



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

 **INBAL**

Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información de la Danza José Limón

**La inclusión en la danza: cuerpos que son y construyen una
red de apoyo para llegar a la escena contemporánea**

Maestra en Investigación de la Danza

P R E S E N T A

Claudia Lizeth Campos Cruz

Asesores:

Dra. Eurídice Amanda Pacheco Cabello
Mtro. Fernando Aragón Monroy
Mtro. Javier Contreras Villaseñor

Ciudad de México, febrero de 2024

 **CENIDID**

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Campos Cruz, Claudia Lizeth. (2014). *La inclusión en la danza: cuerpos que son y construyen una red de apoyo para llegar a la escena contemporánea*. CDMX.: INBA/Cenidi Danza, 2024.
Descriptores temáticos (palabras clave): Inclusión, Capacidades Diversas, Singularidad, Red de apoyo, Diversidad Corporal.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

**Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la
Danza José Limón**

**“La inclusión en la danza: cuerpos que son y construyen una red de apoyo
para llegar a la escena contemporánea”**

Tesis

Que para obtener el grado de:

Maestra en Investigación de la Danza

Presenta:

Claudia Lizeth Campos Cruz

Directora de Tesis:

Dra. Eurídice Amanda Pacheco Cabello

Comité tutor:

Mtro. Fernando Aragón Monroy

Mtro. Javier Contreras Villaseñor

Ciudad de México, febrero 2024



Índice

Introducción.....	2
Capítulo 1. La inclusión en la danza	5
1.1 La relación de la danza en los procesos de inclusión	6
1.2 La danza contemporánea una perspectiva para la inclusión.....	11
1.3 La participación de personas con discapacidad en la danza; un cúmulo de referentes artísticos.....	14
Capítulo 2. Una ventana de la inclusión en la danza	25
2.1 Arte, cuerpo, mente y cultura	25
2.2 El cuerpo y sus barreras.....	28
2.3 El Derecho de participación danza y escena contemporánea	34
2. 4 Red de colaboración.....	37
Capítulo 3. El camino trazando rutas y atajos	44
3.1 Creando la ruta.....	44
3.1.1 <i>Metodología en movimiento</i>	47
3. 2 Conformación de sujetos que sostienen la Red	51
3.2.1 <i>Especialistas en danza y discapacidad</i>	52
3.2.2. <i>Bailarines con Capacidades Diversas</i>	57
3.3 El punto de encuentros.....	62
Capítulo 4. La danza una perspectiva escénica.	87
4.1 La experiencia inclusiva en la danza.....	87
4.2. Voces de vida de bailarines con capacidades diversas	106
4.2.1 <i>La historia que Mario danza</i>	116
4.3 La singularidad de los Bailarines con Capacidades Diversas	131
4.4 Redes de apoyo en pro de la inclusión en la danza; una dimensión compartida	145
4.4.1 <i>La reflexión de la danza como derecho cultural</i>	151
Conclusiones.....	157
Referencia Bibliográfica.....	162
Anexos	173

Introducción

Durante el proceso de interacción de comunidades vulnerables y su relación con la danza como proceso de integración social, he podido acercarme a las necesidades de algunos grupos; personas indígenas, personas en condición marginal, personas en situación de readaptación social, infancias y finalmente personas con discapacidad, con ello nace la necesidad de comprender los mecanismos que permiten un diseño adecuado de estrategias de intervención teniendo la danza como herramienta primordial, la investigación se muestra como un camino acertado para identificar rutas y necesidades comunes presentes en el campo artístico.

Mi estancia por la Maestría de Investigación en la Danza (MID), me permite visualizar el camino recorrido, autores, experiencias, diálogos, perspectivas, movimiento corporal y de ideas que han permitido dar planteamiento a esta investigación.

En este transcurso he querido ser asertiva y prudente al hablar del otro, reconocer la importancia de tomar distancia del objeto de estudio y mirar mi propio proceso como observadora de un fenómeno, el cual es para esta investigación la presencia de personas con discapacidad en la escena contemporánea de la danza. En varias ocasiones me he sentido flotando en la inmensidad de posibilidades, antes de dar paso a la estructura cronológica de los hechos realizados para la ejecución metodológica, me encontré en cada paso en la toma de decisiones.

La problematización como ejercicio inicial permitió observar las variables en que se debía dar continuidad a la línea de investigación, habiendo muchas posibilidades de planteamiento, lo cierto es que el matiz de cada línea ha requerido diferentes herramientas metodológicas para poder delimitar la aportación al objetivo de la investigación, observando las diversas probabilidades de abordaje que presenta el fenómeno.

La estructura para la investigación se fue revelando a través de las entrevistas realizadas, la observación de propuestas escénicas, mesas de diálogo y conferencias especializadas en danza y discapacidad, los cuales trazaron de

manera orgánica el camino a seguir para plantear conceptos y capas que fue la investigación.

El primer capítulo plantea las líneas generales de la investigación; la participación de personas con discapacidad en la danza, de manera concreta el planteamiento para nombrar personas con capacidades diversas termino reflexionado desde el campo de la educación para comprender las diferencias que una persona presenta de acuerdo a sus características y contextos para aprender y desarrollarse de manera integral, así como la amplitud que pudiera tener la investigación como muestra referente de espacios inclusivos desde la mirada concreta en la danza y la escena. Visibilizando la importancia de registrar el desarrollo que algunas personas han debido transitar desde la informalidad para asumirse como profesionales de la danza, los factores y actores que dan cuenta histórica de esta incursión artística en las últimas tres décadas.

El capítulo dos plantea el abordaje conceptual que permite dar cuenta del mecanismo para nombrar las acciones de participación de las personas con capacidades diversas en la escena, la danza como territorio de expresión, la búsqueda de derechos culturales y artísticos que garanticen de manera digna su participación, la diversidad corporal que permita ampliar la red de colaboración en el campo de la danza como espacio de inclusión.

El tercer capítulo expone los espacios de observación, a partir de las herramientas metodológicas; entrevistas, relatos de vida, historia de vida y perspectiva etnográfica, es que se recopila la información que permite relacionar a los sujetos de participación en lo que se plantea como redes que sostienen el desarrollo profesional de personas con discapacidad física y sensorial que en esta investigación se plantea nombrar Bailarines con Capacidades Diversas (BCD).

Finalmente, el capítulo cuarto acerca a la reflexión a partir de los relatos de: especialistas en la escena desde la coreografía e investigación y la experiencia de BCD desde su voz, replantea la importancia de su trayectoria y los sujetos clave que han posibilitado su acceso a la escena contemporánea, la pertinencia de evidenciar áreas de oportunidad que permitan la creación de acciones solidarias y empáticas para la conformación de una cultura de paz e inclusión desde y para la

danza, planteando la posibilidad de un giro epistémico desde la propuesta de los BCD que buscan una “experiencia de reconocimiento” y mi postura como investigadora y ciudadana que busca una “experiencia democrática”.

Capítulo 1. La inclusión en la danza

La investigación es un proceso de búsqueda, es un camino que permite orientar la toma de decisiones ya sea para el investigador o el fenómeno de observación, la intención de repercutir en el lector, definitivamente lo hace de manera directa con quienes están dentro, los objetivos permiten orientar el camino, sin embargo, el tránsito reactiva la memoria de quienes participan. Este documento propone la importancia de seguir nombrando los procesos de inclusión que permiten que la participación de personas en este caso concreto con discapacidad interesadas en la danza sea una realidad.

La inclusión como un proceso cultural que repercute en la convivencia humana, desde la perspectiva de los Derechos humanos manifiesta la importancia de que cada persona sea valorada y tratada con sus características únicas.

“Cuando se habla de educación, se habla de humanización, de inclusividad. La educación inclusiva está relacionada con que todo el alumnado sea aceptado, valorado, reconocido en su singularidad, independientemente de su procedencia o características psico-emocionales, etnia o cultura. El concepto de inclusión se ha desarrollado en los últimos treinta años, planteando nuevos desafíos para los gobiernos, escuelas y sociedades de un mundo, como el actual, cada vez más diversificado y global.” (Sánchez, 2013, p.25-26)

La danza como medio de comunicación tiene al cuerpo como instrumento de conexión sensorial, el cual representa un cúmulo de ideas, emociones, experiencias e ideales. Esta necesidad humana se ha visto representada a través de la historia en diferentes contextos y temporalidades por una gran diversidad de personas. Ha sido una manifestación regulada por las necesidades culturales del grupo al que representa.

En la actualidad la danza ha tenido como resultado de los últimos siglos una sistematización y regulación para su práctica en distintos espacios. En el México pluricultural se destacan usos, costumbres, técnicas, procesos e

institucionalizaciones matizadas por los intereses propios, la danza es tan amplia y diversa como las personas que la ejecutan.

El camino que una persona tiene para llegar a la culminación escénica, depende de factores específicos, así como el reconocimiento de los espacios escénicos en que participa.

El eje primordial de esta investigación contempla la actual participación de personas con alguna discapacidad en la danza y su culminación en la escena contemporánea, una observación que limita su temporalidad a las últimas tres décadas, permite contemplar los procesos y cuestionar las acciones en pro de una cultura inclusiva en el campo de la danza, si bien los protagonistas de esta investigación participan en diversos estilos; danza inclusiva, danza deportiva, danza de competencia y danza de salón la investigación enfoca el cruce y participación en la danza contemporánea.

1.1 La relación de la danza en los procesos de inclusión

La danza como espacio de expresión permite que la participación activa de manifestaciones ideológicas, estéticas, expresivas que conectan al individuo con su entorno y sus semejantes, el dinamismo y diversidad, es decir nombrando tres posturas; terapéutica, visión de derechos y diversidad artista y cultural permite que esta multiplicidad tenga su sitio y coexista con diferentes posturas y maneras de relacionarse y “ser en el mundo” (Merleau-Ponty, como fue citado en Costa, 2015, p.5), la forma en que se percibe la experiencia de existir.

Lo fundamental que representa la experiencia corporal, ante esta propuesta orgánica de vivir la danza como derecho al conocimiento, la expresión y la elección es que se plantea mirar las necesidades que las personas con discapacidad tienen para poder lograr el ejercicio de Estado de Derecho desde la perspectiva artística de la práctica e incluso forma de vida desde la danza.

Esta investigación contempla mirar: ¿Cómo y cuáles son los procesos que han permitido que algunas personas con capacidades diversas participen en la escena

de la danza contemporánea en México?¹, esta inquietud parte de atender las cualidades que la cultura mexicana ha tomado en pro de la inclusión, y cómo es que algunas Personas con Capacidades Diversas (PCD)² han logrado un desarrollo pleno en el campo dancístico.

Es importante mirar las características de la inclusión desde la *capacidad* que las personas con cualidades diversas realizan para la obtención de herramientas en el ejercicio de sus derechos culturales y artísticos, se sugiere mirar las oportunidades de participación de acuerdo a las necesidades contextualizadas. (Campos, 2020, p.8-9)

Se centra en visibilizar la participación escénica de bailarines con capacidades diversas en la escena contemporánea de la danza, observando su formación desde procesos alternativos que permitan su apreciación y valoración, por agentes de la danza y población en general, como una apuesta a proponer estrategias a sociedades más justas, teniendo en esta investigación el enfoque en la danza contemporánea como espacio de apertura e inclusión.

La propuesta establece como parte de los objetivos, visibilizar la participación de esta población en la escena, como evidencia de transformación, dado que los sistemas de desigualdad colocan a algunas personas en ventaja frente a otras, generando una invisible barrera, que para esta investigación es necesario mirar, más allá de presentar casos extraordinarios, el interés radica en conocer las formas y procesos a los que se han enfrentado, las herramientas, caminos y personas que aportan al desarrollo de capacidades y habilidades de todos y todas, teniendo en cuenta que hay población que ni siquiera es conocedora de la danza y mucho menos de la participación de personas con discapacidad en la misma, creando conocimiento de las posibilidades y accesos a derecho en beneficio de la conciencia colectiva de la importancia de la equidad en la sociedad, comenzando

¹ Atendiendo la sugerencia de la Investigadora Elizabeth Cámara, se agregó a la pregunta de investigación “cuáles”, como una ampliación detallada que oriente a los estilos o técnicas que permiten procesos de inclusión.

² En esta investigación la abreviatura PCD se utiliza para nombrar a las *Personas* con capacidades diversas de manera general, a diferencia de BCD que nombra a *Bailarines* con capacidades diversas de manera específica.

por cuestionar; ¿Cómo es que la sociedad flexibiliza su preconcepción de la multiplicidad corporal en la escena?

Este acercamiento se da a partir de comprender los vínculos entre agentes participantes de la danza e inclusión; participantes quienes a través de observación, entrevistas y memoria visual comparten sus procesos y las redes colaborativas que han construido, por ello la propuesta de investigación desde el eje epistemológico, nombrar la diversidad de aprendizajes reflejados en la corporalidad y movimiento, con la propuesta de Bailarines con Capacidades Diversas (BCD)³ y Redes de apoyo.

El objetivo general de la investigación se centra en *Visibilizar la participación en la danza de personas con capacidades diversas en la escena desde la discapacidad física y sensorial, que permitan evidenciar las capacidades corporales de esta población contribuyendo a la transformación cultural en el campo artístico.*

Generando una ruta que acerque al conocimiento, reconocimiento, respeto y validación de los derechos artísticos que todas las personas tienen a participar en la formalización de la danza, si ese es el interés, se plantean acciones concretas para realizar dicha investigación:

- ❖ Reconocer las compañías o grupos independientes que cuentan con la participación de PCD en la producción dancística en la CDMX.
- ❖ Identificar a PCD que han desarrollado una profesionalización dentro de la danza y son partícipes de obras escénicas.
- ❖ Analizar el proceso de PCD en el aprendizaje de danza y su incursión en la escena contemporánea.
- ❖ Recopilar a través del conocimiento de relatorías de vida de personas participantes en el ejercicio de la danza y la inclusión, evidencias de

³ BCD (bailarines con capacidades diversas) Propuesta de reflexión sugerida por el investigador Fernando Aragón, para nombrar a personas que danzan con discapacidad la cual surgió en la exposición anual de la investigación, se ha trabajado en el desarrollo del concepto.

participación en la danza, su desarrollo y permanencia en este campo artístico.

- ❖ Valorar las rutas personales de cada participante, a través de identificar estrategias comunes en su trayectoria artística.
- ❖ Proponer elementos que permitan analizar conceptualmente la pertinencia de la inclusión corporal en el campo de la danza a través de la formalización de BCD y las Redes de apoyo para llegar a la escena.

El Diagrama 1, presenta la intención de dar una mirada global al abordaje, tomando un poco de distancia a lo que se conoce y la intencionalidad de encontrar otros caminos que propongan ampliar la investigación a futuro.

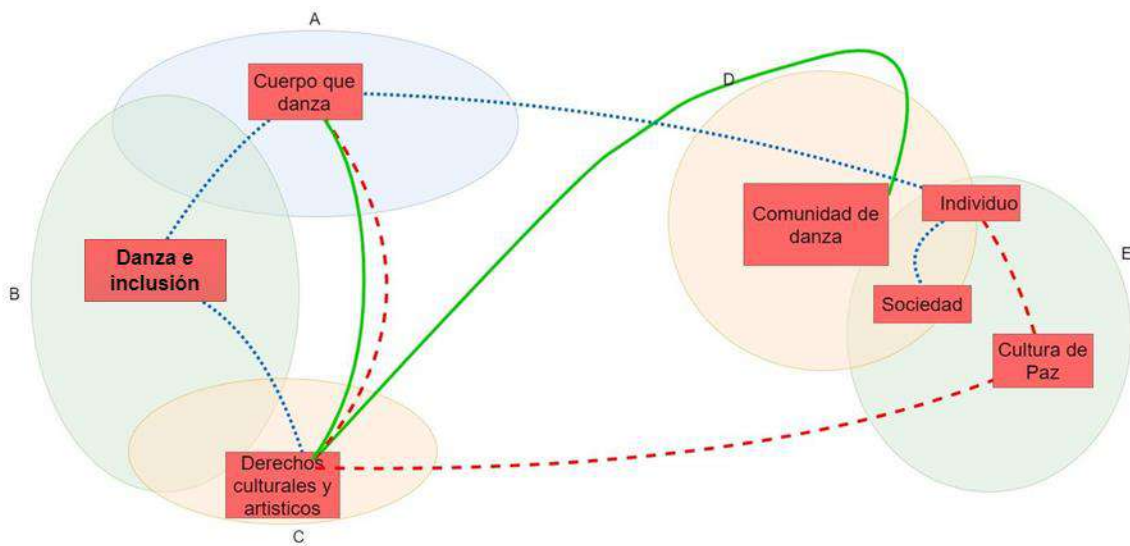


Diagrama 1.

Alcances globales de la inclusión en la danza.

Punto de partida:

- A) El cuerpo que danza. Personas que se han involucrado en la actividad escénica desde la danza, confrontando estereotipos en sus diferentes

géneros en donde los *ajustes razonables*⁴ marcan la diferencia y posibilitan procesos de inclusión. Los cuerpos de BCD que recorrieron un camino para resignificar, son el desarrollo de la inclusión. Sujetos partícipes del cambio que pueden dar sentido a otros procesos de flexibilidad en la danza en general.

- B) Danza e inclusión. La concientización, difusión, educación y el planteamiento de metodologías capaces de atender a poblaciones mixtas, en la creación dancística y artística, por ello es que este esbozo lleva a contemplar que la inclusión pueda ser una realidad en diferentes géneros, más allá de plantear un nuevo estilo.
- C) Derechos culturales y artísticos. Es también pertinencia trabajar en los procesos de enseñanza y representación de la misma. Uno de los pilares de la inclusión es generar “ajustes razonables” para que en las diferentes actividades humanas se pueda lograr la equidad, el acceso y goce pleno de derechos.

Posibilidades de alcance:

- D) Comunidad de danza. Si la danza permite al cuerpo reconstruirse requiere de los espacios y la sociedad que en conjunto brinde herramientas para su crecimiento, por ello la propuesta de dar validez a los espacios que permiten la interacción de agentes diversos.
- E) Cultura de Paz⁵. El arte se produce de manera colectiva y la multiplicación de estas experiencias da lugar a la creación de nuevos conocimientos, al intercambio, a la crítica y por, sobre todo, a la transformación social que

⁴ Por “ajustes razonables” se entenderán las modificaciones y adaptaciones necesarias y adecuadas que no impongan una carga desproporcionada o indebida, cuando se requieran en un caso particular, para garantizar a las personas con discapacidad el goce o ejercicio, en igualdad de condiciones con los demás, de todos los derechos humanos y libertades fundamentales. Artículo 2. Definiciones, La convención sobre los derechos de las personas con discapacidad y su protocolo facultativo. (CNDH México, 2007, p.14)

⁵ ONU (1999) Asamblea General. RESOLUCIONES APROBADAS POR LA ASAMBLEA GENERAL. Declaración y Programa de Acción sobre una Cultura de Paz. https://fund-culturadepaz.org/wp-content/uploads/2021/02/Declaracion_CulturadPaz.pdf

contribuya a la coexistencia y participación democrática, eliminando todas las formas de discriminación.

1.2 La danza contemporánea una perspectiva para la inclusión.

Realizar el recorrido por el estudio del cuerpo desde enfoques humanistas, lleva a la reflexión de los cambios sociales que devienen de diferentes estructuras culturales que ejemplifican la necesidad de entender y posicionar la importancia de atender y darle lugar, no solo a los campos de observación como disciplinas especializadas, sino como necesidad humana de explicar la propia existencia del cuerpo en el mundo, como concepto reflejo ideológico de las diversas identidades.

La investigación tiene por meta compartir la experiencia de artistas de la danza, BCD en la escena contemporánea, con la finalidad de observar la red de soporte que permite su inclusión en la danza, la importancia del cuerpo, de los cuerpos que interactúan y posibilitan un nuevo diálogo para mirar la diversidad en tanto cualidades y habilidades.

Se focaliza una investigación (Sánchez,1993), como el objetivo primordial de este escrito, esquematizar la proyección de la problemática como acción, contemplando lo que ya se conoce, como antecedente, las reflexiones de algunos autores puntualizan, confrontan y amplían la conceptualización y complejidad, detonadores que invitan a encontrar rutas que aporten al campo de la danza. Como se muestra en el Diagrama 2, la intención de mirar el fenómeno desde lo global está presente, el planteamiento que en un principio fuera mirar diversos géneros de danza, la cercanía a la danza contemporánea en un proceso posmoderno y las características de lenguaje corporal que ofrece, así como los perfiles de los BCD fueron dando la respuesta de abordaje.

