presencia movilizadora, provocadora, estimulante del maestro frente al estudiante. La poética rebasa todo recurso o rutina de la docencia. La poética, como experiencia, no está en el repertorio del lenguaje de la pedagogía. Sólo aparece en el lenguaje de arte y de la sabiduría particular del maestro. (p. 20)

Esto duplica la importancia de un trabajo pedagógico abierto y dialógico para la convergencia de mundos simbólicos entre artistas tanto en plan de educadores como aquellos en plan de educandos.

Además de eso, nuestro proyecto de investigación pedagógica del movimiento para la autonomía desplaza el lugar de autoridad que tienen las instituciones académicas como

poseedoras del conocimiento válido. Entonces, el trabajo realizado durante esta experiencia desde las casas de los participantes nos invita a reflexionar, cuestionar y replantear las jerarquías epistemológicas de las instituciones de las Artes Escénicas dentro de los procesos de pedagógicos:

Iván Illich, por su parte, hace una crítica a la cultura de la educación moderna que se funda en la escolarización y la acreditación. Esta cultura conduce a la sociedad a asumir que el espacio pedagógico es sólo la escuela, con lo cual afirma que sólo el saber y los conocimientos que son producidos en la escuela son los únicos social y económicamente relevantes, cualquier otro tipo de saber al no contar con el reconocimiento de la institución educativa no es reconocido como igual de valioso que el otro. De esta forma es que la educación moderna concibió el establecimiento masivo de centros escolares, institucionalizando también la norma de sacralización de la escuela. (Dussel et al., 2009, p. 617)

Muchos procesos de aprendizaje se realizan de manera virtual fuera de las instituciones educativas, que aún permanecen cerradas. Los procesos virtuales han creado opiniones controvertidas respecto de la calidad de esos procesos, sobre todo en el área de las Artes Escénicas. Sin embargo, se deja de lado la resiliencia, la investigación y la capacidad de solucionar adversidades que demuestran estos nuevos procesos de presencia remota, y su valor al no dejarse detener por el contexto sanitario mundial. De esta forma, generan no solo epistemologías y metodologías, sino, sobre todo, replanteamientos sobre el ritual de una clase de danza y el valor poético del cuerpo en la pedagogía. Esto último trae a colación la inserción de la poética y el juego dentro del sistema académico formal que, como dice Guido (2016),

La “institucionalización” del juego [y también de la poética] lo aleja mucho un fin en sí mismo y lo pone al servicio de los valores de un sistema económico, que lo reduce

en término de “éxito” o “fracaso”, asimilando al “trabajo” en términos de productividad. (2016, p. 33)

Entonces, quedamos acorralados en la ironía de que es la institución del arte la que tiene y produce el conocimiento considerado como válido, pero, al mismo tiempo, institucionaliza sus fibras más sensibles cercenando su quintaesencia.

Recomendaciones

Para desarrollar una experiencia pedagógica como esta, **recomendamos** grabar las sesiones completas y crear acervos virtuales donde los participantes puedan consultarlas en cualquier momento. Esto ha sido de gran ayuda para muchos y les ha dado independencia, debido a la posibilidad de consultar o visitar la información en cualquier momento. Además, sugerimos priorizar la poética del cuerpo sobre la técnica. Aunque se desarrollen procesos técnicos del movimiento, el protagonismo de la poética permite el desarrollo de la ficción, la imaginación y la creación lúdica. Asimismo, es importante experimentar con el carácter dialógico de la educación y el carácter creativo del arte; permitamos que atraviesen el ser, sin la exigencia del éxito, ni el miedo al fracaso, pues “No hay que olvidar nunca que el objetivo del viaje es el viaje en sí mismo” (Lecoq, 2004, p.30). Es decir, aprovechemos esta experiencia para compartir un viaje, una experiencia, un proceso y evitemos enfocarnos en un producto final o un resultado.

Finalmente, el objetivo máximo de nuestro proyecto es transformar las realidades de los participantes y aportarles herramientas que los motiven a ejercer su autonomía como sujetos, por lo cual se recomienda evitar a toda costa quedarse en las capas superficiales de los contenidos técnicos o en la información acumulativa, debido a que

En verdad, lo que pretenden los opresores es transformar la mentalidad de los oprimidos y no la situación que los oprime. A fin de lograr una mejor adaptación a la situación que, a la vez, permita una mejor forma de dominación. (Freire, 2005, p.81)

Así que se sugiera la búsqueda de maneras de transformar los organismos en cuerpos; de cambiar la repetición movimiento, por la creación de mundos internos; y apostar por la ficción y el juego como herramientas para transformar realidades.