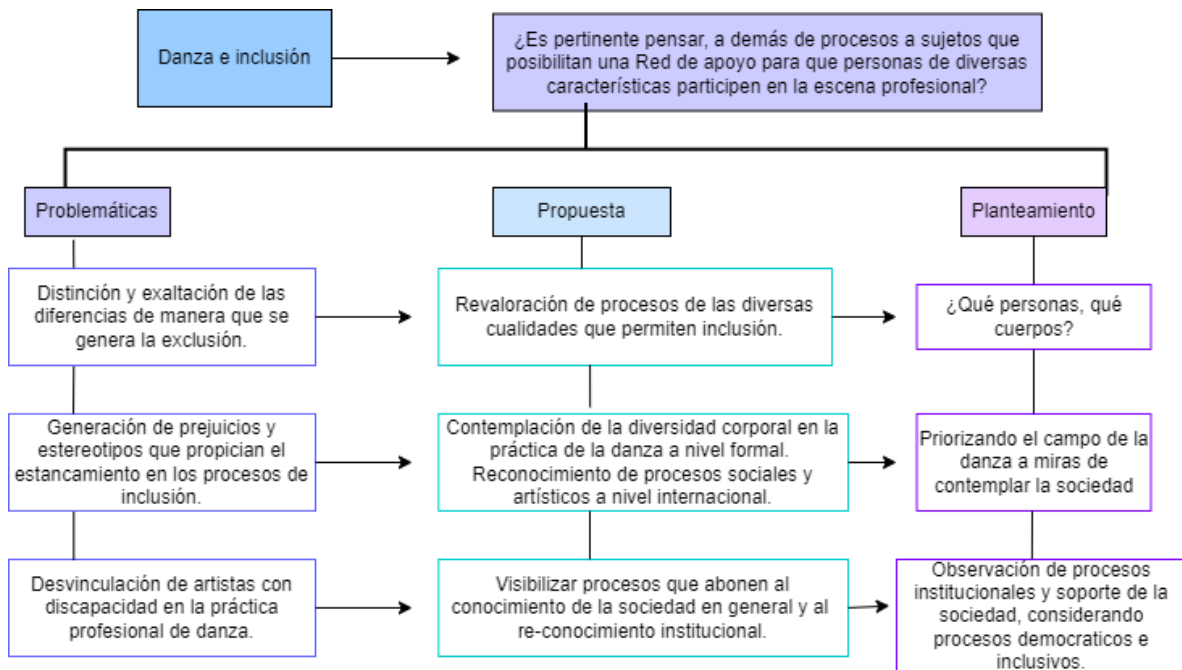


Diagrama 2.

La problematización de la inclusión en la danza. (referencia Sánchez Puentes, 1993)

El camino recorrido ha llevado a contemplar elementos para la investigación a nivel de contexto y ubicar las unidades de participación, las cuales no necesariamente son las que permiten o legitiman la participación del sector de las PCD, pues ellas responden a las necesidades de las personas que activan dichos procesos. Como lo señala Foucault, “el poder no está localizado en el aparato del Estado, está por debajo, minuciosa y cotidianamente” (2001, p.131) en este sentido el punto de observación focaliza en el campo de la danza contemporánea que limita y/o flexibiliza los espacios de participación.

Siguiendo esta lógica de poder depositado en los individuos como actores de cambio y modificación, es la importancia de observar los procesos de abordaje de análisis, desde la concepción filosófica señalada por Ayús (2008) “*Sooma y Seema, portador y alma*” (p.3) que edifican históricamente los ángulos de estudio desde la antropología y que en una breve acotación se enuncian por Turner en tanto que; “filosofía -hombre/humanidad/ancestro común, fenomenología – hacia

la existencia humana, darwinismo social- interconexión de la naturaleza y la sociedad, antropología social – hombre cuerpo. (2008, p.5)

Elementos importantes de nombrar en tanto existencia, humanidad y sociedad, mismos que se reflejan en los estudios de Bourdieu y los “sistemas incorporados- Habitus” (Ayús, 2008, p.23) para poder dar entendimiento a los procesos de interacción en el campo de la danza.

El trayecto y la mención de lo anterior se complementa con el campo de abordaje, la danza como espacio cultural que refleja la identidad e ideología, así como lo artístico en cuanto a expresión y experiencia estética, teniendo un campo amplio de observación y análisis, “la danza tiene el potencial de arrojar luz sobre diferentes aspectos de la realidad sociocultural” (Mora, 2011, p.174). Por ello la importancia de mirar otros procesos de llegada a la escena contemporánea. El cuerpo de PCD es un contenedor de información y transformación corporal en la apreciación que se tiene del cuerpo que danza. ¿Por qué una PCD decide emprender el camino de incursión en la danza, sin programas de profesionalización, programas educativos, sin validez institucional?, es línea en la investigación que interesa abordar, como elemento clave en la transmisión de aprendizajes y validación, las otras formas, que den apertura a la transformación paulatina de la cultura e idealmente hacer servir la política de inclusión.

Encuentro una pregunta clave en los escritos de Mora ¿Qué cuerpos se están construyendo en el contexto de una determinada danza? (2011, p.177) como parte de los objetivos, tener en cuenta los procesos de las danzas que mencionan a PCD en su desarrollo podrá ayudar a responder esta incógnita, la cual en su adaptación para la investigación propuesta; ¿Qué contextos permiten que las danzas están construyendo cuerpos contemplando las capacidades diversas? ¿Cómo la danza ha transformado los cuerpos de los PCD si acaso reconocen algún cambio particular? Por ello es que la importancia del cuerpo, es clave en esta investigación.

La pertinencia del objeto construido radica en observar y visibilizar “los cuerpos de la danza, o el tipo de cuerpo que interesa hacer visible en la práctica de la danza”

(Escudero, 2012, p.122) no desde lo social hegemónico, ni desde lo individual, más bien se sitúa en el lugar de lo “micropolítico” en referencia a la categoría de Foucault (2000) con ello ver los horizontes posibles contemplando saberes que habían sido descalificados.

Si bien señala Onfray que filosofar es hacer visible y viable la propia existencia (2007, p.67), la presencia de PCD en la escena representa todo un compendio de necesidades existenciales, humanas, que requieren ser señaladas y contempladas para las personas que recién inician su desarrollo como danzantes, bailarines o coreógrafos, agentes de la danza y de ser posible, la sociedad en general.

La conveniencia de proponer la observación de este proceso es dar cuenta del desarrollo de aceptación y legitimación de diversidades corporales en la práctica de la danza contemporánea, tiene razón de ser en procesos de transformación múltiple, si bien aún son cuestionables las formas en que se presentan, en tanto que la sociedad genera parámetros culturales estéticos de acuerdo a sus costumbres, ideales y medios de comunicar, como lo menciona Maxine Greene (2004) “aprendemos a dar sentido, toda clase de sentidos, pero apropiándonos de los sistemas simbólicos de la cultura, incluyendo aquellos relacionados con las artes”.

1.3 La participación de personas con discapacidad en la danza; un cúmulo de referentes artísticos

En esta investigación se aborda la participación de PCD en la danza escénica contemporánea en México, desde una observación a procesos de vida que permitan conocer el desarrollo, aprendizajes y experiencias que los han llevado a ser partícipes de la danza escénica. Se plantea una investigación que dé testimonios de los procesos alternativos de formación, estableciendo como parte de los objetivos, visibilizar la participación de esta población en la escena, como evidencia de transformación cultural en el campo de la danza.

Es por ello que este proceso se acerca a los bailarines que han construido una vida profesional en la danza a partir de conocer su visión y por ende se logre tener

un acercamiento para tomar perspectiva de las cualidades y singularidades que los hacen ser parte de la escena, abonar al campo académico de los cuerpos diversos, si bien el punto de partida es el pleno goce de derechos artísticos de todos, es momento de complementar esa búsqueda desde conceptos que ayuden a diluir las barreras de representatividad en la danza.

La experiencia compartida con los resultados del proyecto- taller: Burbujas de vuelo en movimiento (BVM) danza aérea para adolescentes con trisomía 21 durante nueve meses intensivos realizó un acercamiento a cubrir las necesidades artísticas de un sector específico, atendiendo las particularidades de la Maestría en Desarrollo de Proyectos Inclusivos en Artes (MDPIA), el cual al finalizar dejó ver la importancia de dar continuidad a espacios que motiven la participación de personas con y sin discapacidad en procesos inclusivos a través de la danza y la valorización del beneficio social que se vivió, siendo un motor primordial para profundizar en nuevos procesos vinculados con el arte y la apertura a mirar otras formas de hacer y vivir la danza. Reconozco que el proceso es paulatino y requiere articulación de diferentes actores para lograr una cohesión favorable.

La investigación acota el tiempo en que la emisión del “Protocolo Facultativo de las personas con discapacidad” entró en vigor en el año 2006 en México y hasta el 2020 que dio inicio la contingencia sanitaria por la SARS-COVID 19. Como parte del contexto de esta investigación los elementos que se articulan con las iniciativas políticas y su repercusión es que se da enfoque a este planteamiento que permite observar la presencia cada vez más amplia de PCD en el campo de la danza en nuestro país.

La documentación toma como punto de partida los conocimientos previos adquiridos en la Maestría En Desarrollo de Proyectos Inclusivos en Artes (MDPIA) y el Encuentro Arte y Discapacidad: Territorios explorados. Octubre 2019. INBAL, CENIDI Danza José Limón en México. Los cuales permiten contextualizar de manera general las iniciativas políticas, sociales y culturales que el Arte contempla en el desarrollo integral de la inclusión en la sociedad en México.

El citado *Encuentro en Arte y Discapacidad Territorios Explorados* es para fines de esta investigación primordial al llevarse a cabo en el Centro Nacional de las Artes, donde especialistas en materia de Arte y Derechos tuvieron a bien la exposición del panorama actual. El coordinador del evento el Maestro Fernando Aragón quien realiza una investigación de la Danza y discapacidad en México se coloca como una pieza clave que permite, dado su conocimiento un abordaje hacia la población con quien se dialogó, si bien su estudio corresponde al campo de la educación, es pieza clave para la construcción de estrategias para la inclusión en la danza.

Además de encontrar este campo complementario, las ciencias sociales son un enfoque primordial en la investigación que presento, por ello la búsqueda de material y apropiación de los derechos humanos enfocados a los derechos culturales son una línea que la Doctora Lucina Jiménez compartió y que permite entender el contexto del Arte en México dada la construcción de estrategias políticas en mejora de la sociedad, logrando un planteamiento puntual hacia el autorreconocimiento de las personas como ejercicio continuo de la función del arte, abonando al concepto de “visibilidad” como un camino para combatir la diferencia y miedo que impera en la sociedad.

Atendiendo de manera global el principio de la inclusión y la visibilidad, concepto y acción para esta investigación es que la referencias históricas nombradas por la Doctora Blanca Zardel, refieren a las *barreras* que atraviesan las PCD en la sociedad, eje rector de los estudios, también, de la MDPIA, por lo que este concepto será retomado para ubicar las barreras que el campo de la danza ha generado para la participación de las diversidades corporales en la profesionalización de la danza, pues bien considero que como lo mencionado por Zardel, la contemplación de la heterogeneidad, contradicción y pluralidad podrán crear formas posibles de ser, vivir y convivir.

En este panorama de reconstrucción institucional y apertura a políticas de inclusión, se presentaron proyectos que nacieron y persisten en las escuelas formales del INBAL; iniciativas que en su origen se alineaban al margen del diseño

universal⁶ principalmente en lo educativo y las estructuras arquitectónicas, enfoque que limita la participación de algunas poblaciones a la educación artística formal. De acuerdo a lo compartido por Blanca Zardel en lo actual las iniciativas contemplan la integración de estrategias inclusivas desde la educación básica en la iniciación artística, hasta la especialización con el posgrado de MDPIA, presentando una agenda de atención a través de un proyecto cultural inacabado, que abre la posibilidad de abordajes en el campo de las artes.

Con base en la experiencia encontrada en estos espacios de divulgación es que el primer rastreo de personas que han abierto el campo de visibilidad es que esta investigación propone un análisis epistémico para dar un espacio de continuidad y análisis desde el ámbito teórico, partiendo del conocimiento que la práctica ha dado lugar a las PCD en la Danza.

Con respecto al campo específico de las acciones en la práctica educativa de la danza expuestos en el *Encuentro en Arte y Discapacidad Territorios Explorados*, ya nombrado, de las cuatro ponentes que expusieron su enfoque y metodología, es que tres de las participantes han vinculado su profesión en la búsqueda de caminos escénicos, y que para esta investigación representan un campo de observación. Claudia Palavacini y Edith Delgado especialistas en danza terapéutica y/o educación se presentan como un territorio de exploración que merece su lugar de reconocimiento en la historia de la danza e inclusión, en esta investigación ocupan un lugar de referencia, pero no de observación específica, sin embargo María del Carmen Legaspi y Leticia Peñaloza especialistas con acceso al conocimiento específico de BCD que ya se encuentran en la práctica de las apuestas escénicas, cada una con trayectorias reconocidas dieron pie a encontrar a los artistas adecuados para esta investigación. Cada una dando

⁶ Cuando se refiere el Diseño Universal, se habla del diseño de productos, entornos y servicios para ser usados por todas las personas, al máximo posible, sin adaptaciones o necesidad de un diseño especializado.

Consejo Nacional para el Desarrollo y la Inclusión de las Personas con Discapacidad | 17 de junio de 2016. <https://www.gob.mx/conadis/articulos/disenio-universal>

pautas clave; red, habilidades mixtas, danza integradora, han luchado por dignificar su labor y a los participantes en busca de esquemas ideales.

Este gran observador ha permitido realizar un boceto de abordaje formal, identificando trabajos de investigación vinculados con el tema entre ellos se encuentra el siguiente material:

El texto elaborado por Neus Canalias (2013), *Danza inclusiva*, donde realiza un análisis de la discapacidad en el mundo de la danza, nombrando las formas en que la sociedad observa a las personas con discapacidad, desde la carencia, la imagen y la esfera política que determina las acciones correctas a seguir.

Se cuentan con cuatro tesis de exploración, Brugarolas Alarcón, ML. (2016). *El cuerpo plural. Danza integrada en la inclusión. Una renovación de la mirada de España*. Tesis Doctoral que realiza una investigación desde tópicos que se empatan con esta propuesta, así como un análisis profundo en la cultura y su resignificación. Colabora en la deconstrucción del cuerpo homogéneo y en la renovación de la mirada sobre el arte escénico.

Delgado Ramírez, E. A. (2017). *Hacia una danza desde el amar*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Tesis de Maestría que relaciona el cuerpo-persona en el proceso educativo, desde el análisis político social e intelectual y su influencia en la ideología patriarcal hegemónica.

Galindo, B. (2015) *Danza inclusiva: estudio sobre la experiencia educativa y sus posibles interrelaciones con la experiencia estética*. México. Tesis de Maestría que coloca un precedente en investigación sobre la danza y la inclusión, es un documento que posibilita la continuidad y complementación para poder observar las modificaciones que en este campo se han logrado a 5 años.

El cuarto documento que refiero es Campos, C. (2020). *Reporte de proyecto. Burbujas de movimiento en vuelo*. INBAL. Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. El cual genera un puente entre la práctica y la teoría, la

presente información es consecuencia de la experiencia obtenida referida en ese texto.

En tanto información escrita es solo el referente de trabajos especializados en los temas que rodean la investigación sin embargo también se contempla enunciar los trabajos escénicos que impulsan la pertinencia de esta investigación.

El primer registro de participación escénica es a través del trabajo de Steve Paxon, introduciendo a una persona en silla de ruedas en la escena, desde una perspectiva integral, el *contact improvisation* buscaba la democratización en la participación de cualquier forma corporal, buscando una inclusión a través del concepto de “utopía de la singularidad”. (Brozas, Pedraz, 2017, p.81)

Nombrando a compañías internacionales destaca el trabajo realizado desde 1994 y hasta el 2012 por *Blue Eyed Soul Dance Company* quien exploró, desarrolló y entregó un programa exitoso y extenso de danza inclusiva, local, nacional e internacional.

En 1995 se fundó en Inglaterra *Anjali Dance Company* pioneros en la incorporación profesional de personas con discapacidades de aprendizaje e involucra a la comunidad profesional de la danza en un debate sobre estética, forma, propósito e inclusión. Desde un abordaje contemporáneo abren una brecha en la inclusión en las artes y la danza, después de 25 años continúan vigentes como precursores en el campo de la inclusión.

Danza Mobile que promueve la diversidad, arte, participación social, inserción laboral, a través de la creación de un espacio que uniera el mundo de las artes y la discapacidad, desarrollando la danza contemporánea como una práctica inclusiva.

La referencia que ha dado cobijo a este breve recuento en el continente europeo es *Candoco dance company*, compañía pionera que desde 1991 fundada en Reino Unido por Celeste Dandeker-Arnold OBE y Adam Benjamín, uniendo lo convencional y lo experimental, “*nuestro enfoque audaz y nuestras poderosas colaboraciones crean actuaciones distintivas y experiencias de aprendizaje de*

gran alcance. Celebramos diferentes formas de ver, de ser y de hacer arte, poniéndonos a la vanguardia de la conversación en torno a la danza y la discapacidad.”

Compañía líder que ha inspirado a la creación escénica con BCD, refiere en su página web: “En 2018, *Candoco dance company* causó sensación cuando se convirtió en la primera compañía de danza contemporánea en aparecer en *Strictly Come Dancing* de la BBC, actuando ante más de 10 millones de personas. Más recientemente, la compañía realizó un entrenamiento intensivo de danza residencial de dos semanas para jóvenes bailarines con y sin discapacidad con el apoyo del minorista de moda ASOS. En otoño de 2019, la compañía estrenó un nuevo trabajo, *Hot Mess*, del coreógrafo Theo Clinkard en Warwick Arts Center, y completó una gira por el Cáucaso.”

Otro referente que es relevante observar con una perspectiva global es la participación de artistas con capacidades diversas en los concursos televisivos de talento, espacios que propician la participación de todas las personas interesadas en mostrar “su talento” *Got Talent*, se presenta en diferentes países, la dinámica consiste en presentar una obra corta en escena y los artistas reciben críticas de especialistas, dando un breve paseo por los registros España es el país que mayor presencia tiene presentando esta población de artistas desde el 2016, y posteriormente en las siguientes emisiones, en condiciones de vida diversa; ceguera, discapacidad física, síndrome de Down, prótesis ortopédicas, en diversos estilos de danzas.

El objetivo primordial del programa de tv consiste en evidenciar el talento, en sus diferentes representaciones, y aunque la línea de investigación contempla la escena contemporánea de México, esta referencia llega a diferentes grupos sociales de manera global, el nivel de observación es amplio.

En América, Axis fundada en 1987 por Judith Smith, crea producciones que desafían las percepciones y redefinen la danza y la discapacidad. La compañía con sede en Bay Area, California, integrado por artistas discapacitados, no

discapacitados y neurodivergentes, ofrece programas de educación de danza y divulgación integrados sin igual. AXIS construye caminos para la educación de la danza para personas de todas las edades, experiencias y espectro de discapacidades.

Ubicados en Canadá se encuentra ILL- Abilities International Dance Crew, colectivo de jóvenes creado en el 2007, donde artistas con discapacidad bajo la cultura del pop, bajo la filosofía de ver las limitaciones negativas de la "discapacidad", este equipo se centra en sus habilidades positivas, o "enfermas".

En las iniciativas de participación de PCD en la escena destaca la obra del coreógrafo Jérôme Bel: Disabled theater 2014, quien confronta al público presentando una obra que rompe con la percepción estética preconcebida de la escena, el tiempo y lugar como espacios de transformación cultural. Durante la obra uno de los actores da lectura y expresa lo que la obra representa para él y su familia; “es súper, mis padres piensan diferente, a ellos no les gustó, después de la actuación, mi hermana lloró en el auto, ella dijo; que somos como animales en el circo, los dedos en la nariz, rascándose, dedos en la boca” (1:18 minutos)⁷.

La sociedad es un espacio que confronta los cambios, en este sentido retomando el proyecto BMV, refiero de manera directa a través de una línea histórica los cambios y transformaciones que el circo posibilitó apreciando la diversidad y flexibilidad como espacio de desarrollo artístico y cultural, dando un referente que invite a la reflexión de los cambios, reitero como un sistema de valía en materia de derechos. (Campos, 2020, pp. 24-27), esta referencia me permitió encontrar un camino para dar sentido a la danza aérea como manifestación artística. Al observar el trabajo de Bel, refuerzo el cuestionamiento de la sociedad que pueda flexibilizar su preconcepción de lo estético en la escena, teniendo como punto de partida que el proceso estético es el desarrollo intenso y clarificado de los rasgos

⁷ Jérôme Bel: Disabled theater. <https://www.youtube.com/watch?v=1mlo0wjpH2c&t=5s>

que pertenecen a toda experiencia completa y normal...en cuanto que es estimativa, perceptora y gozosa. (Dewey, 2008, pp. 53-55)

Observo un panorama más amplio de la participación de PCD en propuestas escénicas, sin embargo la complejidad que implica la aceptación para lograr una estructura social que de soporte al desarrollo artístico aún parece distante, sin embargo, sostengo que se encuentra en construcción, al menos considero que algunas herramientas ideológicas pueden re interpretarse, en este respecto la propuesta de Foucault (como fue citado en Islas, 2006) “el cuerpo se constituye como pieza de una máquina segmentaria” (parte 2, p.7) donde el desarrollo de cada integrante y colectivo fuera buscar el propio tiempo de composición, la máquina vista como la sociedad entonces cambiaría para posibilitar que esas piezas que avanzan bajo su propio ritmo propicien una máquina con múltiples funciones, que permitan una re valoración de los cuerpos que complementan los grupos sociales.

Si bien en México hay reconocimiento de acciones previas a la acotación de esta investigación, los antecedentes de participación escénica en distintos estilos de danza, se han ido identificando con los relatos y entrevistas, hay sujetos, eventos y procesos que han permitido una apertura de participación de las PCD en la danza, esta investigación da referentes de hace tres décadas de la mano de un proceso específico, el BCD que continúa en activo y concentra 27 años de experiencia, es el pilar que conecta con personas, compañías y obras que validan la danza como espacio inclusivo.

Este referente invita a ver el valor único de cada individuo, así como los participantes BCD que a través de relatos acercan a la continua reflexión de las virtudes o bien como lo resalta la investigación sus cualidades, desde la visión de la danza japonesa examinada por Masakatsu y Cohen, “el virtuosismo está en la meta” (2006, parte 1, p.3), reconsiderar y construir un análisis crítico, que parte de mis conclusiones de BMV, “aquellas diferencias que visualizan la capacidad individual y las habilidades a desarrollar proponen un acercamiento a las múltiples formas de ser y hacer arte... (Campos, 2020, pp.79) y con ello respondía una de

los ejes de cuestionamiento de acuerdo a la ejecución de danza aérea por personas con SD, donde el proceso único en tanto el tiempo se podía comparar con el desarrollo de una persona “normal”, la meta está entonces en el proceso único que puede ser sustentado y reconocido por la comunidad que observa y comparte, el trabajo de Bel es una muestra de la singularidad y necesidad de vivir la expresión, presento dos puntos de observación: primero el público, juez que a su vez se subdivide en especialistas de arte que sustentan la trayectoria del coreógrafo así como, la población conocedora al margen de las familias que acompañan y no siempre apoyan, encontrarán argumentos para analizar el proceso de transformación y aceptación.

En segundo lugar, los participantes que se enfrentan a espacios que históricamente fueron negados y en actividades en donde vivencian la experiencia de ser reconocidos, lo cual me acerca a proponer puntos de diálogo referentes al análisis de Banes (2006, parte 2, p. 6) “educar al espectador en la forma de ver danza”, donde se aspira a que la sociedad comience a contemplar otros cuerpos danzando y comenzar a preguntarnos ¿qué miramos cuando somos espectadores de danza? Con ello sumar desde los procesos artísticos posmodernos, retomo el concepto de lo natural como acción expresada en las primeras líneas para evidenciar la necesidad de hacerlo. Si bien la cultura es modificada por el ser humano, es quien entonces decide las acciones de transformación, la realización de los procesos compartidos propone cambios culturales en el arte y la sociedad.

En México a nivel federal, la Secretaría de Cultura, a través del INBAL, ha trabajado en la creación de estrategias que amplíen a nivel institucional la incorporación a programas culturales a PCD, dando prioridad a la implementación de acciones inclusivas en todas sus actividades. En el actual periodo existe un eje transversal de Inclusión, el cual conlleva estrategias de diversidad e Igualdad.

“La inclusión de artistas con discapacidad en la programación regular de los foros de artes escénicas del INBAL es un esfuerzo constante que llevan a cabo las Coordinaciones Nacionales de Danza y de Teatro. Sin embargo, la oferta actual de artistas profesionales con discapacidad es relativamente baja. Hace falta la

inclusión de estudiantes con discapacidad en los procesos formativos para las artes”, Lomnitz (2020, en entrevista, Fauerman.)

En este contexto hay dos personas clave que han trabajado en estas iniciativas de transformación; María del Carmen Legaspi quien ha acompañado la *Danza en silla de ruedas* y es directora de AMDT A.C. logrando una conexión con artistas con capacidades diversas en competencias internacionales y la escena contemporánea nacional.

Leticia Peñaloza directora de la compañía *Danza para grupos con habilidades mixtas*, coordinadora de la MDPIA, ha impulsado el campo de las artes y la danza en relación con las acciones de inclusión. La relevancia de ser acompañada por Legaspi y Peñaloza es de acuerdo a la permanencia y conocimiento que tienen del campo profesional de la danza en materia de creación y pedagogía orientadas a la inclusión. A partir de este acompañamiento dar cuenta de los artistas que dan sustento a esta investigación.

Capítulo 2. Una ventana de la inclusión en la danza

“La danza inventa y reinventa identidades a través del movimiento”

(Mora 2011, p.164)

El campo de la danza es el lugar simbólico del cuerpo en tanto movimiento, expresión y contenedor de historias, es el reflejo visual y activo que permite valorar las cualidades particulares de cada ser humano, valorar su aprendizaje, trayectoria y presencia.

La danza permite la observación y contemplación, “tiene el potencial de arrojar luz sobre diferentes aspectos de la realidad sociocultural” (Mora, 2011, p.174) por ello la importancia de mirar otros procesos de llegada a la escena contemporánea. El cuerpo de BCD es un contenedor de información y transformación en la apreciación que se tiene de la danza.

El cuerpo en movimiento que expresa es una manifestación orgánica que, a través de los sentidos, ha creado símbolos hasta el punto de organizar sistemas ideológicos, creencias, costumbres, la danza implica vida e historia se complementan para dar registro de su permanencia, son cómplices, un álbum que recolecta la cosmovisión del ser humano, de la sociedad, es la abstracción del ser contada por el cuerpo. El abordaje de la historia y la danza es la memoria de la existencia en movimiento, implica ir más allá del proceso de productividad, es un acto de responsabilidad y ética con la humanidad.

2.1 Arte, cuerpo, mente y cultura

El desarrollo del individuo de manera integral consiste en un entramado de relaciones dadas como organismo biológico y social, que permiten ser participe a través del conocimiento que va adquiriendo de manera gradual desde su nacimiento, con ello la experiencia de aprender y relacionarse dependen en gran medida de lo expuesto por la cultura que lo recibe.

El primer receptor de información con el que cuenta el individuo se encuentra a través de la percepción dada por los sentidos; el tacto, gusto, olfato, audición y visión, son el vínculo directo con el mundo, en el cual aprende de manera orgánica

e instintiva, este proceso de cognición que permitirá al individuo vincularse con los elementos que la sociedad determine apropiados o riesgosos para él, pensando primeramente en mantener la permanencia y sobrevivencia de la especie, ante este mecanismo de protección el individuo logra a través de la sensibilidad, la imaginación y la representación con la que capta el mundo que le rodea.

Estas tres funciones relacionadas con el sistema de percepción por medio de los sentidos es modelada por las decisiones del grupo, actitudes, hábitos y normas dadas por la cultura, por ello la complejidad del proceso de identificación y apropiación de elementos varía entre cada grupo social.

La sensibilidad se acciona a través del estímulo, los sentidos experimentan sensaciones que permiten la vinculación con la imaginación en la cual relaciona y genera imágenes, momento clave de la creación, ya que con la experiencia sensitiva transportada a una forma, textura o color es que el individuo logra llegar al tercer nivel de representación, donde podrá manifestar lo concebido en la mente por medios posibles de expresión; sonidos y movimientos, comienzan las primeras manifestaciones de compartir un pensamiento, los cuales se convertirán en conceptos.

Este sistema de transmisión que atiende la riqueza de los sentidos y la experiencia es entender el Arte como “vehículo para explorar el paisaje interior” (Eisner, s/f, p.28) este acercamiento al encuentro del individuo se vincula de manera directa con la transformación que realizará en la cultura, es decir cada función de la cognición; sensibilidad, imaginación y representación, se verá reflejada a manera de desarrollo en las funciones de inscripción, revisión y comunicación, de acuerdo al autor; momento en que aparece la creatividad, dado que aquí es parte del proceso, para poder representar lo que llega al sistema cognitivo, en líneas anteriores se expresa que la imaginación es el punto en que nace la creatividad, la cual es una constante entre la percepción y transmisión de un pensamiento, con ello el resultado reflejado en el sistema cultural podrá ser comunicado, el arte encontrará su relación individuo-sociedad a partir de diversas herramientas

nacidas de la sensibilidad, en el caso de la danza, expresar a través del movimiento corporal.

La función del arte entonces toma un significado primordial, potencializar el sistema cognitivo para habitar el espacio cultural a través de los primigenios sentidos, Eisner (2002) refiere el tratamiento mimético, expresivo y de signos convencionales, como los niveles de comunicación con el otro, el arte teniendo por principio expresar y comunicar se vale de las múltiples formas para interactuar siendo el mundo del arte uno de los lugares en que la abstracción se manifiesta a través de los sentidos, como emisor y receptor hay un cambio constante de estímulos, lo que coloca a la mente humana en una relación directa con la cultura, en palabras del autor “la mente es una invención cultural” (Eisner, 2002, p.42).

La relación que el arte, la mente y la cultura tienen permiten el desarrollo óptimo en la educación integral del individuo, como sujeto de derecho es necesidad humana realizarlo y posibilitarlo, como se muestra en el Diagrama 3.

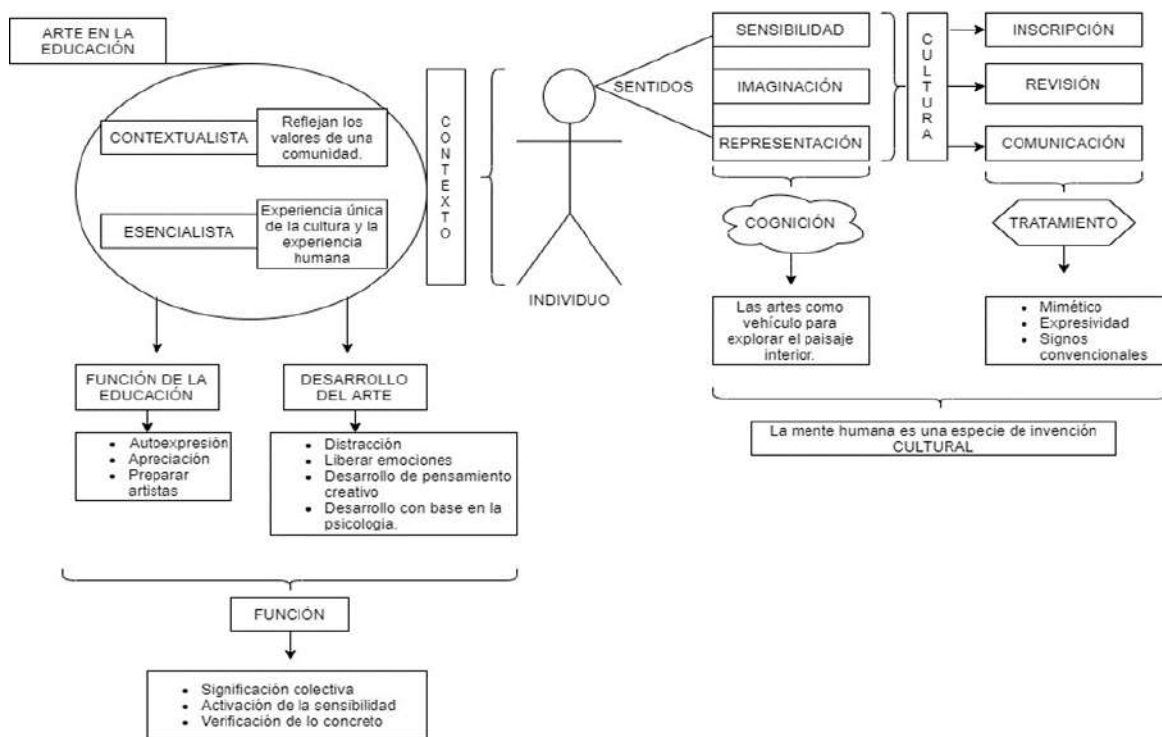


Diagrama 3.

Arte, mente y cultura.

En relación a la democratización de derechos culturales y artísticos es la importancia del arte en el desarrollo de todos y todas, como una posibilidad de contribuir a la creación de espacios en donde la cultura de la inclusión tenga mayor visibilidad, que las diversas formas de apreciar y representar el mundo sean parte de una conciencia colectiva, revalorizando y contemplando otras formas de vivir el arte, la danza “el baile”, como da referencia Margarita Tortajada (Enfoque educativo en la danza)⁸ “todas las personas necesitan bailar” y “conocerse a sí mismas”, por ello la necesidad de plantear posibilidades de vinculación y espacios que den apertura al conocimiento de muchas, de otras, formas de habitar el cuerpo en movimiento, pues bien los estudios científicos, menciona Eduard Punset en conversación con Lawrence Parsons (Lawrence Parsons danza y cerebro en school 1)⁹, bailar tiene dos ventajas primordiales; la cohesión social y la capacidad cognitiva.

La danza entonces es parte fundamental del desarrollo integral de cualquier individuo, por ello la importancia de observar el campo de práctica del movimiento como un lugar propicio para la inclusión, donde el individuo tenga acceso a herramientas de conocimiento corporal, sensitivo y estético en relación con sí mismo y sus semejantes, poniendo el cuerpo por delante.

2.2 El cuerpo y sus barreras

Lo que filosofa en el cuerpo, no es otra cosa que las fuerzas y las debilidades, las potencias y las impotencias, la salud y las enfermedades, el gran juego de las pasiones corporales. (Onfray, 2007, p.63)

El cuerpo protagonista de la investigación, cuenta con características corporales específicas donde se busca nombrar y reconocer las singularidades que poseen los BCD, citar a Onfray al inicio de este escrito refiere a la comprensión dada a contemplar la filosofía como la confesión del cuerpo, analizar las acciones

⁸ Enfoque educativo de la danza. <https://www.youtube.com/watch?v=SnAjOPUMjR0>

⁹ Lawrence Parsons danza y cerebro en school 1. <https://www.youtube.com/watch?v=oX3h3NcO3M4>

corporales de PCD en la escena, acerca a la comprensión de los motores que permiten a esta población participar de la danza y las acciones que acerquen a la sociedad a esta contemplación.

El cuerpo “abierto y expuesto” invita a la reflexión del “ser” (Álvaro, 2007, p.5) siguiendo la propuesta de Nancy en su indicio 36, “el corpus, es una colección de colecciones”, todo cuerpo discernido es una razón de movimiento, una contemplación de experiencias y aprendizajes. El cuerpo como evidencia de procesos, transformaciones y adaptaciones en la sociedad.

El cuerpo que es diferente amplía la contemplación de la forma; “los cuerpos son diferencia indicio 20, el cuerpo es una diferencia indicio 21, los cuerpos son todos algo deformes indicio 22” (Nancy, 2007, p.18) los cuerpos de las PCD, tienen dos principales formas en que se puedan contemplar en la sociedad y por consiguiente repercutir en el campo de la danza, el primero de ellos; el cuerpo diferente ya sea por la forma o desarrollo genético, llevando a la problemática de enseñanza en pares con cuerpos “normalizados”, los cuerpos varios en diferencia física, cognitiva o de desarrollo sensorial, requieren acompañamiento flexible para lograr su efectiva inclusión, el cuerpo como representante requiere ser valorado con sus singularidades.

De acuerdo al análisis de Álvaro (2007) el cuerpo al ser expuesto se coloca en una relación común con el otro, “comunidad- estar en común” como espacio de encontrar lo que nos identifica como corporalidades integrales, en el intercambio de cuerpo a cuerpo en la danza, las singularidades quedan expuestas, “habría que pensar la lógica de la exposición desde un enfoque que tome consideración a los cuerpos en su dimensión propiamente afectiva” (p.5).

Pensar el cuerpo en tanto experiencia perceptiva se acerca a comprender una vía para el encuentro con el otro, con los otros, estar en común, lleva a contemplar la idea de “la centralidad del cuerpo en relación a la percepción” que de acuerdo a la referencia de Merleau-Ponty citada por Costa (2015) define la conciencia encarnada como polo subjetivo. “La experiencia perceptiva se trata de una apertura y encuentro en un saber no-reflexivo, entre la intencionalidad de esta

conciencia encarnada y el mundo que se presenta abierto e inacabado... ser-en-el-mundo". (pp. 3- 4) Con esta afirmación se busca dar enfoque a la percepción de la riqueza y conocimiento que alberga un cuerpo diverso, diferente, singular.

La postura del autor Merleau-Ponty, como fue citado en Bernard, (1994) posibilita reflexionar sobre el "esquema corporal es en última instancia, una manera de expresar que mi cuerpo está en el mundo." (p.62) como una idea construida desde la imagen, mi representación, lo que se comunica, "el cuerpo es el vehículo de estar-en-el-mundo tener un cuerpo significa para un ser vivo volcarse en un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y emprender continuamente algo...mi cuerpo es el eje del mundo" (Bernard, 1994, p.63-64) con ello transformar en lo real, lo que el otro percibe en interactividad, ser parte de la integración del todo, verse y percibirse. "El cuerpo está EN el mundo y la visión EN un cuerpo, carne en cuanto sentiente sensible, se adhiere al cuerpo de los demás, en cuanto sensible sentiente... intercorporeidad" (Bernard, 1994, p.75)

Contemplar espacio tiempo como creación del ser y estar, "Es menester saber dónde está nuestro cuerpo" (Bernard, 1994, p.69) en tanto conciencia se vuelve una vorágine de posibilidades para explicar la propia existencia, ¿desde dónde?, ¿para qué? "El cuerpo está abierto a lo nuevo, lo posible, al espacio y tiempo, de suerte que el cuerpo la habita." (Bernard, 1994, p.71). Romper esquemas de participación que propongan la apertura de incluir otros cuerpos. Ya que se habita el cuerpo, el mundo, y por consecuencia la movilidad de ambos. "Nuestro cuerpo es lo que forma y hace vivir un mundo, es nuestro medio general de tener un mundo" (Bernard, 1994, p.72)

Nuestro cuerpo es la relación que vamos conformando, la piel que se crea y recrea con el medio y la sociedad, es el vínculo que de acuerdo con Bernard; "únicamente podemos vivirlo en el cuerpo de los demás y por el cuerpo de los demás." (1994, p.77)

El nacimiento del dualismo en donde Descartes "separa la idea de inteligencia del hombre de carne y hueso" (Le Breton, 2011, p.21) estableciendo el concepto de *cogito* en donde disocia al hombre del cuerpo, discernirlo, mostrar la inteligencia,

el cuerpo se vuelve la envoltura mecánica. El cuerpo objeto que se moldea, es por excelencia la vía cultural para pertenecer, participar de la moda en el sistema social, ha llevado al diseño de estrategias corporales llamadas “entrenamiento”, es decir se retorna a la idea de perfeccionar, de acuerdo a las necesidades del individuo, dice Rebeca Rubio (2019) que requerimos “dosis” para adquirir el ideal, combatir los cambios que la naturaleza ha dejado, castigar el cuerpo para evitar el castigo social, “la precariedad de la carne, de su falta de resistencia, de su imperfección” (Le Breton, 2011, p.19)

Ante estos dos objetivos que implica moldear a través del entrenamiento y el castigo son los elementos que la materia prima, es decir el cuerpo queda sometido para mantener un ideal y con ello evitar la denigración.

La utilización del concepto de “entrenamiento” muy común en el campo de la danza lleva a la reflexión de los moldes corporales que cada estilo y técnica reproducen, ¿en cuáles estilos o técnicas se puede ser disruptivo, es decir cambiar el molde de los ideales corporales?, ¿es pertinente llamar entrenamiento a los procesos que los bailarines llevan a cabo para estar vigentes?, ello también me hace contemplar el miedo a envejecer, ¿qué han construido los agentes de la danza; coreógrafos, bailarines, maestros, los cuales realizan discursos, prácticas y ejecuciones en el entorno actual de la danza contemporánea?

El campo de la danza tiene matices de acuerdo al estilo, la danza clásica, por ejemplo, de manera institucionalizada coloca parámetros corporales, que de acuerdo a la práctica son necesarias para evitar lesiones, en sus protocolos de admisión para la profesionalización en México señalan que:

“La figura corporal es uno de los aspectos más difíciles de cubrir porque depende de la carga genética heredada y se mide con parámetros o modelos estéticos bastante unificados mundialmente. El arte de la danza clásica es un arte visual, por lo que las compañías de ballet suelen buscar bailarines y bailarinas cuya imagen corporal encaje fácilmente en su estética y facilitar las danzas grupales para mantener el sello característico de este género de danza. Al respecto, es necesario puntualizar que la estética corporal vinculada a la danza clásica ha

cambiado históricamente y que la figura corporal que hoy solicitan las compañías de danza, es diferente a la que pedían en la primera mitad del siglo XX.”

(Rodríguez, 2015, p.1)

Y como una ligera línea de cambio, de búsqueda de sí, de moldear a rediseñar, las alternativas en las que la imagen se somete a cambios, esculpir el cuerpo es parte del desarrollo médico, al igual que las técnicas de danza, un cuerpo PCD está relacionado con la idea de enfermedad, imposibilidad, de incapacidad, la imperfección puede ser sometida a mejora, su transformación en objeto moldeable de estándares sociales que repiten patrones de una imagen idealizada, prácticas culturales que muestran el complejo sistema de apropiación y pertinencia. Se busca entonces más allá de un molde, la contemplación de lo diferente, el valor de la diversidad.