Referencias bibliográficas

- Bardet, M. (2014). Del punto de vista a un acercamiento teórico-práctico: lo articular. En C. Sanabria y A. Ávila (eds.), *Pensar con la danza 1*, pp. 41-47. Ministerio de Cultura de Colombia, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI Editores.
- Bocanegra, C. (2017). *El concepto del cuerpo en la obra de Sigmund Freud y su relación con la constitución subjetiva en psicoanálisis: una aproximación inicial*. [Trabajo de grado, Universidad de San Buenaventura Colombia].
- Cardona, P. (2012). *La poética de la enseñanza: una experiencia*. Cenidi Danza/INBA/CENART/CONACULTA/Quinta del Agua Ediciones.
- Cardona, P. y Medina, P. (2018). *Memoria de un proceso: el despliegue de la poética de la enseñanza en el maestro. Habitar el movimiento: taller teórico- práctico*. Universidad Autónoma de Chiapas.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas capitalismo y esquizofrenia* (5ª ed.). Minuit.
- Dussel, E. (1996). *Filosofía de la liberación*. Nueva América.
- Dussel, E. (2005). *Transmodernidad e interculturalidad: interpretación desde la filosofía de la liberación* [PDF]. Recuperado de UAM-iz. <https://red.pucp.edu.pe/ridei/wp-content/uploads/biblioteca/090514.pdf>
- Dussel, E.; Mendieta, E. y Bohorquez, C. (Eds.) (2009). *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y latino (1300-2000): Historia, corrientes, temas y filósofos*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Siglo XXI.

- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI editores.
- Freud, S. (1984). El malestar en la cultura. En J. Strachey (Ed.), *Obras completas Sigmund Freud*, pp. 57-140. Amorrortu.
- García, T. (2008). *Ontología cyborg: el cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*. Gedisa.
- Guido, R. (2016). *Reflexiones sobre el danzar*. Miño y Dávila.
- Hackney, P. (2002). *Making connections: Total body integration through Bartenieff fundamentals*. Routledge.
- Haraway, D. (1991). A cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century [Manifiesto ciborg. ciencia, tecnología y socialismo feminista a finales del siglo XX]. En D. Haraway, *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*, pp. 149-181. Routledge.
- Lecoq, J. (2004). *El cuerpo poético*. Alba editorial.
- Ortiz, J. (2015). *De marionetas y robots a bailarines-intérpretes* [Manuscrito presentado para publicación]. Universidad de Costa Rica.
- Sartre, J. (1973). *El existencialismo es un humanismo*. Facultad de filosofía de San Dámaso.

Apéndice A: Padlet

La plataforma Padlet es un blog virtual que contiene el registro de cada sesión en orden cronológico, además de su respectiva descripción técnica.

Figura A1

Código QR del Padlet



Nota: Al escanear este código QR, se puede acceder al Padlet desarrollado para el Taller Cyborg: cuerpo como proyecto virtual, sobre el que está basado esta sistematización. También se puede acceder por el siguiente enlace: <https://bit.ly/3cdmk3S>

Apéndice B: Entrevistas de WhatsApp

Los participantes contestaron una encuesta por medio de Whatsapp al finalizar el taller. La encuesta contiene las siguientes preguntas:

1. ¿Cómo siento mi cuerpo cuando me muevo, cuando bailo en clase, y en este momento?
2. ¿Ha cambiado algo en mí en el último mes? Puede estar relacionado o no con el taller.
3. Tres palabras para definir este taller. Palabras o frases.
4. En su opinión, ¿cuál es la importancia de los programas de extensión cultural, como la Etapa Básica de Artes Integradas/Danza bajo la Coordinación de Acción Social de la Sede del Pacífico de la UCR en su comunidad?
5. Grabe un video de 1 min 30 segundos moviéndose libremente, de manera que exprese su proceso por esta experiencia.

Figura B1

Código QR Entrevistas de Whatsapp



Nota: Escanee este código QR para acceder al video de las respuestas de los participantes. También las entrevistas pueden ser consultadas en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=TZXURObRLU>

Apéndice C: Encuesta Google Forms

Los participantes completaron una encuesta al final de la experiencia por medio de la plataforma Google Forms.

Figura C1

Código QR de Encuesta de GoogleForms



Nota: Al escanear el código, puede acceder a las respuestas de los participantes. También se puede acceder mediante el siguiente enlace: <https://bit.ly/2HjLeMi>