En tanto “la construcción del cuerpo”, los otros cuerpos que buscan un lugar, los cuerpos PCD son el motor de la investigación, desde la perspectiva de Le Breton y la premisa del “odio al cuerpo” desde modificaciones con las cuales las PCD han tenido que lidiar a través de la historia para *normalizarse* de acuerdo a los parámetros culturales, “el cuerpo es hoy en día una apuesta política mayor, es un termómetro fundamental de nuestras sociedades contemporáneas”. (Le Breton, 2011, p.29)

El análisis inicial de la propuesta de Blumer (2006) en cuanto a la relación del individuo con la resignificación de los objetos en interacción con los otros y el contexto permite dar cuenta del universo de símbolos que rodean un grupo social. Con ello me acerco a la propuesta de Goffman para abordar algunas consideraciones del “estigma”.

Las formas de evolución que las personas con discapacidad han tenido en los últimos cincuenta años, el estigma relacionado con la abominación del cuerpo en cuanto deformaciones físicas (Goffman, 1963, p.14) así como los conceptos de “inválido” o “normales” que destacan en su conceptualización y el tiempo en que se planteó. El proceso de integración y posteriormente de lucha por los derechos de las personas con discapacidad concuerda con la temporalidad en la que fuera

escrito *Estigma. La identidad deteriorada* (1963). Lo cual permite observar esta aportación y la modificación a la estructura social, así como las conductas que aún permanecen.

Una particularidad que en el proceso de investigación señala es la singularidad, característica de cualquier individuo sin importar su carácter de persona estigmatizada, sin embargo, también descoloca el concepto de “normalidad” el cual describe: a todos aquellos que no se apartan negativamente de las expectativas particulares que están en discusión, es decir; abominaciones del cuerpo, defectos de carácter o estigmas tribales. (Goffman, 1963, p.16)

Goffman plantea incluso el proceso de “una persona normal” como una sensación, esto permite reflexionar en torno al imaginario del bailarín semi-Dios, y entonces la prudencia de hablar de las cualidades de un bailarín con discapacidad, de acuerdo a este planteamiento estaría en una distinción estigmatizada, es decir por debajo incluso de la normalidad de acuerdo a esta perspectiva.

Continuando con el recorrido histórico de las personas con discapacidad que en este nivel de propuesta de análisis los BCD se encuentran como estigmatizadas, se menciona la posibilidad de “intentar corregir su condición” (Goffman, 1963, p.20), esta postura es percibida a nivel social ya que, en cincuenta años de lucha, el acceso a derechos es una lectura de conversión de lo inaccesible al acceso, los ajustes razonables son una corrección de acciones en la estructura social.

Lo que Goffman resulta de la “visibilización” como un acto de exhibición, ha sido durante más de dos décadas la lucha de las personas con discapacidad, a partir del 2006 ya con la materialización de derechos en el instrumento legal: *La convención de los derechos de las personas con discapacidad y su protocolo facultativo*, hay ya una transición a buscar evidenciar la diferencia y el cambio que ha logrado mejoras de participación combatiendo el estigma, confrontando y diluyendo estereotipos.

2.3 El Derecho de participación danza y escena contemporánea

La necesidad de referir la participación de PCD en la danza como apuesta política brinda un marco de referencia temporal, es también primordial cuestionar las acciones que los agentes del campo de la danza y la sociedad implementa para lograr apreciar la diversidad corporal en la escena, dar espacio a que cada persona tenga la oportunidad de elegir cómo quiere “ser en el mundo”, implica poner el cuerpo, discernir, observar, valorar y acompañar, en búsqueda del orden social, del orden humano, ser participe en la toma de decisiones sobre su cuerpo y la manera en que se comunica, la escena como un espacio de expresión permite que cada persona experimente un repertorio sensorial que interactúa con los otros ya sea el grupo que danza o el público que observa, se permite ser en identidad.

Observo un panorama más amplio de la participación de personas con capacidades diversas en propuestas escénicas, en diferentes estilos y con objetivos diversos; danzas nacidas de procesos terapéuticos, danzas de competencia, danzas que buscan representación de PCD, muestras de procesos comunitarios en donde la integración de diversidades corporales está presente, sin embargo la complejidad que implica la aceptación o reconocimiento por parte del público, o la sociedad en general que de soporte al desarrollo artístico aún parece distante, sin embargo, se aprecia en construcción, al menos considerando que algunas herramientas ideológicas pueden reinterpretarse, en este respecto la propuesta de Foucault (2006) “el cuerpo se constituye como pieza de una máquina segmentaria” (parte 2, p.7) donde el desarrollo de cada integrante y colectivo fuera buscar el propio tiempo de composición, la máquina vista como la sociedad entonces cambiaría para posibilitar que esas piezas que avanzan bajo su propio ritmo propicien una máquina con múltiples funciones, que permitan una revaloración de los cuerpos que complementan los grupos sociales y las propuestas escénicas que se presentan.

Las y los bailarines con capacidades diversas se encuentran rodeados de elementos y comportamientos que de acuerdo a la investigación que se plantea radica en reconocer el proceso de formación en la danza hasta su consagración

en la escena, mirar las singularidades de cada individuo, sin embargo para poder dar articulación a los espacios de reproducción y comunicación de ideas, es necesario penetrar en las construcciones colectivas que se han generado en el campo de lo sensorial a través del cuerpo.

El gran reto o problemática como lo plantea Giménez (2005) radica en la “gramática de reconocimiento”, el proceso de interpretación que acerque al conocimiento de la cultura que activa los mecanismos de danza, la cultura inclusiva y para poder construir ese rompecabezas comprender el sistema cultural de los BCD.

Esto con el fin de dar claridad a la representación y la acción, propone Geertz: “modelos de” y “modelos para” (como fue citado en Giménez), con ello un análisis del contexto particular de un grupo y su confrontación o similitud con otros contextos. En este sentido el campo de la danza presenta un contexto particular el cual ha sido penetrado por la diversidad de posibilidades corporales desde la lente de la discapacidad, sin embargo, la riqueza de observación radica en reconocer los “esquemas interiorizados de percepción de valoración y de acción” desde la propuesta de Bourdieu (como fue citado en Giménez, 2005, p.74), para entender la ideología que permea los cuerpos con discapacidad, se debe encarnar el símbolo.

De cultura a cultura, el proceso de aprendizaje y desarrollo de las y los bailarines con capacidades diversas desde “el Habitus y cultura-identidad, actuada y vivida desde el punto de vista de los actores y sus prácticas” (Bourdieu, como fue citado en Giménez, 2005, p.81)

Los conceptos de análisis que posibilita la antropología simbólica se convierten para esta investigación en una herramienta de interpretación, recopilada a partir de las experiencias personales de las y los bailarines con capacidades diversas, así como en un primer acercamiento a las cualidades que la experiencia de cuatro especialistas arrojan para determinar la pertinencia de los sujetos que den vida a este análisis cultural, los valores presentes en la singularidad del cuerpo y movimiento que encarna el símbolo.

La singularidad en tanto la complejidad que implica su apropiación, es el campo de lo auténtico en cada individuo, lo cual no necesariamente son atributos, va más allá, peculiaridades que marcan la diferencia que responsabiliza al individuo al asumir su autenticidad, Daniel Álvaro (2007) en referencia a la propuesta de Jean-Luc Nancy (2007) señala que, singularidad, es irremplazable y finita, “infinitamente finitas” (p.4), lo cual fortalece la necesidad de registrar la existencia de cada individuo, en todos los campos y en particular en la danza, es ya una responsabilidad mirar las otredades, aquellas que por diferencia corporal o cognitiva poco a poco se abren paso en la actividad escénica.

El protocolo facultativo de las personas con discapacidad generado en la ONU en el año 2006, establece en el artículo 30, la participación de la vida cultural, actividades recreativas, el esparcimiento y el deporte, señala en el apartado 2: “Los Estados partes adoptarán las medidas pertinentes para que las personas con discapacidad puedan desarrollar, utilizar, su potencial creativo, artístico e intelectual, no solo en su propio beneficio sino también en el enriquecimiento de la sociedad”. (CNDH, 2018, p.37), presentar este dato histórico, responde a la necesidad de observar la transformación política que ha tenido la población de PCD, 16 años de vigencia que ya pueden arrojar datos concretos de esta población activa en la escena contemporánea. “En una sociedad democrática, es requisito fundamental que el individuo esté capacitado para saber lo que piensa, decir lo que siente, y ayudar a construir el mundo que lo rodea.” (Lowenfeld, 1947, p.15)

El siglo XXI, en donde la globalización en tanto fuerza de trabajo e hiperconexión además de visibilizar los procesos internacionales en materia de inclusión de compañías y bailarines con capacidades diversas son una realidad, es también real que el proceso en México ha sido paulatino, “El potencial político de la danza no está en una idea de libertad democrática abstracta y en el infinito potencial de movimiento, sino en los modos en que la danza se entrelaza profundamente con el poder y el agotamiento del trabajo, con su éxito o su fracaso, con su dependencia o su autonomía” (Kunts, 2013, p.57) el aporte de la investigación puede articular

más allá del pleno goce de derechos, como vida digna, también caminar para garantizar el campo laboral para los BCD.

2. 4 Red de colaboración

La pertinencia de proponer una investigación que dé cuenta del desarrollo de aceptación y legitimación de diversidades corporales en específico la danza contemporánea, tiene su razón de ser en procesos de transformación múltiple, si bien aún es cuestionable las formas en que se presentan en tanto que la sociedad propone los parámetros culturales de la estética.

En tanto que la danza no es un ente autónomo y requiere de diversos sujetos para su ejecución, esta investigación plantea como red a los diversos agentes que apoyan el desarrollo de las PCD en la danza y la escena; coreógrafos, investigadores, educadores y familias. Considerando en esta investigación a los coreógrafos como agentes clave del proceso de inclusión, ya que no solo la sociedad es quien debe dar apertura, por ello la necesidad de hablar de procesos de aprendizaje en colectivo, permitir el intercambio, es posibilitar a los sujetos escénicos, que para esta investigación son artistas con capacidades diversas, hayan logrado un desarrollo pleno en el campo de la danza, refiero a Banes (2006) para sostener esta necesidad de vincular con los agentes de propuestas creativas en la escena:

“Aunque los coreógrafos más jóvenes seguramente se inspiran en las teorías y danzas que se discuten aquí, los postmodernistas en su mayoría rechazan una posición jerárquica de autoridad. Su ruptura con la tradición lleva en sí la noción explícita de que no es necesario que existan academias; de que las reglas no son sacrosantas, sino que pueden ser o útiles o innecesarias. Si es un nuevo establishment, la danza postmoderna es tan plural que inaugura un nuevo tipo de establishment, uno que tolera la invención y da la bienvenida al cambio.” (Banes, 2006, parte 2, p.8)

Al dar seguimiento a esta posibilidad de transformación, la investigación entonces requiere no solo conocer la trayectoria en la danza de los artistas escénicos, sino

también las motivaciones que llevan a los creadores o coreógrafos a participar en procesos de inclusión en la escena.

Es primordial para la investigación reconocer los factores clave, así como los conceptos que dan guía a comprender el mecanismo ideológico que debe flexibilizarse para lograr una transformación en la profesionalización de las PCD en la danza, sugiere Romero que "desde el punto de vista social y relacional, la creatividad artística tiene más que ver con participación en contextos de relación, en redes potencialmente creativas, conectar redes, alcanzar una articulación." (Romero, 2008, p.6), encontrar mecanismos que permitan reconocernos como una comunidad interactiva, más allá de un género de danza, pensar de manera global el campo donde el cuerpo y el movimiento logran conexión.

Proponer la danza contemporánea es resultado de la exploración y ejecución que los BCD expresan y no solo a las formas en que la escena se representa, sino se constituye, incluso su incursión en la escena parte de estructuras de aprendizaje no formativas, por lo que comprender el mecanismo de desarrollo, acerca a entender la pluralidad de lenguajes corporales y la transición al arte posmoderno.

Banes describe el mecanismo de acción para dar paso a propuestas de cambio, si bien no es planteamiento que asegure el camino que los artistas escénicos con capacidades diversas han seguido, si representa una ruta de búsqueda al mencionar que "el uso de bailarines no entrenados por muchos de los coreógrafos postmodernos" (Banes, 2006, parte 2, p.5) generando una segunda inquietud, ¿Cómo se han formado, entrenado o preparado los BCD?, dado que no existe un proceso formativo que legitime su proceso de aprendizaje o estándar en el tiempo que invierten en entrenarse, estas referencias, también comprometen el enfoque de la investigación para nombrar el proceso en que los mecanismos de inclusión han permeado el campo de la danza.

El acercamiento de abordaje se da a partir de analizar los procesos de aprendizaje que coexisten desde el ámbito formativo y alternativo como una referencia de las maneras en que la danza reproduce sus formas y estilos, pues una breve indagación es comprender los diferentes estilos y en cuales de ellos hay

aceptación para participar de manera igualitaria, es decir que se pueda ubicar las herramientas que flexibilizan los mecanismos de formación o las adecuaciones que se llevan a cabo para acompañar a una PCD en los espacios de socialización de la danza, siendo consciente de que en las instituciones formativas se continua una tradición para moldear los cuerpos que participan de la escena, un acercamiento teórico desde el análisis de Foucault menciona los mecanismos en "serie" que permiten que el tiempo invertido en una actividad aspire a que el poder se logre, un cuerpo de BCD no puede ser contemplado en una práctica corporal que aspire a un estándar físico de acuerdo al estilo de danza o a la discapacidad que tenga, por ello se propone mirar más allá de las formas de concebir los procesos en acción corporal, sugiere empatía y apoyo para que las PCD sean participes de la escena.

La disposición en "serie" de las actividades sucesivas permite toda una fiscalización de la duración por el poder: posibilidad de un control detallado y de una intervención puntual (de diferenciación, de corrección, de depuración, de eliminación) en cada momento del tiempo; posibilidad de caracterizar, y por lo tanto de utilizar a los individuos según el nivel que tienen en las series que recorren: posibilidad de acumular el tiempo y la actividad, de volver a encontrarlos, totalizados y utilizables en un resultado último, que es la capacidad final de un individuo. Se recoge la dispersión temporal para hacer de ella un proyecto y se conserva el dominio de una duración que escapa. (Foucault, 2006, parte 2, p.5)

La concepción del tiempo en los procesos, es una categoría que ha sugerido ser contemplada para la investigación, le referencia del proceso en "serie" que se expone de Foucault contempla adquirir referencia en los mecanismos que logran el desarrollo y temporalidad que den claridad a las formas en que las personas con capacidades diversas acceden a su participación escénica. Y aunque no se contemple como categoría eje, si es primordial exponer la temporalidad que ha llevado a los protagonistas de este proceso a mostrar su experiencia a través de su historia, tiempo y espacio, los recursos y agentes clave para lograrlo.

Las formas de acceder a estas historias desde ámbitos metodológicos, contempla un acercamiento directo, es prudencia participar en la recopilación la información asertiva y respetuosamente, dada la importancia de relacionarse con procesos creativos que apuestan a razones de productividad, y de motivos de la propia existencia, comprometen el uso adecuado de conceptos, es decir, tener el poder de reinterpretar, repensar la sensibilidad de encuentro con los protagonistas de la investigación, así como, a las formas de crear nuevos vínculos y representaciones que permitan obtener orientación teórica para dar sustento ideológico a esta investigación.

Una de las premisas que interesa abordar es el “valor simbólico”¹⁰ (Canclini, 2008) en la construcción de redes que permita apreciar el mosaico de diversidad donde sea posible democratizar el arte, hacer ver y valer las diferencias de propuestas corporales en la escena y las cualidades de los artistas escénicos.

La necesidad de compartir estos procesos de vida, apuesta ser una ventana para las relaciones del individuo-escena y la escena-sociedad, como un proceso de alianzas continuas que edifiquen la inclusión en las esferas de la danza profesional, quizá en este momento se proponga como lo plantea Canclini “modos experimentales de coexistencia”(2008, p.12) pero visualizando formatos concretos de coexistencia, reconociendo que los factores que permitan esta transformación dependen de ámbitos políticos, económicos y sociales concretos que repercutan en la cultura de la inclusión; "Necesitamos estrategias críticas y políticas que se hagan cargo de las nuevas condiciones de visibilidad y comunicabilidad de las artes." (Canclini, 2008, p.9)

Un acercamiento de transformación de este proceso puede mirarse en otras latitudes, países que han flexibilizado sus mecanismos en materia de inclusión en

¹⁰ Para Bourdieu las relaciones económicas entre las clases son fundamentales, pero siempre en relación con las otras formas de poder (simbólico) que contribuyen a la reproducción y la diferenciación social. La clase dominante puede imponerse en el plano económico, y reproducir esa dominación, si al mismo tiempo logra hegemonizar el campo cultural. En la reproducción definió la formación social como “un sistema de relaciones de fuerza y de sentido entre los grupos y las clases” (*Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron, La reproduction. Eléments pour une théorie du système d'enseignement, Paris, Minuit, 1970, p. 20. Existe la deficiente traducción al español ya citada que convierte, por ejemplo, sentido en significado, p. 46.*) (Canclini, 2008, p.10)

la danza, da referencia, si bien México contempla la diversidad en sus programas públicos, es la sociedad quien representa el cambio, la historia de la danza en este país demuestra los cambios para la permanencia de algunas danzas, por ejemplo las danzas regionales que se van adaptando a necesidades, modas y usos de acuerdo a la generación que las aprende, un caso evidente es el *ritual de voladores* el cual se consagra con la danza de vuelo, ejecutada por varones durante diez siglos y que actualmente es danzada también por mujeres.

Se propone un punto de vista crítico ante los sujetos que activan los cambios, como lo afirma Romero "la aparición de ese punto de vista crítico y reconstructor de la historia ha supuesto, entre otras consecuencias, la partida de defunción de una visión del arte única y la puerta de entrada de otros discursos, visiones y representaciones caracterizados en su conjunto por la multiplicidad y la diferencia." (2008, p.2)

La percepción que el individuo tiene de sí, del otro, es el reflejo de elementos participes en el ámbito cultural atendiendo la definición que García relaciona en torno al pensamiento de Bourdieu, en tanto al concepto de *Habitus*

"Habitus; Este concepto permite establecer una interesante conexión entre el sentido práctico del agente capaz y el sentido «objetivo» de las condiciones y situaciones de interacción. El habitus es un sistema de estructuras cognitivas y motivacionales, inculcadas por las oportunidades, posibilidades y prohibiciones inscritas en las condiciones objetivas, que se incorporan en cada organismo como disposiciones duraderas, y que generan y estructuran las prácticas individuales y colectivas de un modo condicionado, pero no determinado: es la configuración histórica, práctica y corporal de un agente socialmente hábil. (García, 1994, p.58)

Observar la dinámica cultural de una sociedad, en este caso del campo de la danza y la participación de PCD en las diferentes rutas para lograr participar en la escena revela las creencias y formas ideales de concebir la estética corporal y con ello la identificación de patrones a deconstruir o bien contemplar las otras posibilidades de coexistir.

Proyectar esta investigación para el desarrollo de una sociedad inclusiva desde la danza y la escena, es una apuesta a valorar la riqueza creativa que existe en la diversidad de experiencias, contemplar al individuo en sus capacidades interpretativas, más allá de las formas corporales legitimadas por prácticas institucionales en materia de formación académica, repensar la participación o inclusión en ese ámbito, implica otro enfoque de abordaje, esta propuesta tiene por objetivo observar los procesos que dieran a los artistas escénicos con capacidades diversas el desarrollo e inclusión en la danza y la escena, aspirando al uso de nombrar en el campo de la danza a Bailarines con Capacidades Diversas como ya se ha mencionado, siendo partícipes de un paulatino proceso al acceso de derechos culturales y artísticos, valorando la concepción corporal y sus múltiples dimensiones de expresividad a través del movimiento, con base en la propuesta de García "la corporeidad, como la agentividad, se extienden más allá de la piel, en un continuo social y material, podemos apreciar qué significa que el objetivo de estas propuestas sea cambiar la mirada: ver que los límites de mi corporeidad señalan los límites de mi mundo" (1994, p.82) es que concibo la idea de ampliar la posibilidad de mirar y accionar formas que permitan la inclusión.

Para dar claridad a esta propuesta en la relación de conceptos y procesos el planteamiento de García con respecto a esta manifestación artística que para los artistas significa la manera en que han construido su cotidianidad por medio de la danza sistematizo que; "estando sociohistóricamente constituido y narrativamente estructurado, el trasfondo conjuga su historicidad y su permear todos los ámbitos de la vida... (García, 1994, p.57) en concreto:

- 1) *los procesos de formación de las identidades personales y sociales*; la relación que tienen los artistas con capacidades diversas y lo que su participación en la danza puede representar en el campo artístico y su repercusión en la sociedad, no solo como evidencia de cumplir con parámetros que la inclusión propone como política pública, sino su aportación a la transformación de la cultura que se va dando de manera paulatina. Por ello la importancia de mirar el proceso de formación desde la

experiencia de vida, el punto de claridad que se da es la contemplación de conocer historias que muestren la complejidad y ruta de acceder a la escena como una manifestación de realización personal en el entorno social.

- 2) *el enraizamiento de conjuntos de disposiciones duraderas y transferibles;* mostrar este proceso de desarrollo puede ser una vía que de guía a las necesidades de estos sujetos, personas que ayuden a construir caminos que abran posibilidades a otros para acceder a la danza, motivos o procesos de formación que permitan ser flexibilizados para la atención de nuevas generaciones, aquellas que no solo presenten condiciones particulares de vida, sino que también representen acciones en la sociedad que integra el campo de la danza, por ello la inquietud de nombrar a estas configuraciones sociales, desde la colectividad.

- 3) *la configuración dinámica de esquemas corporales, modelos de conducta, etc., que llamaré, de manera genérica, procesos de encarnación;* al llegar a esta reflexión se considera que las propuestas que se deben generar la investigación en tanto que el concepto de “encarnación” oriente el camino, desde lo descrito, las formas en que el cuerpo se modifica y participa, es uno de los ejes de la investigación, entender el proceso corporal como una radiografía de lo particular y social.

La *red* es la estructura de observación que se propone en esta investigación como sostén de la población con discapacidad que accede y permanece en el campo de la danza, el desarrollo de la persona, familia, ciudadanía y Estado son fundamentales para la construcción de una sociedad inclusiva y la aceptación de la diversidad corporal y de manifestaciones estéticas en la escena de la danza contemporánea.

Por ello con las referencias recopiladas el siguiente capítulo se describe el camino construido que permitió dar enfoque a la investigación, alcanzar los objetivos y tener argumentos para sostener el concepto de BCD y la red que les sostiene.

Capítulo 3. El camino trazando rutas y atajos

El entusiasmo por construir un camino metodológico que respondiera a las necesidades de la investigación, se dio una búsqueda constante para dar claridad al planteamiento de la misma, en constante reconstrucción, se consideró confrontar ideas y propuestas, que permitieran ampliar en un futuro la recopilación de datos de BCD y que con ello se posibiliten nuevas problematizaciones en beneficio de los bailarines y el campo de la danza en un proceso equitativo.

3.1 Creando la ruta

El motor de inicio se da con la orientación de las *ventanas* presentadas por Amanda Pacheco (2021) que dieran una visión global a las herramientas metodológicas que dieran referencia al camino a seguir, los métodos en tanto herramientas; “los métodos, en este sentido, son formas de investigar que tienen diversas técnicas, herramientas o procedimientos, mientras que la metodología, llámese cualitativa, cuantitativa o mixta, es una perspectiva más amplia que considera la articulación de ciertos métodos para estudiar la realidad” (p.2)

El abordaje de la investigación se sitúa en la metodología cualitativa desde el método de Estudio de Caso, presentando una descripción general siguiendo los criterios de Muñiz en: *Estudio de caso en la investigación cualitativa*. (2010, p.3-6)

Criterios:

1. Identificación del paradigma: La presencia de cuerpos en escena de BCD.
2. Identificación del enfoque (perspectiva): Etnográfico, de acuerdo a las aportaciones de Murillo y Martínez (2010) visualiza focalizar (p.4) el trabajo en una etnografía de tipo etnohistórico que, de balance de la realidad cultural actual, como proceso de los cambios de los sucesos del pasado. (p.5)
3. Identificación de estrategias de investigación: Se proyectan de lo global a lo particular, participar de observaciones, historias y relatos de vida que den un acercamiento al entorno social y particular que permitan contextualizar el

resultado de la investigación con la posibilidad de generar un giro epistemológico.

4. Revisión de antecedentes teóricos: El antecedente de observación se realizó en la experiencia con trabajo artístico en danza con BCD y con la conciencia de ampliar, o refutar la información, durante o después de la misma.
5. Revisión de los estudios previos con casos similares: Se tomó como referencia histórica, las BCD de compañías internacionales y se especifica con artistas a nivel nacional que participen de la escena.
6. Selección cuidadosa del caso: Se analizaron cualidades particulares que fueran significativas para la investigación, por ejemplo: rango de edad, género, trayectoria, etc. En este proceso se atiende el modelo de *análisis de trayectorias* (Herrera y Garzón, 2011, p.7) describiendo los recorridos que realizan los agentes sociales en el contexto determinado.
7. Descripción profunda del caso: Se asistió a eventos culturales que dieran pistas de procesos y personas involucradas en las temáticas abordadas, un ejemplo de ello fue la oportunidad a asistir al evento cultural “Así somos” en el Rule Comunidad de Saberes (26-11-2021), al cierre del evento tuve la oportunidad de conversar brevemente con la Maestra Mari Carmen Legaspi y con ello concretar entrevistas para esta investigación. Así como acercarme a Mario Alba y plantearle el proyecto, ya que la trayectoria que él tiene como bailarín es de casi tres décadas. Al estar interesado le solicite su apoyo para la realización de esta investigación, a la cual acepto de manera formal. Se realizaron entrevistas y conversaciones que permitieron dar apertura para abordar y reinterpretar lo compartido a través de los siguientes ejes:
 - Incursión en la danza
 - Cruce entre la danza y la discapacidad
 - Desarrollo profesional en danza e inclusión
 - Desarrollo de propuestas desde la formalización académica.

8. Descripción del contexto: Para el planteamiento y desarrollo de esta investigación convino observar y participar activamente en encuentros de arte escénico principalmente, dadas las propuestas para atender problemáticas y estrategias actuales planteadas por especialistas en arte, danza y discapacidad como ejes primordiales, atendiendo el campo de la educación y la escena para los intereses de este trabajo, es la pertinencia de mencionar y citar elementos que se empaten a la construcción de redes y los procesos que transitan los BCD para participar en la escena contemporánea.
Se comparten relatorías derivadas de las etnografías y observaciones de eventos, conferencias y funciones escénicas que se atendieron durante la investigación, con la finalidad de mostrar las interacciones y relevancia del tema abordado.
9. Triangulación: La relación entre personas-danza-sociedad es un primer esbozo de recopilación de la información para finalmente plantear el análisis a nivel bailarines-campo de la danza- institución, estos dos ejes posibilitan la reflexión como agentes del campo de la danza en construcción de espacios inclusivos, ciudadanos en pro de la democracia y de las necesidades de los BCD de apropiación y expansión de su arte como exigencia de derecho.
10. Revisión por colegas: El material recopilado se archiva de manera literal, para que, así como el contenido revisado en la investigación tiene un enfoque específico, las posibilidades de replantear y analizar quedan abiertas a otras formas de abordaje.
11. Revisión crítica: El material presentado es la suma de voluntades, especialistas que contribuyen con objetivos personales y que se manifiestan en lo colectivo, permite que los BCD que dan testimonio de sus experiencias sean solo una muestra de la diversidad de posibilidades corporales en la escena, esta investigación tiene un alcance de observación acotada y reconoce que la inclusión en la danza se da en diferentes

espacios y estilos, los protagonistas y sus procesos se ven afectados por el contexto.

12. Consideraciones éticas: Las conversaciones, entrevistas, fotografías y videos contemplan la aprobación de quienes lo generan, frases, opiniones o imágenes que se compartieron en el trabajo de campo se decidieron entre investigadora y participantes, con la finalidad de respetar las opiniones y uso de materiales.

En cuanto al recorrido caminado durante la investigación hubo momentos de duda y confrontación de prejuicios que en algunos casos extremaron a nivel ideológico o político, estas barreras en la investigación, requirieron acompañamiento, dialogo, concilio y sobre todo respetar la voz de quien lo enuncia en este documento.

13. Redacción del informe: Se presenta una perspectiva de observación generada de la reflexión conceptual y teórica obtenida del proceso personal y profesionalización académica en la Maestría de Investigación de la Danza, reconociendo que previo de la acotación temporal hay antecedentes y una lucha compartida por el acceso a derechos de manera equitativa por parte de las personas con discapacidad, ciudadanos comprometidos con el beneficio de todos y todas, así como agentes de la danza que han transformado los espacios. Este documento aspira a ser un ejemplo de una comunidad hermanada por la danza en busca de acompañar y aprender desde diversas posibilidades corporales.

3.1.1 Metodología en movimiento

El esquema general del desarrollo metodológico toma como punto de inicio la etnografía, teniendo actividades presenciales y virtuales que dan cuenta de diferentes elementos de análisis, en el diagrama 4 se observa una guía para recopilar la información necesaria y plantear esta investigación desde una mirada etnohistórica, es decir “una concepción del Ser Humano del mundo en el que habita y del lugar que le corresponde en éste Ser universal de lo humano, ser uno múltiple y variado, un estudio de la diversidad” (Rodríguez, 2000, p.22). Con la

participación de agentes de danza (coreógrafos-investigadores-docentes y BCD) en la escena profesional, con miras a proponer un giro epistemológico en tanto la diversidad de procesos que forman cuerpos que danzan.

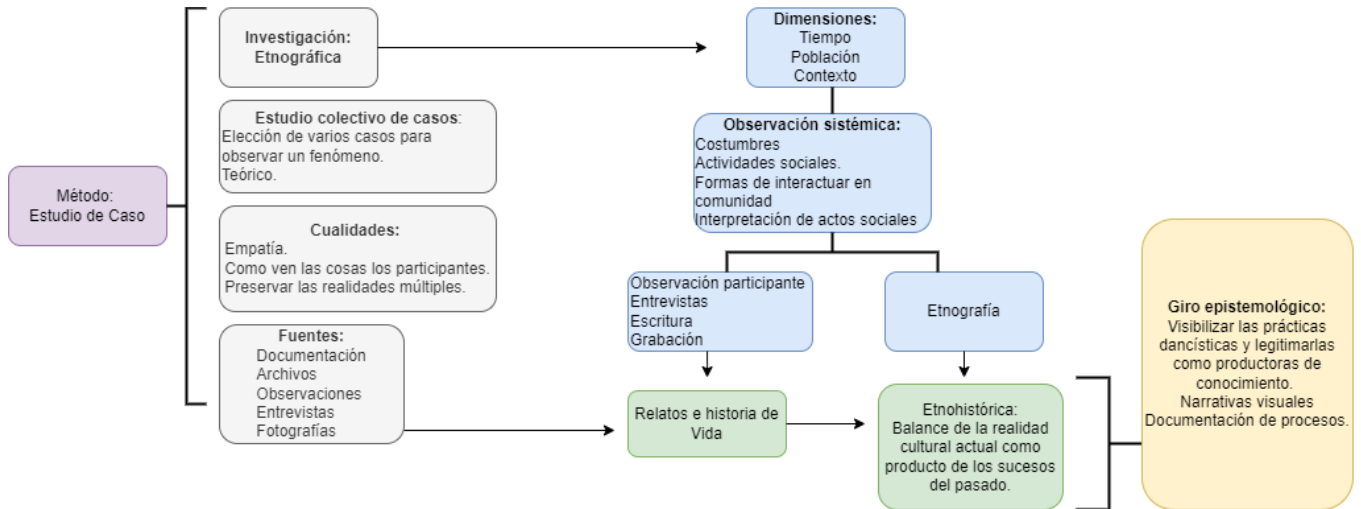


Diagrama 4. Propuesta metodológica.

Es un reto como observadora sin duda la propuesta de seguir la trayectoria de BCD que propone el reconocimiento a la “capacidad”, la cual contempla las cualidades que cada persona tiene, es un ejercicio de reconocer el valor de la otredad. Compromete a cada paso el proceso ético de atender con asertividad los elementos recopilados en la etnografía como producto para analizar, proponiendo al lector nuevas perspectivas de reinterpretación.

Como lo sugieren las autoras Greco, Iuso, observar la danza con un “sentido multidimensional” (2012, p.222), permitir a cada comunidad moldear la práctica a sus necesidades sociales y corporales, son las capas en donde difícilmente se logra penetrar. La etnografía sin duda se complementa con lo visual, el etnógrafo en su labor de rescate de información diversa, aloja mucho conocimiento del fenómeno de observación, pasando por un filtro académico de análisis, así como por la fragilidad ética, es enriquecedor cuando la información se complementa con la imagen ya sea fija (fotografía) o en movimiento (video) como es esta investigación. Sin embargo, uno de los retos que enfrenta la recopilación es el uso

de la imagen, siguiendo los protocolos pertinentes se comparte el material obtenido, sin embargo, el reto del etnógrafo sigue estando en no romper o cruzar la línea de la intimidad.

Como lo menciona Ana Sabrina Mora, “la danza inventa y reinventa identidades a través del movimiento” (2011, p.164), si bien hay una tradición histórica al abordaje etnográfico como herramienta primordial para la observación de culturas principalmente étnicas, la evolución de la disciplina permite mirar desde otros grupos sociales, la danza ya no solo es un enfoque que arroja información simbólica o estructural,

La etnografía, la cual se contempla como el camino, entonces se abre, así como la perspectiva antropológica de la danza a contemplar a los “sujetos estudiados” (Mora, 2011, p.178) en tanto son una muestra del contexto sociocultural, primordial para la investigación, ya que la observación contempla la interacción de BCD en escena al igual que un artista con trayectoria, procesos diversos, que permiten ser visibilizados desde la corporalidad.

Las ideas generales esbozan una aproximación, la investigación se acerca al imaginario conceptual al que se aspira llegar, frente a las limitaciones que puedan encontrar, se encuentra probablemente la *falta de representatividad*, como lo observa Herrera (2011), dado que la observación propuesta en una muestra pequeña de BCD. Sin embargo, la investigación establece como parte de los objetivos, visibilizar la participación de esta población en la escena, como evidencia de transformación, con lo que doy referencia en la cita del autor al mencionar que, “no se busca hoy consolidar una historia universal y englobar a todos los grupos culturales a partir de esa historia, sino, precisamente, hacer visibles las diferencias, las historias a nivel micro, las historias locales que, sin desconocer los procesos temporales a escalas macro, no simplemente se someten a ellos, sino que se gestan desde sus propios marcos contextuales”.
(p.2)

Un referente importante que fortalece la propuesta de Estudio de Caso como método dominante es la propuesta de Duran (2012, p.128), con su esquema de

espiral, donde la comprensión profunda del fenómeno de participación en la escena de pistas para entender la incursión de BCD y con ello señalar las posibles acciones de flexibilidad en el campo de la danza.

Otra de las críticas que abre posibilidad, es la referida por Barrios, en tanto que menciona “el provincialismo o etnocentrismo” que pueda existir en la interpretación de la realidad que hace el investigador (p.5), se propone cambiar el enfoque con un giro epistemológico, como lo menciona Pacheco en referencia al enfoque de Valladares, “los procesos de investigación que se desarrollan en la creación artística para visibilizar las prácticas dancísticas y legitimarlas como productoras de conocimientos y en las cuales no necesariamente hay una metodología previamente establecida. (Valladares, 2012, p. 8, como fue citado en Pacheco, 2021, p.36)

La historia y relatos de vida, cumplen la función de poder triangular la visión del informante sobre su vida y complementar o contrarrestar con las fuentes visuales de acuerdo a lo que plantea Goodson (1996, como fue citado en Bolívar, Domingo y Fernández, 2001, p.29) teniendo como distinción que la historia de vida se cuenta de manera cronológica y se contempla elementos de la vida del sujeto y como lo menciona Pacheco, los relatos de vida sostienen a través de una reflexión social mediante una reflexión personal al individuo en la sociedad que se estudia (2021, p.29)

Los BCD que participan de esta investigación, cumplen con dotar de información en esos dos niveles, cuatro relatos de vida que puntualizan en su experiencia en el campo de la danza y una historia de vida que se convierte en vínculo entre los BCD y la Red que sostiene su participación, son referentes de elementos pertinentes para proponer enfoques que den reconocimiento y se valoren las experiencias democráticas, de acuerdo a los postulados de De Sousa (2011)

Aspirando a tener una mirada global de los sujetos participantes se presenta el diagrama 5.

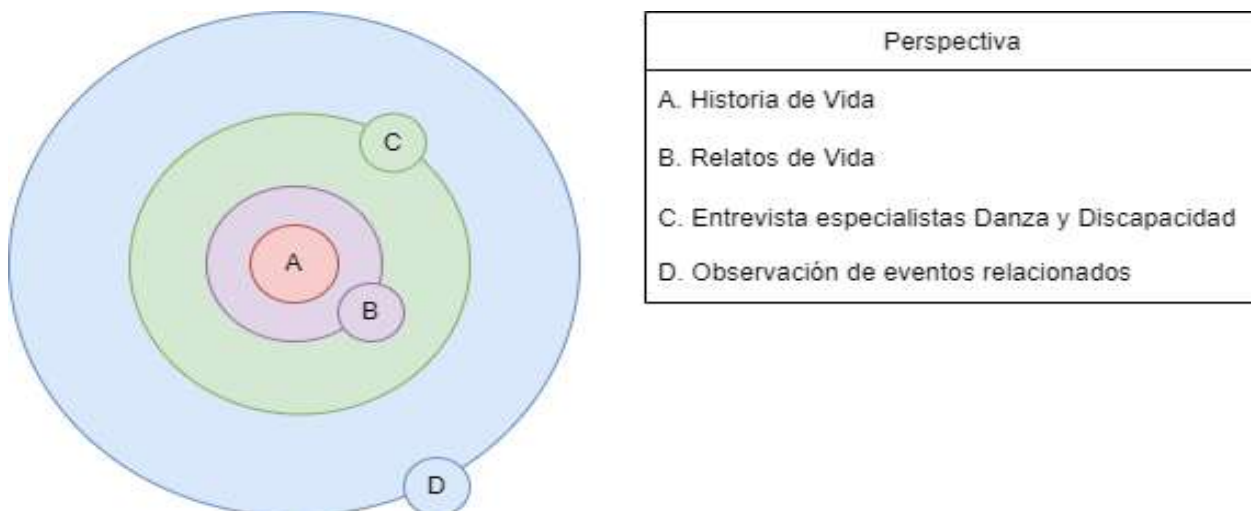


Diagrama 5. Perspectiva de abordaje.

3. 2 Conformación de sujetos que sostienen la Red

En reflexión de lo compartido, por Fernando Aragón, Leticia Peñaloza y Mari Carmen Legaspi considerados desde una perspectiva institucional y artística como pilares en el cambio, que a nivel educativo han consolidado proyectos que caminan hacia una cultura de la inclusión en el arte específicamente en el campo de la danza, se reconoce el material conceptual que va dando forma a la redacción a esta investigación.

Uno de los principios básicos mencionados fue la importancia de la transdisciplina como elemento que de una nueva racionalidad al conocimiento científico y al no científico, como un axioma epistemológico (Nicolescu, 1996, como fue citado en Osorio 2012, p.283) para comprender el mundo actual, lo que Osorio (2012, p.279) llama la emergencia de una nueva racionalidad, contemplando el desarrollo de procesos específicos como es el caso del campo general de las personas con discapacidad.

Las personas que participan de esta investigación representan una pequeña fracción de personas que interactúan y coexisten en el campo de la danza y la discapacidad.

3.2.1 Especialistas en danza y discapacidad

Se presentan los perfiles de Fernando Aragón, Leticia Peñaloza, Mari Carmen Legaspi y Lorena Nieva, compartiendo su trayectoria en una breve síntesis y en el *Capítulo 4. La inclusión en la danza desde una perspectiva en la escena*. En el apartado 4.1. *La experiencia inclusiva en la danza*. Su proceso de interacción en el campo de la danza y la discapacidad con la finalidad de recopilar los motivos que den sustento al concepto de *redes*, el cual ha sido un acercamiento a lo propuesto en el planteamiento conceptual inicial, el cual reconocía y relacionaba con el concepto comunidad, y que sin embargo a través de las entrevistas los especialistas lo refieren como una gran “red de apoyo”.

¿Quién es Fernando Aragón?

Es Licenciado en Periodismo y Comunicación (Mención Honorífica con la tesina: Manual operativo del Programa de Práctica Profesional de la carrera de Periodismo y Comunicación de la FESC “Acatlán”) y Maestro en Pedagogía por la Universidad Nacional Autónoma de México (Mención Honorífica con la tesis titulada: La danza y la Reforma de la Educación Secundaria, 2006, que en 2011 publicó el SNTE Secc. 34 del Estado de Zacatecas y por parte del Instituto Nacional de Bellas Artes. (2016). Pasante del doctorado en Pedagogía por la Universidad Nacional Autónoma de México¹¹. Actor, egresado del INBAL, y bailarín de danza tradicional mexicana en el ballet Tonalli Mexica, del STRM dirigido por Tere Lugo.

Especialista en desarrollo curricular en el área de educación artística (danza). Autor de los programas nacionales para la enseñanza de la danza en la educación secundaria. Co autor de Educación Artística. Libro para docente de educación primaria (SEP, 2009) y asesor de contenidos relacionados con la educación artística en Telesecundaria (SEP, 2014-2015, y 2017 a la fecha)

En la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (INBA) ocupó diversos cargos, Coordinador de Carreras (1995 a 1999), responsable de la

¹¹ Actualización de la información: noviembre 2023.

Unidad de Investigación Educativa (1999 a 2002) y secretario Académico (2007 a 2008), director (2009 a 2016).

Ha impartido cursos y talleres, asimismo ha asesorado a diversas instituciones, públicas y privadas, dedicadas a la enseñanza y difusión de la danza, entre las que se mencionan: la Dirección de Desarrollo Curricular (SEP), el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la Escuela de Iniciación Artística No. 2, el Colegio de Bachilleres, Contempodanza Espacio y Movimiento (dirigido por la maestra Cecilia Lugo), Centro Cultural “Los talleres” (dirigido por Isabel Beteta), el Instituto Cultural de Aguascalientes (ICA), el Instituto Cultural de Guanajuato (ICG), la Escuela de Bellas Artes de Baja California, la Secretaría de Educación Pública del Estado de Baja California, la Secretaría de Educación y Cultura del estado de Zacatecas, la División de Cultura del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) y el Centro Nacional de Evaluación (Ceneval).

Se ha desempeñado como docente en diversas estudios e instituciones educativas de arte, tales como la carrera de Profesional en Educación Dancística y la Licenciatura en Educación Dancística de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (INBA), la Escuela Nacional de Danza Folklórica (INBA), Maestría en Educación Artística de la SEP, Zacatecas (SNTE), Contempodanza Espacio y Movimiento; tutor y coordinador del campo educativo y tutor de la maestría en Investigación en Danza del Centro Nacional de Investigación y Documentación de la Danza José Limón del INBA; y en 2017 se desempeñó como tutor en la Licenciatura en Docencia en Artes, programa de nivelación dirigido a profesionales del arte en ejercicio docente en instituciones de educación media y superior. Su proyecto de investigación en el CENIDI Danza es: *Danza y Discapacidad. La experiencia educativa y creativa en México (2006-2018)*. Organizador del Encuentro Arte y discapacidad Territorios compartidos y de asesorar a la SEP en material educativo de danza y discapacidad.

¿Quién es Leticia Peñaloza?

Tiene una formación como académica profesional y es candidata a Doctora en Desarrollo de la Educación. Maestra en Administración de Instituciones Educativas con mención honorífica. Licenciada en Educación Dancística con orientación en danza contemporánea. Profesora de danza, tiene un diplomado en Cultura Infantil y un diplomado en Lengua de Señas Mexicana ha enfocado sus estudios de actualización y especialización de danza contemporánea, improvisación, composición y danza inclusiva.

Cursos impartidos por el INBA ahora INBAL, compañías de danzas profesionales y profesores particulares en México y en el extranjero podemos mencionar algunas como: Stop Gap Dance Company, Movement Research Nueva York en Estados Unidos, en Montpellier France, International Ballet Corps en Rusia Moscú y San Petersburgo.

Como experiencia profesional de 1989 a la fecha se desempeña como profesora de danza en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, desarrollando su área de interés a la creatividad humana expresada a través de la danza.

En noviembre de 2003 funda, encabeza y coordina el proyecto de “Danza para grupos con habilidades mixtas” con 3 principales líneas:

La primera con cursos de formación docente en la Ciudad de México, Cuernavaca, Otumba como un programa de extensión académica y diplomado en formación docente de danza para grupos con habilidades mixtas.

En la segunda línea ha impartido talleres continuos de seguimiento, clases en escuelas y centros de rehabilitación, clases magistrales, ponencias, intercambios académicos y la incorporación de esta asignatura en la ENDNGC como parte de una materia optativa dentro del plan de estudios de la Licenciatura en Educación Dancística. Este proyecto se inserta en la educación en acción de la UNESCO.

Su tercera línea de desarrollo es en presentaciones públicas, fungiendo como coreógrafa y directora artística con el grupo de Habilidades Mixtas, donde ha

ensamblado más de 25 coreografías, presentadas en diversos espacios escénicos. Desarrolla un vídeo documental por el 10º aniversario del grupo recibiendo diversos apoyos y reconocimientos para su realización. Celebra el 20 aniversario con la obra escénica *Mundo Paralelo* en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris CDMX en septiembre 2023¹².

Actualmente es coordinadora de la Maestría de Desarrollo de Proyectos Inclusivos en Artes desde abril de 2017 en la ENDNGC, en su diseño e implementación de la primera generación egresaron 31 estudiantes.

¿Quién es Mari Carmen Legaspi?

Doctorante en Artes (DAVEI) por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) Maestra en Arte en Danza Movimiento Terapia, mexicana miembro profesional registrado en Therapy Asociation, Inc. Miembro del International Dance Council-UNESCO, Head of Competition and Oficiating, jefa de Competencias de WPDS, Comité Paralímpico Internacional, World Para Dance sport, Danza Deportiva Sobre Silla de Ruedas. Juez e instructora internacional de WPDS. Actividades internacionales que han permitido ampliar los proyectos a nivel nacional y la participación activa en danza deportiva, danza terapéutica y danza de competencia.

Es directora del Proyecto Red de Inclusión Pro- Danza Convivencia y Paz en coinversión con DIF CDMX. Programa de Coinversión para el desarrollo social de la Ciudad de México. Actividad que permite la vinculación con proyectos educativos y culturales en pro de una cultura por la paz, interviniendo en instituciones que atienden proyectos artísticos de beneficio a y por la sociedad civil.

Directora de la compañía de danza Así Somos para personas con y sin discapacidad, que ha logrado ser referente de trabajos artísticos sociales,

¹² Actualización de la información: noviembre 2023.

escénicos y de investigación, siendo un semillero de oportunidades para las personas con y sin discapacidad en el desarrollo de la danza contemporánea.

Reconocida como pilar en la danza terapia en México, promotora de la paz, su desarrollo en el impulso al talento artístico en la danza incluyendo y potencializando a las personas con discapacidad desde; danza movimiento terapia, el análisis del movimiento, danza deportiva y danza sobre silla de ruedas (PARA DANCE SPORT)

Recibe el reconocimiento *Homenaje una Vida en la Danza* por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza *José Limón* (CENIDI Danza), por su trayectoria y aportación en Danza y discapacidad categoría que es reconocida por primera vez.¹³

¿Quién es Lorena Nieva?

Originaria del estado de Puebla, México. Coordinadora Internacional del método Psicoballet (método cubano, artístico y terapéutico) y de la Red Mexicana de Psicoballet. Directora de Psicoballet Puebla y Ciudad de México. Directora y fundadora de la Compañía de Danza Contemporánea Inclusiva de México “Danza en la Oscuridad” y bailarina-colaboradora de la compañía de danza contemporánea “Hadal Zona de movimiento” y Gestora de Vínculos: Ciencia y Arte en Acción (eventos nacionales e internacionales de Psicoballet). Maestra en Investigación de la Danza a través del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón” (CENIDI-Danza José Limón).

Egresada de la Licenciatura en Psicología por parte de la Universidad Iberoamericana. Con Diplomado en Neuropsicología Clínica Pediátrica por la Sociedad Mexicana de Neuropsicología Pediátrica. A.C., con formación tanto en el ballet clásico como en danza contemporánea. Certificada como especialista en el método cubano Psicoballet. Con formación en el Alfabeto de Movimiento (método

¹³ Actualización de la información: noviembre 2023.

Ann Hutchinson) y en Ballet Clásico para la rehabilitación motriz en población infantil con parálisis cerebral. Se ha desempeñado como docente, tallerista, ponente, asesora, tutora, evaluadora y gestora de diferentes proyectos y encuentros relacionados con ciencia, arte, educación e inclusión.

Desde el 2000 a la fecha ha tenido diferentes experiencias artístico-terapéuticas con niños, jóvenes, adultos y adultos mayores con o sin discapacidad. Las condiciones de vida de los participantes con quienes ha trabajado son diversas y algunas de ellas han sido: situación de calle, privadas de su libertad, hospitalarias, comunidades rurales – semirurales y neuro diversas. Relacionadas con discapacidad han sido de tipo: psicosocial, sensorial principalmente ceguera; intelectual y física. Además de condiciones relacionadas con adicciones, enfermedades terminales y degenerativas (cáncer, esclerosis múltiple, Alzheimer), entre otras.

Ha sido beneficiaria de apoyos y estímulos relacionados con la creación de espacios artístico-inclusivos, de creación coreográfica para espacios abiertos y para la compañía de danza contemporánea inclusiva de México. Y ha obtenido diferentes reconocimientos por su labor como coordinadora de Psicoballet, por contribuir en la inclusión social y laboral de personas con discapacidad; por el trabajo realizado en beneficio de diferentes personas con y sin discapacidad, entre otros.

La importancia de los cuatro especialistas radica en la trayectoria y trabajo continuo en beneficio de proyectos e investigaciones que destacan la danza y la escena como vía profesional para sostener y actualizar el desarrollo de las personas con discapacidad de manera ética e integral.

3.2.2. Bailarines con Capacidades Diversas

Los bailarines y bailarinas que cuentan su experiencia en este trabajo de investigación son personas que a través de su desarrollo han llegado al campo de la danza y transformado su experiencia dancística en una forma de vida profesionalizando su quehacer artístico, las cualidades específicas de cada uno, así como sus aportaciones, visión e interacción son el resultado de procesos

diversos de integración en la danza. El cruce de relatos dados en las entrevistas y relaciones generadas a través de la danza permitió recopilar sus experiencias para dar cuerpo a este proceso de observación y análisis.

Haydee Guadalupe Reynosa.

Comenzó su participación en la danza en silla de ruedas desde los seis años y a los ocho comienza a competir, actualmente es campeona mundial de Para Danza Deportiva Kosice 2022¹⁴. Bailarina con discapacidad física debido al padecimiento de síndrome de Patau que afecta las funciones físicas a través de malformaciones congénitas y que Haydee describe:

“no hay una investigación como tal nada más los doctores saben que es una en un millón y que se hacen malformaciones congénitas, todos los casos son diferentes parecidos realmente no saben a ciencia cierta si hay alguien más como yo, tengo acortamiento de la pierna derecha, tengo 3 dedos en cada mano, no saben exactamente qué dedos tengo en cada mano y no tengo un codo, eso es lo que tengo, hay otras personas que tienen el mismo síndrome pero, a lo mejor ellos tienen una mano bien o no tienen un brazo, es variado” (Conversación 17 de marzo del 2022. Formato digital plataforma Zoom)

Interesada en las matemáticas, la gastronomía y la química, la danza es su actividad profesional ya que administra la mayor parte del tiempo en entrenar, considerando que las oportunidades ocurren sólo una vez y ella las aprovecha para danzar.

Reconsiderando una profesionalización en los idiomas dado que viaja constantemente a competir, es para ella una herramienta necesaria para la comunicación, enfatizando que el lenguaje corporal le ha permitido relacionarse y

¹⁴ Para danza deportiva viaja a Copa del Mundo en Eslovaquia. www.gob.mx/conade/prensa/para-danza

comunicarse, poder hablar otros idiomas le generaría mayor confianza y nuevas oportunidades.

Al momento de realizar la entrevista Haydee cuenta con 21 años (17-03-2022) actualmente con 22 años es participante activa de *Paradance Sport y Danza* para todos, y en *Así Somos*, apoyada continuamente por Mari Carmen Legaspi en el entrenamiento, gestión y creación artística para participar en competencias a nivel internacional llevándola a conocer y bailar en lugares como; China, Bélgica y Alemania.

Así como su mamá quien siempre ha sido un pilar en la toma de decisiones. durante el confinamiento por pandemia covid, se manifestaron grandes necesidades existenciales que permitieron que Haydee observará nuevos canales para dar salida a su creatividad, las cuales impulsaron su organización, participación y aprendizaje en el camino de la co-creación en la escena, con miedo e inseguridades logra coronarse como campeona mundial en danza en silla de ruedas, teniendo a la par funciones dancísticas en recintos culturales.

Puntualizó en la importancia del uso, precio y mantenimiento de la silla de ruedas ya que ésta es más que un objeto de asistencia se ha convertido en una extensión corporal.

Rutilo Michimani.

Integrante de la compañía *Danza en la Oscuridad*, profesor de Braille miembro de la Asociación de Ciegos en donde a través de una invitación comienza su práctica dancística, para participar en un taller de Danza Terapia bajo la dirección de Lorena Nieva.

A través de la experiencia de participación en ese taller, de la convivencia y presentación escénica es que tuvo la oportunidad de reconocerse en la amplitud corporal y sensorial. Su cuerpo fue aprendiendo y codificando un nuevo lenguaje gracias al uso de partituras sensoriales que se ocupaban en el taller, además de

telas y resortes que le posibilitaban medir el espacio de movimiento, esto permitió a Rutilo un espacio de confianza y diálogo corporal, dado que permitieron una movilidad distinta en los espacios individuales y públicos.

De esta manera la seguridad física y emocional se construyó vinculada con la danza, mas no con el baile, ya que para él la distinción es muy importante, esta consiste en que la danza implica una conexión sensorial por medio del movimiento, ya que al no ver no tienen que cumplir con formas preestablecidas que el baile establece, el comparte que:

“La danza no es estática, no es repetitiva, en un ensayo tal vez me muevo más rápido y el cuerpo que está danzando conmigo tal vez más lento, cada ensayo es diferente” (Conversación 30 de marzo del 2022. Formato digital plataforma Zoom.)

Integrante de la Compañía Danza en la Oscuridad desde hace seis años vive la danza desde la imaginación y las sensaciones que le permiten crear y recrear para expresar sus ideas y emociones.

Isabel Cuevas.

Bailarina en la compañía de *Danza en la Oscuridad* se involucra en la danza a partir de la experiencia en el taller de Lorena Nieva. Adquirió la ceguera a los 28 años y le tomó cinco años aprender técnicas de adaptación tras su nueva condición de vida, al encontrarse de nuevo en un despertar sensorial por medio de la danza aprendió nuevas dimensiones de conocimiento corporal y una nueva vía de comunicación por medio del movimiento.

Después de 17 años con ceguera reconoce que la danza ha sido el vehículo para reconectarse con el entorno y el escenario el espacio que mayor gratificación le genera al ser capaz de transmitir y compartir sus necesidades.

La danza es compromiso y disciplina que la llevan a la expresión total que posibilita reconocer lo que soy y hacia dónde voy. (Conversación 04 de abril del 2022. Formato digital plataforma Zoom.)

La trayectoria que Isabel ha forjado como integrante de la compañía la llevan a una nueva dimensión, dado que su experiencia visual guarda recuerdos de personas bailando, lo que le permite comparar su experiencia para hacer la distinción entre bailar y danzar, la forma de expresión toma sentido en cada movimiento.

Comprometida con su hacer artístico trabaja de manera constante y exhaustiva para dejar lo mejor de sí en la compañía Danza en la Oscuridad con la motivación de ser guía o inspiración para las infancias con ceguera.

Oscar Lara.

Estudiante de derecho, especialista en terapia de rehabilitación física, bailarín de danza deportiva, danza en silla de ruedas y danza contemporánea, actualmente es ejecutante en *Expreso danza express*, *Teatro el Reno* e *Inquieto Colectivo*.

Desde hace 20 años se relaciona con la población con discapacidad física en danza inclusiva, deportiva y danza terapia, acompañado de Leticia Peñaloza y Mari Carmen Legaspi participando en el grupo de Danza para grupos con habilidades mixtas y en Así Somos.

Reconoce que su experiencia artística al ser parte de la población con discapacidad física le permite objetividad al observar las necesidades que el entorno genera. Desde los 27 años que adquirió la discapacidad se dio cuenta que era él quien debía incorporarse al mundo. Tomando la accesibilidad como un principio fundamental en sus procesos de adaptación:

“cada vez hay más compañías, más personas que están decididas a realizar trabajos con todos y para todos, rompiendo con los estereotipos sociales o artísticos que debe de tener un bailarín o un actor que debe tener una corporalidad de tal o cual forma, o una altura o peso, cual más una discapacidad, entonces creo que más allá de una barrera propicia esas oportunidades, esas posibilidades.”

(Conversación 08 de junio del 2022. Formato digital plataforma Zoom)

En el campo de la danza pertenece a una generación que apuesta por romper estereotipos sociales y artísticos. Promotor de los derechos se preocupa porque las iniciativas políticas sean una realidad y se vean reflejados en la vida cotidiana. Así como usar el apellido *inclusivo* y comenzar simplemente a bailar, que las nuevas generaciones ya comienzan a desprenderse, ya hay nuevas propuestas y perfiles que dan continuidad a lo que durante la primera y segunda década de este nuevo siglo llamamos *danza inclusiva*.

Mario Alba.

Nacido en la CDMX en 1968 inicia su profesión como bailarín en 1994 participando en la Coreografía de inauguración de los Juegos Nacionales Deportivos bajo la dirección de Mari Carmen Legaspi. Usuario de silla de ruedas por discapacidad física adquirida tras las secuelas de poliomielitis en la infancia durante la década de los años 70'.

Ha sido integrante de diversas compañías de danza contemporánea desde esa fecha; *Compañía La manga Video Danza* de Gabriela Medina, *Danza para habilidades Mixtas* de Leticia Peñaloza, Urbe y Cuerpo bajo la dirección de Nayeli Benhumea y Lulú Arroyo, *Así Somos* de Mari Carmen Legaspi.

Contando con participaciones especiales en *DanceAbility* en 2010 y en una residencia de *Candoco* en el 2015.

Actualmente integrante de Expreso danza express de Karina Solís y *Variaciones para Sillistas* bajo la dirección de Agustina Suárez.

Con 29 años de trayectoria ininterrumpida Mario es un bailarín con discapacidad que cuenta con una amplia trayectoria escénica.

3.3 El punto de encuentros

Durante el desarrollo de la investigación para comprender el contexto, personas, instituciones y espacios que priorizan los trabajos que proponen una mirada inclusiva, se fueron observando actividades que permitieron una comprensión analítica y crítica de los mecanismos que se ocupan de construir una ciudadanía

equitativa desde las artes escénicas o performáticas, el punto de encuentro para estos relatos fue la búsqueda de la diversidad corporal en la escena, desde la actividad artística o académica.

Actividades culturales y escénicas vinculadas con el cuerpo y la inclusión.

Observación del evento cultural “Invalido Experience” / 09 -10- 2021.

Al estar sumergida en la búsqueda, cada destello que cruzara arte, cuerpo y discapacidad llamaba mi atención, fue así como encontré en la programación cultural de “El Rule Comunidad de Saberes; cultura comunitaria de la Secretaría de Cultura de la CDMX”, la presentación de *Guz Guevara*, la cual anunciaba la participación de: *“un acto performativo a cargo del artista Guz Guevara, donde el espectador será guiado a través de un recorrido multisensorial para conocer una historia de resiliencia, empoderamiento y visibilidad”*. Esa era la descripción del cartel institucional, dado el interés de esta investigación acudí a conocer la propuesta escénica. (Imagen 1)



Imagen 1. Cartel El Rule comunidad de saberes. Inválido experience. Secretaría de Cultura. ¹⁵

¹⁵ <https://www.facebook.com/ElRuleComunidad/photos/a.2244193025902702/3040427896279207/>

Guz Guevara activista, compositor, cantante y performer, se presenta por primera vez frente a público mostrando su fragilidad física, “roto”, se nombra al compartir su condición de vida desde la osteogénesis imperfecta (generada por un trastorno genético que impide al cuerpo crear huesos fuertes y genera una discapacidad física y motriz) Presentando temas de su primer disco “inválido” donde expone su mirada realista, crítica y política sobre la discapacidad y la inclusión, coloca al inicio del evento en el puño de cada asistente un pañuelo verde fosforescente.

La presentación musical tiene algo más que observar desde mi ángulo, y es la presencia y esencia corporal, la celebración de libertad a través del movimiento se acompaña de luces que cubren el cuerpo del artista en un símbolo de diversidad.

El artista Potosino cuestiona y resignifica, su historia, las historias de lo que nombra el 16% de la población mundial, a través de composiciones con música popular transitando distintos estilos, con la característica en que cada letra de las canciones presentan una propuesta disruptiva y anti capacitista, creadas desde su experiencia de vida, en todo momento invita al público a retirarse, si es que el contenido es incómodo, una crítica social permanente, que confronta conceptos históricos de la población de personas con discapacidad: “roto”, “inválido”, “minusválido”, “lisiado”, trastoca la vulnerabilidad de los asistentes quienes bailan, agitan el pañuelo y aplauden al ritmo de la música el valor del artista.

“Yo creía que era la única persona que estaba rota literalmente, y después me di cuenta de que muchas personas estamos quebradas y no lo sabemos y, si estamos tan rotas, rotos, rotes, ¿Por qué no empezamos a repararnos los unos a los otros? Preferimos insultar, humillar, preferimos agredir al lisiado”. (Guevara, 09-10-2021, Performance)

Después de estas líneas canta, baila y perrea a través del tema “maldito lisiado” en estilo reggaetón, así como, cumbia, rock, electro pop e incluso baladas, comparte parte de su historia híbrida entre la comunidad LGTBTTIQ+ y la discapacidad.

Hacia el cierre del evento el artista en compañía de músicos, público asistente, funcionarios públicos, ante la diversidad que lo observa, un anuncio oficial como miembro activo en la organización del “Movimiento de Personas con Discapacidad” quienes en su agenda programaron junto con comunidades de la república mexicana y aliados, la primera gran marcha por los derechos de las personas con discapacidad, el 03 de diciembre 2021, en donde se invitó a portar un pañuelo verde fosforescente (como el asignado al inicio del evento), como símbolo de ser “visible”, expresa Guz -ahora si nos van a ver, comienza la era de la visibilidad-, cerrando el evento con la canción “visible” como himno para todas las personas que; “hemos sido invisibilizadas”. Una invitación a concientizar y cuidar las acciones relacionadas con la inclusión se encuentra presente en cada intervención de Guz. “La revolución va a ser anti capacitista o no será”. (imagen 7). Si bien la búsqueda de artistas se focaliza en bailarines, este evento permitió observar las redes comunitarias, proceso de apoyo que teje una red social entre las personas con discapacidad, este evento lo evidenció.



Imagen 2. El Rule Comunidad de Saberes. Guz Guevara. Cultura Comunitaria Ciudad de México.¹⁶

¹⁶ <https://www.facebook.com/guzguevara/photos/4511420542253056>

**Evento cultural “Así Somos” con Mari Carmen Legaspi. El Rule
Comunidad de saberes. 26-11- 2021.**

La actividad fue anunciada como: “presentación artística de danza con maestros, coreógrafos, estudiantes de danza y personas con discapacidad”, con la finalidad de compartir los procesos de enseñanza y desarrollo en la comunidad artística “Así somos”. (Imagen 2)

La presentación inició con un breve recorrido de la trayectoria y conformación de “Así somos”, como el resultado de un proceso paulatino entre el campo de la danza con enfoque terapéutico y artístico, con la finalidad de fomentar la conciencia social. La descripción del proceso se enfocó a compartir las herramientas pedagógicas desde las herramientas teórico metodológicas del sistema Laban, el trabajo en silla de ruedas y la exploración corporal, que ha llevado a este proyecto a implementar capacitaciones de maestros con el programa CONARTE.

Presentando el trabajo escénico, creativo y estético de personas con discapacidad y bailarines egresados de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, señalando la colaboración institucional y el apoyo para presentaciones escénicas en el teatro Raúl Flores Canelo y con la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea en el Centro Nacional de las Artes, nombrando a este proceso como “un sistema de redes”. (Legaspi, 26-11- 2021, conferencia)

Una gran red que destaca y revaloriza al individuo en la escena, al mismo tiempo se proyecta el video registro de la presentación escénica en el Encuentro Arte y discapacidad: Territorios explorados del INBAL, organizado por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, en el 2019. Reconociendo el trabajo que aún debe realizarse para poder lograr un

reconocimiento y valoración de la discapacidad en la danza, ser aceptada y remunerada es el reto.

Finalmente, aunque el espacio era reducido, se presentó un fragmento de la mencionada coreografía con la participación de los bailarines; *Carlos, Haydee y Mario*, los últimos dos usuarios de silla de ruedas.

Al concluir la presentación dancística, los bailarines agradecieron y compartieron brevemente su sentir en ese espacio, así como ser parte de las actividades del marco del día de los derechos de las personas con discapacidad.



Imagen 3. Cartel El Rule comunidad de saberes. Así Somos. Secretaría de Cultura.¹⁷

¹⁷ <https://www.facebook.com/ElRuleComunidad/photos/a.2244193025902702/3092559087732754/>

Encuentro Danza y Discapacidad. Líneas de andanza e itinerarios.

CENIDID.

Conferencias, mesas redondas y función de danza. Modalidad en línea, 03 y 04 de diciembre de 2021.

El desarrollo de este encuentro en el marco internacional del día de los derechos de las personas con discapacidad, bajo la coordinación de Fernando Aragón y dirección de Ofelia Chávez de la Lama la cual expresó en el boletín de prensa del INBAL que; “el CENIDI Danza, a través de este encuentro, contribuirá a generar climas comunitarios e institucionales que permitan el diálogo entre personas y organizaciones, tanto desde el ámbito artístico como del educativo, además de apoyar la documentación, la reflexión, el intercambio y la vinculación entre profesionales del arte y de la educación, instituciones, asociaciones civiles y personas con discapacidad”. (Imagen 4)



Imagen 4. CENIDI Danza José Limón.¹⁸

¹⁸ <https://www.facebook.com/CenidiDanza/photos/a.132504710160949/4518061241605252/>

Conferencias magistrales:

- ***Procesos de creación de artistas con discapacidad***, por Beatriz Miranda, integrante de 17, Instituto de Estudios Críticos.

Del cual se rescatan los siguientes argumentos de la Doctora Miranda en tanto a los procesos creativos dentro de la discapacidad planteando: ¿quién se identifica con la discapacidad?, ¿el arte y discapacidad?, así como; el artista y su producción, la visibilidad y los límites que se colocan como etiqueta para nombrar a un artista donde la creatividad se sobrepone a la discapacidad.

Siendo partícipe de diferentes alianzas en espacios como; British Council y la Catedra de la UNAM, ha logrado convocar a través de diálogos a profundizar y repensar la producción artística y su relación con la discapacidad. Con el apoyo de la intervención de artistas con discapacidad señala las contribuciones que estas participaciones tienen al campo de la diversidad y las artes escénicas.

Presentó el concepto de *interpelación*, y su relación con el concepto de inclusión, el cual desde su punto de vista limita la participación de PCD en la escena, quienes además enriquecen y son de suma relevancia ya que con ello se pueden cambiar los procesos normalizados en la escena artística en general. Cuestiona la permanencia del concepto de inclusión que limita los procesos creativos y de cambio, por ello la importancia de replantear. ¿Por qué seguimos haciendo uso del concepto de inclusión que solo separa?

“La figura del o la artista con discapacidad está ahí, no para ser incluida, sino para romper esquemas, cuestionar las prácticas normativas en la escena artística cultural” (Miranda, 2021, min. 28)

La categoría de inclusión, separa y segmenta, y resta al proceso político del artista con discapacidad, que se sostiene y plantea una obra artística.

Generando una crítica a los procesos institucionales, con ello el planteamiento de la discapacidad; ¿Qué es la discapacidad? El concepto biomédico que la

OMS ofrece, que desde la perspectiva de Miranda deja de lado el ámbito social y cultural, es decir se debe pensar al individuo, a la persona, al artista.

Seguir contemplando y trabajando el concepto de *accesibilidad* más allá de los aspectos arquitectónicos, la accesibilidad creativa que conllevan los procesos escénicos.

Poder transitar más allá de la reflexión conceptual, ampliar la aplicación y poner en práctica el pensamiento y con ello regresar a la reflexión ya con elementos que sobrepasen la invitación a ser parte de procesos inclusivos, transitar a la creación de espacios que hagan posible la interpelación, espacios de cuestionamiento y dialogo con artistas y audiencias con discapacidad. Con ello deja para la reflexión colectiva la siguiente pregunta:

¿Cómo estamos pensando la creación artística, al artista con discapacidad, a la audiencia con discapacidad?

- ***Aspectos generales de la discapacidad***, por Judith Pérez, del Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Judith Pérez plantea al inicio de la conferencia el concepto de discapacidad como una forma en la que entendemos la discapacidad entendiendo que es un concepto en constante evolución; “más que ser el resultado de las deficiencias de las personas es producto de la interacción entre dichas deficiencias y las barreras sociales” (Pérez, 2021, min.03) citando la convención de los derechos de las personas con discapacidad por la ONU, sin embargo la lucha de las personas con discapacidad y familias ha correspondido a la búsqueda por hacer valer los derechos.

Plantea los modelos o paradigmas de la discapacidad:

1. Prescindencia. Eugénico y de marginación: la discapacidad está en la persona dado por creencias religiosas, son vistos como una desgracia y sustenta su aniquilación o peso para las familias. En cuanto al nacimiento de la marginación, solo se excluye al individuo u oculta a la persona frente a

la sociedad, fomentando la creación de espacios y especialistas para el cuidado de las personas con discapacidad. Esta descripción dada en un recuento histórico en diferentes culturas.

2. Médico. Producto del desarrollo del siglo XX, con antecedente en el Humanismo y sus primeros tratamientos, la discapacidad vista como enfermedad y por lo tanto buscar una cura. Afianzando la concepción de la “normalidad”, desarrollando instituciones dedicadas tratar, estudiar y cuidar a las personas con discapacidad. Las Guerras mundiales que introdujeron la necesidad de rehabilitación logrando la extensión en el campo de la medicina hasta el área psicológica, impulsando la promulgación de leyes para los soldados rehabilitados, atendiendo la necesidad laboral y de incorporación en la sociedad. Considerando el estado de bienestar que favoreció el desarrollo de los sistemas de salud pública.

En ambos modelos el de prescindencia y el médico se coloca una mirada en el individuo con una patología que no permite el desarrollo de actividades que hacen la mayoría de los individuos “sanos o normales”. Dejando de cuestionar los elementos sociales y culturales que son los que excluyen al individuo.

Aparece la contemplación de necesidades especiales que el individuo con discapacidad requiere, el modelo médico comienza a reformularse, valorando las consecuencias de enfermedades y trastornos, para prevenir prematuramente aspectos de discapacidad en el individuo, incorporando nuevos elementos del contexto en el que viven y se desarrollan los individuos.

Ambos modelos permanecen vigentes, creando paradigmas sociales en diversos contextos sociales.

3. Social. Impulsado en la década de los 70' planteando que la discapacidad es algo que se impone sobre las deficiencias del individuo que los aísla y excluye de su participación plena en la vida social. Planteando el análisis de tres dicotomías; la primera que la deficiencia no es lo mismo que la discapacidad, deficiencia es privada e individual y la discapacidad es pública y estructural, por lo cual no se debe curar, sino aceptar. “La

discapacidad como un fenómeno construido social e históricamente”.

(Pérez, 2021, min.21)

La segunda dicotomía plantea que el modelo social es diferente al modelo médico principalmente en el desarrollo autónomo del individuo atendiendo las características individuales y sociales que limitan a través de barreras de participación. El modelo social plantea que una deficiencia no se convierte en una discapacidad, sino la interacción con las personas.

El tercer planteamiento a personas con discapacidad y sin discapacidad radica en que las primeras constituyen un grupo oprimido frente a las personas que contribuyen la opresión-exclusión. La defensa de los derechos entonces será lo que permita en algún momento superar el problema de la discapacidad logrando que los sujetos con discapacidad sean quienes exijan y los hagan valer.

Han surgido otros modelos; derechos humanos, biopsicosocial, calidad de vida, diversidad funcional, capacidades, grupos minoritarios, encrucijada. Donde se destaca que la discapacidad se encuentra en las barreras de participación y prioriza la figura de “persona”.

Las barreras consideradas desde tres aspectos; estructurales, ambientales y actitudinales. Las cuales pueden convertirse en facilitadores, es decir las formas de uso pueden pasar de ser un obstáculo a una posibilidad de cambio, reducen el nivel de exclusión o disminuyen los contextos discapacitantes, sea un objeto o sujeto.

En cuanto a la participación artística y cultural de las personas con discapacidad resalta que las barreras consisten en: la sobreprotección y apoyo por parte de cuidadores y tutores que algunas veces limitan su participación, autonomía y derechos; los espacios de promoción de actividades culturales donde sean incluidos es donde se observa la carencia de políticas y programas recreativos, deportivos y culturales; la falta de personal capacitado para trabajar con grupos diversos; la poca accesibilidad a los espacios; el poco interés de participación por

experiencias de exclusión; la limitada información de actividades y actitudes negativas.

Refiriendo a Zaslasky en la relación con el arte: “La accesibilidad es una triada que depende de la relación entre el tipo de arte y el formato que se utiliza, el grado de adaptación de la obra y el tipo de discapacidad” (Pérez, 2021, min.45)

Las artes escénicas, replantea la observación del cuerpo de las personas con discapacidad la principal barrera se localiza en el imaginario social de los estándares de belleza, la idea de la diferencia a la normalidad hace pensar que el cuerpo de la persona con discapacidad es: débil, torpe e inútil, es decir no sirve para cierto tipo de actividades.

Con ello concluye las problemáticas en el acceso a la cultura; hay una carencia de investigaciones sobre la cultura y el arte incluyente, hay una tendencia por el arte rehabilitador como terapia, hay pocos estudios en materia de derecho en el campo artístico, la visibilidad de iniciativas para incluir, las pocas que hay no se encuentran sistematizadas y no cuentan con difusión, siendo iniciativas de particulares o iniciativas de asociaciones civiles.

- **Danza inclusiva**, por Neus Canalias bailarina, creadora y artista independiente, del Conservatorio Superior de Danza de Barcelona.

A través de la relatoría de su experiencia de vida en la danza, interesa la forma en que nombra algunos elementos propuestos a descentralizar la danza atendiendo poblaciones periféricas, haciendo uso de conceptos como; diversidad funcional, colectivos minoritarios y danza inclusiva.

Desde la pedagogía y la profesionalización de la danza lo aprendido en herramientas y metodologías para implementar en la danza y los procesos inclusivos. Dando paso a la danza y la discapacidad, observando la ausencia de documentación que permitió a Canalias comenzar a recopilar la historia de danza inclusiva en occidente, logrando la publicación del libro “Danza inclusiva” en el 2013. Mirar y observar lo hecho, para poder sostener o evolucionar a un

pensamiento crítico para proponer nuevas cosas en la pedagogía y su relación con los cuerpos.

Danza inclusiva como el trabajo realizado con personas con y sin discapacidad conjuntamente, concepto que también se describe en el uso de danza integrada en algunos países.

Proponiendo el replanteamiento del uso del concepto como un punto eje de posicionarse, cuestionar; ¿danza inclusiva o solo danza?, ¿qué tan necesario es seguir poniendo etiqueta?, lo cual para Canarias, es absolutamente necesario visibilizar danza inclusiva para posteriormente eliminar la etiqueta.

Las dimensiones de la danza como elemento para comprender la danza inclusiva: pedagógica, creativa y artística, terapéutica, social y comunitaria, que muchas veces esta interconectada.

Comparte lectura de escritos históricos del cuerpo de personas con discapacidad y su presencia en la danza, haciendo alusión a momentos que permiten cuestionar la danza y la discapacidad, tomando como referente el *contac improvisation* como punto de partida y cambio de paradigma para hablar de danza inclusiva.

Planteando dos líneas de abordaje, la primera que defiende el replanteamiento de cómo trabajar a través de nuevas dinámicas y propuestas. Y la segunda que plantea la técnica, la manera de enseñar que tenga sentido en todas las corporalidades.

Lo anterior dado que la formación de las personas con discapacidad en la danza está fuera de los centros ordinarios. Las compañías han sido clave para la creación de talleres, clases y programas que dan opción a formarse y trabajar la danza en igualdad de condiciones que las demás personas.

Desde la pedagogía los elementos en que los docentes se enfrentan a la diversidad de cuerpos y las características que el alumnado requiere no solo para la comprensión de la danza inclusiva, sino también para comprender la

diversidad de personas en el mundo, así como los medios de aprendizaje que pueden ayudar al acompañamiento del individuo en la danza.

“La danza es arte vivo en constante evolución y por tanto tenemos que atrever a introducir cambios a cuestionarnos la estructura y patrones aprendidos”

“Tenemos que ver, respetar y apreciar la diferencia” (Canalias, 2021, min.29)

A partir de su experiencia pedagógica el reconocimiento de elementos que suman de la danza inclusiva al trabajo corporal en el aula, destacando el trabajo de repensar y concientizar lo que se está haciendo al enseñar y que orientan a las acciones inclusivas.

Las personas con discapacidad forman parte de la sociedad, por ello la importancia de hacer valer los derechos de todos, viendo la diversidad como un elemento que suma y enriquece.

Mesas redondas:

Procesos creativos en la danza inclusiva. María del Carmen Legaspi, Julio Velasco y Antonio Quiles. Moderador Fernando Aragón.

Mari Carmen Legaspi presenta el proyecto del grupo “Así Somos” que tiene dos décadas de trabajo, donde la danza es tomada con múltiples propósitos; escénicos, estéticos, educativos, sociales, entretenimiento, divertimento y terapéuticos. Los cuales aspiran a concientizar la importancia de la inclusión y sus dificultades, esto a través de equilibrar las oportunidades y ellas reflejarse en cada área de trabajo.

A través de la metodología del Sistema de Movimiento de Laban para desarrollar planes y trabajos didácticos en el ámbito deportivo, recreativo, terapéutico, psicoterapéutico y escénico en México.

Generando procesos de acompañamiento a docentes interesados en procesos de danza e inclusión, así como a estudiantes de escuelas profesionales de danza, logrando ampliar los canales de difusión.

Comparte la ideología del proyecto: “el arte es un medio para el ser humano de creación y realización. La danza desde un plano simbólico permite a la persona comprender la realidad desde otra perspectiva para construir la imagen de sí mismo subsecuentemente en la realidad lograr independencia y con la sociedad poder ejercer sus derechos” (Legaspi, 2021, min. 15)

Durante el proceso se ha constituido una red de participación donde se involucran diversos agentes sociales que apoyan en el desarrollo de los procesos de inclusión de las personas con discapacidad.

Concluye destacando los retos, donde la profesionalización y la amplitud de la red revaloricen el trabajo realizado en “Así Somos”, como un lugar de posibilidades.

Antonio Quiles representando Alteraciones Danza Teatro comparte la búsqueda de nuevas relaciones con el espectador, dramaturgia y uso de la presencia escénica honesta desde el 2006 en México hasta el 2011 y posteriormente en España, teniendo un papel activo de las artes en el ámbito social, hasta el desarrollo de la inclusión de personas con discapacidad en la escena.

El arte como transformador de la sociedad que posibilite una sociedad justa, democrática y equitativa. Lo cual ha permitido plantear una danza inclusiva profesional, recordando que hace treinta años se comenzó a dar apertura a la presencia de cuerpos diversos en la escena, con nuevos temas y públicos, que han dado pie a otras formas de entender la diversidad y el arte. Posteriormente el paso a una segunda fase de organización que es la actual, y esta a su vez sobrepasen una tercera fase donde se logre eliminar las etiquetas de “inclusivo”, aspirando a ser solo “danza” con miras a contemplar la profesionalización de la creación coreográfica, más allá de la interpretación dando paso a la creación y producción desde las personas con discapacidad.

Plantea la alianza como el sistema que sostiene estos procesos, a través de cinco centros ocupacionales donde se implementa la danza contemporánea, cumpliendo objetivos que profesionalizan, estableciendo diversas capas de acercamiento: lo terapéutico como medio de acercamiento y lo estético-artístico donde el individuo

logre la profesionalización, reconociendo que la posibilidad de bailar es para todos y “la profesionalización es un proceso de preparación para la escena”. (Quiles, 2021, min.32)

Con ello describe los procesos de creación con grupos diversos, que logren la fortaleza corporal, la técnica que evite lesiones y la improvisación como un método de exploración que vincula la conexión personal y grupal a través de la conformación de acuerdos.

En una segunda parte de la mesa se reconoce la complementación del trabajo en ambos proyectos, la autenticidad que buscan y conectan los procesos. Las capas que permiten la evolución de un proceso escénico, así como la escucha lograda con los participantes al tener interés en participar en la escena. Así como los procesos para trabajar entre personas con y sin discapacidad resaltando los retos para ambas partes.

Antonio destaca la relevancia que el termino *accesibilidad* ha tomado en España, donde se intenta audicionar a personas con discapacidad o capacidades diferentes en las escuelas formativas. Con ello Mari Carmen rescata la importancia de esta mesa en este Encuentro realizado por el Centro de Investigación y Documentación de la Danza como un paso a la profesionalización.

Julio Velazco desde Oaxaca México comparte la experiencia de “Ángeles de luz A.C.” integrada por niños y jóvenes con síndrome de Down, donde se lucha con el sistema de creencias de algunas poblaciones del estado, a través de un taller de danza Folclórica.

Identificando los problemas generales de la población atendida se encuentra el acceso a la educación y la falta de participación en actividades culturales, por ello el proyecto colaborativo entre Mérida y Oaxaca arrojó información de 26 personas (tutores) que ayudaron a identificar los procesos de aprendizaje que participaron en el taller de danza folclórica. Logrando desarrollar elementos motores y afectivos para su desarrollo personal y social de acuerdo a su contexto, la sociedad

oaxaqueña diversa presenta elementos culturales distintos en cada grupo, que por el momento está dirigido a la población de jóvenes con trisomía 21.

A manera de cierre Fernando Aragón reconoce que los procesos se han dado en crecimiento orgánico que va permeado de un discurso social, el cual se traduce en una forma; la danza. La cual busca una evolución en el camino transitado para realizar proyectos artísticos. Plantea a los ponentes a manera de conclusión, ¿Cuáles son los retos que quedan por escribirse en la danza inclusiva?

A través de la experiencia expone su interés hacia el beneficio y desarrollo de las personas con discapacidad. Y el trabajo con los tutores como pieza clave para los procesos de inclusión. (Velasco, 03-12-2021, mesa redonda)

La profesionalización de la danza inclusiva en el marco de lo social y artístico. Comprender el proceso y el tiempo que requieren los procesos en cada contexto social. Quitar las etiquetas, aunque se debe contemplar el tiempo y espacios, ya que el público aún no está preparado para mirar otros cuerpos en la escena. Y que las personas con discapacidad tengan voz en la creación, a posteriori que será algo orgánico y tendrá su proceso de divulgación, mirar los procesos como fases. (Quiles, 03-12-2021, mesa redonda)

Experiencias de intervención social de docentes del INBAL. Patricia Rivera, Lorena Nieva, Claudia Lizeth Campos, José Juan Bustos y Claudia Camacho. Quienes hemos realizado una búsqueda y un desarrollo metodológico en torno a los temas del encuentro.

En esta actividad se presentaron proyectos educativos que se han realizado en instituciones profesionales de danza, cada uno de los ponentes compartió elementos metodológicos y de aplicación con enfoque en danza en grupos de personas con discapacidad.

Patricia Rivera presentó su experiencia en el proceso de titulación por montaje coreográfico de la licenciatura en docencia de la danza por la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, donde participó realizando prácticas escénicas en el proyecto “Así Somos” y el grupo “Habilidades Mixtas” donde tuvo la

oportunidad de desarrollar habilidades corporales y técnicas relacionadas con las necesidades de usuarios en silla de ruedas, participando de la diversidad corporal para poder ser parte de un proceso de inclusión en la creación coreográfica durante un año.

Lorena Nieva, investigadora en danza egresada de la MID, presentó el trabajo desarrollado con la compañía Danza en la Oscuridad Compañía de danza contemporánea inclusiva, que es el resultado de los estudios de posgrado en danza. Compartiendo el proceso de creación con personas ciegas y la interacción con bailarines profesionales, logrando un trabajo escénico diverso, donde los temas de desarrollo creativo están basados en las experiencias compartidas de la compañía a través del método del psico ballet.

Claudia Camacho docente del INBAL en la Escuela de Iniciación Artística num.1 y la Academia de la Danza Mexicana, creadora del taller lenguaje corporal para personas con discapacidades desde el 2013 que posibilita la expresión corporal de cualquier persona sin ninguna acción de discriminación, generando un acompañamiento integrando las diferencias de cada persona. El desarrollo del taller permitió la incorporación de familias y compañeros de otros talleres donde todos podían cooperar de manera respetuosa e igualitaria.

José Juan Bustos egresado de la Maestría en Desarrollo de Proyectos Inclusivos en Artes y docente de la Escuela Nacional de Danza Folclórica (ENDF) compartió el proyecto “SinFonías en movimiento” el cual consiste en la creación de un taller para personas sordas y las estrategias para implementar técnica de danza folclórica en infantes. Proponiendo otra danza sonora, haciendo a un lado la concepción normada de la escucha, con y desde las personas sordas.

Proponiendo tres aportaciones al campo de la educación artística; otra forma de enseñar danza folclórica, destacar las singularidades de las personas sordas y generar lineamientos para el diseño de propuestas inclusivas, bajo una premisa de co-creación y resignificación. Participando alumnos de octavo semestre de la ENDF junto con infantes logrando una práctica inclusiva educativa.

Agradecida con la invitación compartí el trabajo realizado en la Maestría de Desarrollo de Proyectos Inclusivos en Arte con el proyecto Burbujas de movimiento en vuelo, taller de danza aérea para adolescentes con trisomía 21, las necesidades que surgieron a nivel teórico para realizar el presente proyecto de investigación en la MID y de donde se desprende el planteamiento de *capacidades diversas*, lo cual permite explorar la amplitud de cualidades corporales y expresivas del individuo. La experiencia de este proyecto muestra procesos de inclusión de los cuatro participantes en danza aérea por medio de adecuaciones curriculares a nivel educativo y técnico de esta práctica logrando su incorporación y desarrollo paulatino de habilidades en el uso de telas como aparato acrobático.

Se impartió la actividad de **Taller: Danza para la convivencia en la diversidad y cultura de paz inclusiva**, por María del Carmen Legaspi y Michael Towney.

Y la función de danza: “Sin estereotipos” de la agrupación. “Así Somos”.

Coreógrafa María del Carmen Legaspi.

Intérpretes: Haydee Guadalupe Reynosa Guerrero, Carlos César Martínez Vela, Patricia Guadalupe Rivera Maldonado, Carlos Derek Olvera Sumano y Mario Alba Islas.

La obra escénica es interpretada por bailarines diversos, con el uso de tres sillas de ruedas, lenguaje dancístico de danza contemporánea y danza urbana, logran un discurso corporal unificado, en donde el desarrollo técnico posibilita observar el nivel de profesionalización y madurez interpretativa.

Durante los ocho minutos de coreografía los intérpretes interactúan de manera indiscriminada a través del movimiento, musicalizada y acompañada de un fragmento de texto que alude a la diversidad, esta obra enmarca de manera general los elementos propuestos y analizados a lo largo del encuentro, dejar de evidenciar la discapacidad y trabajar de manera creativa posibilitando la igualdad de condiciones se deja ver en la obra escénica.

Como parte del archivo de análisis de esta investigación la participación de Mario Alba destaca, dado que el bailarín contribuye con el desarrollo de lo planteado en este análisis de la participación en la escena contemporánea de BCD.

Noveno encuentro de artes escénicas inclusivas “Otros Territorios”.

El 9º Encuentro Otros Territorios se enfoca en crear espacios de acompañamiento donde proyectos transdisciplinarios en donde la discapacidad y el arte son los campos de observación mostrando la actividad escénica inclusiva. El cual se llevó a cabo del primero al doce de diciembre con la participación de 18 compañías de países como Ecuador, España, Guatemala, Perú, Reino Unido y México. “Siendo el encuentro de Artes Escénicas Inclusivas, más importante de Hispanoamérica”. Señalado así por la Cooperación Española. Cultura/ México. (Imagen 5)



Imagen 5. 9º Encuentro Otros territorios. 2021.¹⁹

¹⁹<https://www.facebook.com/EncuentroOtrosTerritorios/photos/pcb.3335576440004899/3335575493338327>

En cuanto a las actividades presentadas por este Encuentro es que para intereses de esta investigación se observan las mesas y la escena virtual que cuenta con 20 espectáculos de los cuales se contemplan cuatro propuestas de danza y un performance, con la finalidad de encontrar argumentos por parte de los especialistas en danza, inclusión y escena con enfoque en danza contemporánea.

Mesas de dialogo:

- Propuestas artísticas desde otros territorios.
- Accesibilidad en las artes escénicas.
- ¿Inclusión, expansión o diversidad?
- Pedagogías escénicas desde y para la discapacidad.
- Representatividad y representación de la discapacidad en escena
- Discapacidad psicosocial y escena.
- Crítica, público, escena y discapacidad.
- Infancias y comunidad.

Presentaron una amplia diversidad de contenidos para comprender los procesos institucionales de las artes en general, contemplando diferentes grupos las mesas de dialogo presentaron estrategias principalmente en materia de derechos desde la educación y las instituciones facilitadoras.

En la mesa tres: inclusión, expansión y diversidad, se rescata del debate lo siguiente:

Claudia Leticia Peña. - “inclusión” como un principio nacido de la dicotomía histórica que lleva a la exclusión, permitiendo que el concepto visibilice la posibilidad de estar dentro de un todo.

Deborah G. Seminario (Asociación CAPAZ, Perú)- Una sociedad inclusiva toma en cuenta a todos sus miembros, no es un enfoque unilateral.

Por su parte Ramón Marcos presenta una reflexión necesaria ante la producción de una obra artística, colocando la posibilidad de quitar la palabra “valor de”, por “la obra es tan necesaria”, dejando de lado la contemplación de arte elitista,

evidenciar que todos los productos artísticos son necesarios y por tanto no debería contemplar la acción de incluir.

“La diversidad que confronta la definición del otro frente al individuo, aun la percepción de la persona con discapacidad se encuentra a nivel ideológico de un peso social, aun el sistema de derecho no logra permear en la sociedad como una posibilidad de coexistencia, promoviendo la exclusión en las practicas sociales... dejar de mencionar la inclusión, invisibiliza”. (Peña, 2021, min.1:06)

La observación de las mesas de dialogo que contenían el concepto “escena”, refiere preponderantemente el quehacer del campo teatral, lo cual no empata con lo propuesto en esta investigación, los elementos de conceptualización referidos aportan al análisis epistemológico de esta propuesta.

Presentaciones Escénicas virtuales:

Su Realismo. Psicoballet. Madrid/ España.

Veredita Alegre. Mundana y Capaz Perú. Lima/ Perú.

Cuerpos Difusos. Colectivo Cuerpo Abierto. CDMX/ México.

Focus. In- Danza. Ecuador.

Entre líneas: reflexiones sobre discapacidad. Cía. Jointco. Lima/ Perú

Lo que se vio en los montajes escénicos virtuales corresponden desde la visión de esta investigación a la visibilidad y diversidad creativa en que participan los BCD.

Día Internacional de la danza 29 de abril. Centro Cultural Universitario. Danza UNAM. 30-04-2022)

El gran acto ritual (Mendoza, 2014) fue la observación al día Internacional de la Danza, en varios espacios culturales se celebró el reencuentro tras dos emisiones en confinamiento por la pandemia SARS-COV2, permitió dar observación a una fracción de la comunidad de danza de la CDMX, reunir y mirar un poco, escuchar,

me parece que la mayoría, como yo, de sumar una nueva visión a las formas de celebración, “celebrar” sin duda se convirtió en un proceso ritual.

Tomando las dos aristas de espacio y tiempo, categorías que se refuerzan también en la historia, permiten como lo plantea Mendoza (2014), comenzar a mirar, valorar la multiplicidad de factores que se comparten en un espacio y tiempo determinados para lograr la acción. Creando una conexión con la explicación que propone la autora en cuanto a la idea de ritual desde la antropología, es que “el proceso ritual se despliega mediante una escenificación de la que se desatan la imaginación y el simbolismo de una comunidad cultural” (Mendoza, 2014, p.104), cita que en ese momento lleva a plantear la experiencia de vivir la “celebración” del Centro Cultural Universitario en la UNAM (CDMX), en donde, el “nuevo tiempo”, siguiendo la referencia de Turner (2002, como fue citado en Mendoza, p.107) todo el “repertorio sensorial” estaba dispuesto a participar de los espacios rituales, cada elemento representó una lectura, los cuerpos en tránsito cruzaron experiencias interiores y colectivas.

El trabajo de campo, en su fase más intensa registra el 29 de abril, el acercamiento con Mario Alba, bailarín con discapacidad física quien comparte su historia de vida, misma que es el centro en el que se despliega la red y que conforman la apuesta epistemológica de este trabajo.

Esta experiencia fue cruzando los aportes de Mendoza y el análisis de autores en su escrito, los cuales permiten proponer una aproximación a dar sentido a la participación de Mario en la escena contemporánea durante 28 años como punto de referencia de los mecanismos que han permitido su inclusión en la escena contemporánea, señala Díaz de la Cruz (2014, p.168, como fue citado en Mendoza 2014, p.116) “los símbolos preservan en sí los rastros, las huellas de una memoria y de sus contextos de uso; un juego entre el pasado, el presente y la red de los posibles”. De este modo, gracias al símbolo “se reconocían los aliados y se establecían nexos entre los hombres, aunque por virtud del mismo procedimiento se establecían diferencias y exclusiones”. Desde esta perspectiva

para comprender los mecanismos de interacción es que el cuerpo de Mario representa un *símbolo*.

El cuerpo de un BCD se ha rechazado, adaptado, modificado, aceptado y en algunas propuestas escénicas incluido, esto de acuerdo al grupo, propuesta o interés de las personas que activan la escena, por lo que es importante considerar que la apertura de la sociedad para mirar propuestas escénicas con BCD, depende del interés y propuesta creativa que se presente, es una de las consideraciones que conviene ampliar para posibles diálogos en ésta u otras investigaciones, la versatilidad que Mario tiene como bailarín en su trayectoria y en la actualidad, permite tener una perspectiva de los BCD en la danza contemporánea. La cual se relaciona con el planteamiento de Turner y la *dimensión performativa del símbolo*: indagar cómo los usuarios “actúan con el objeto, las actitudes que asumen al usarlo, cómo lo veneran, lo destruyen, cómo se movilizan y orientan alrededor de él” (1999, p.270, como fue citado en Mendoza, 2014, p.118)

Las obras observadas que contemplan BCD en este espacio de Danza UNAM destacan en el Salón de Danza:

- Bocetos de un naufragio. Agustina Suárez. (participación de Mario Alba)
- A la orilla. Rita María y Ahmed M. Nájera. (coreografía donde participan BCD)
- Espejo incómodo. Expreso danza Express. (participación de Mario Alba)
- Enlaces. Leticia Peñaloza. (coreografía donde participan BCD)

Contribuyendo a una cartelera inclusiva y diversa en propuestas y corporalidades.
(Imagen 6)

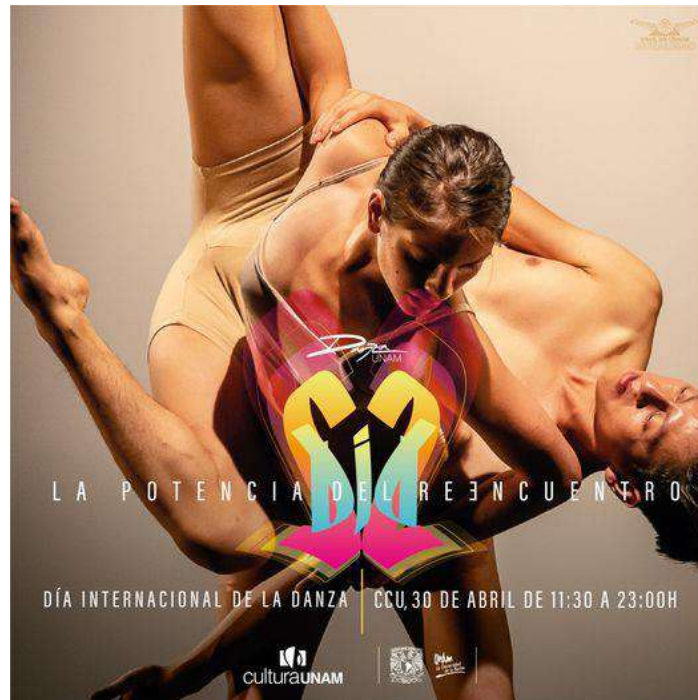


Imagen 6. Danza UNAM La potencia del encuentro. 2022²⁰

La recopilación de datos, observación de eventos nacionales e internacionales, así como la transición derivada del confinamiento por pandemia, ha dejado un mosaico de información en registros virtuales que lograron participación desde diferentes tiempos y espacios de agentes interesados y proactivos del tema de investigación.

La dinámica de retomar eventos presenciales y públicos ha sido también una respuesta para atender las necesidades que se evidenciaron en la amplia producción de contenidos en específico y para este trabajo en el arte y la comunidad de personas con y sin discapacidad.

Rastrear, reencontrar procesos, personas dio clave a seguir los caminos que dieran respuestas para continuar cuestionando las acciones que permiten la participación y ampliación de BCD, ya no solo en la ejecución escénica, sino también en la producción y diversidad de lenguajes en la danza contemporánea.

²⁰ <https://www.facebook.com/UNAMDanza/photos/a.238218192904978/5330815993645147/>

Capítulo 4. La danza una perspectiva escénica.

La danza contemporánea permite la búsqueda constante de lenguajes corporales que atienden el presente, sus manifestaciones ideológicas, rupturas con lo establecido, re valoración de capacidades corporales e interpretativas, dan un amplio rango para construir y crear discursos en movimiento. Es un espacio que permite diálogos ya sea desde su profesionalización o bien desde espacios de sanación o recreativos, cualquiera que sea la disposición esta investigación atiende el proceso que algunas PCD han construido para conocer, participar y permanecer, en compañía de personas interesadas en crear procesos equitativos e incluyentes, forjando redes de apoyo.

Perfilar la Red es apuesta de esta investigación, la experiencia compartida es solo una micro fracción de la amplitud de prácticas que dan cabida en la danza como un espacio de re valoración de cuerpos en la búsqueda de la inclusión y el acompañamiento que permite reconocer las capacidades corporales que los relatos e historia de vida reflejan, desde la integración y adaptación es que la experiencia registrada desde lo personal generó en Fernando, Leticia, Mari Carmen y Lorena la necesidad de contribuir al desarrollo de estrategias y caminos en pro de una cultura de paz como ciudadanos democráticos, su proceso es una guía para comprender desde un recuento histórico el mecanismo que como personas y agentes institucionales han logrado para crear rutas diversas en pro de la inclusión el campo de la danza.

Aliados que han contribuido a experiencias inclusivas, buscado mecanismos y permitido que con base en su experiencia se pudieran encontrar a los BCD que participan de esta investigación, son parte de los procesos que han posibilitado que la danza se nutra de la participación de PCD.

4.1 La experiencia inclusiva en la danza

a) Fernando Aragón

El entrevistado se presentó contando un poco de historia en su andar en el campo de la danza, relacionando de manera puntual con su proceso académico. Su

acercamiento a la danza desde lo familiar fue cobijado y enseñado desde la línea de lo informal, comparte -no sabía que existía el sistema nacional, “que había opciones”- El baile refiere, fue para él, espacio de celebración, el recuerdo de niños bailando y cantando, afirma “nada formal”.

Los niveles de profesionalización que adquirió fueron a través de la incursión en la Casa de Cultura de Azcapotzalco cercana al CCH donde estudiaba el bachillerato, destacando sus atributos para socializar es que comparte su llegada al grupo de danza folclórica del IMSS donde obtuvo de manera formativa su desarrollo como bailarín de este estilo. A partir de este momento la danza convivió con la vida universitaria como pedagogo y posteriormente en cruce con el arte dramático.

En el flujo de la conversación se invitó a Fernando a compartir su experiencia en el campo de la discapacidad, ya que como especialista en la investigación de este sector poblacional era primordial conocer su acercamiento.

A partir de este punto, las referencias de personas con conocimiento en el tema, fueron nombradas como cascada.

“Pocos años” -puntualiza- desde la coordinación y hasta la dirección de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (ENDNGC) pudo ser testigo del trabajo realizado por Rossana Padilla, Valentina Castro y Leticia Peñaloza, en este campo acompañadas por Alito Alessi director de DanceAbility®, donde es aliado de las transformaciones que la danza a nivel formativo comenzó a tener la institución, tras ocho años de gestión y su arribo a CENIDID, dieron al entrevistado una visión más amplia de este sector.

Este proceso de gestión y conocimiento no solo del campo de la danza y la discapacidad, sino también del desarrollo político y cultural del arte, específicamente de la danza, lo cual menciona -ayuda a entender desde otras esferas-. Con estas experiencias que fueron sumando al trabajo con personas de la tercera edad con el proyecto “Juventud al revés”, el grupo de Habilidades mixtas dentro de la ENDNGC, se llevó a cabo el 1.º Diplomado de danza para habilidades

mixtas, el cual coloca como referente de profesionalización para la realización de la Maestría en Desarrollo de Proyectos Inclusivos en Arte.

De manera personal, participar durante cuatro años en el Seminario Permanente de Discapacidad, ha permitido ampliar la concepción de arte y discapacidad, nuevamente el listado de personas interesadas en la promoción de este campo se menciona; Judith Torres, Edu Oliveira, Beatriz Miranda, Patricia Brogna. Le han permitido observar los problemas estructurales que hay en México. Y con ello mirar también, lo que se hace en otros países como el trabajo de Antonio Aquiles desde España.

Este recorrido permitió citar experiencias de observación de artistas, refiriendo a Rubí Marín quien dirigiera en la Escuela de Sordos en la alcaldía de Coyoacán en CDMX a 76 personas danzando Matlachines.

Haciendo mención a la danza deportiva como una propuesta desde la danza y el deporte refiere el conocimiento que tiene como observador en el desarrollo y promoción de esta práctica, así como el desarrollo de la misma y su trayectoria para profesionalizarse en la escuela Nacional de Educación Física, como otro referente que permite observar la discapacidad como un campo de conocimiento, donde confronta las fronteras y diluye los campos disciplinares.

Con esta aportación la reflexión a la que invita permite observar aristas diversas, la danza como terapia, competencia, lucha, expresión, puntualizando en un tema primordial para esta investigación que es la creación de un “campo de redes”, señalar las muchas formas de estar. –“ojalá trascendamos creando otro tipo de oportunidades”- señala Fernando. (Aragón, 2021, entrevista)

Esta última reflexión acompaña la descripción del Primer Encuentro de Arte y Discapacidad Territorios Explorados, realizado en las instalaciones del CENART en octubre de 2019, a dos años de dicho evento, la evaluación permite la proyección de una próxima emisión, reconociendo las adaptaciones que se realizaron para recibir a la comunidad de artistas con discapacidad y público en general.

Tras este encuentro se contemplan tres puntos de observación estratégicos para lograr un proceso de inclusión artística: el ámbito educativo, laboral y el activismo. Esta reflexión generada de los puntos tocados por especialistas y artistas del campo de la discapacidad y su relación con el arte, encontrando problemáticas que llevan a un sistema de desigualdad cruzada.

Al compartir este proceso de reflexión, atender el fenómeno de la discapacidad y el arte, toma un carácter donde la danza es un punto de partida para comprender procesos y permanencias de la contemplación de esta población desde tratamientos que parten de técnicas somáticas, terapéuticas y de sanación.

Sin embargo, al conocer la trayectoria de especialistas y artistas, se observa el fenómeno de la migración para la nueva construcción de saberes. Fernando desde su postura pedagógica refuerza la necesidad de sensibilización en los procesos de aprendizaje, lo que ha llevado a la construcción de comunidades especializadas en el movimiento corporal. Aprovecho este espacio para pedir que de acuerdo a “su experiencia” comparta el nombre de algunos bailarines que permitan que su historia sea parte de esta investigación, con inquietud y emoción sugiere tres personas.

Ante este escenario diverso de coexistencia de formas de bailar e intercambiar conocimiento es que se puede mirar este proceso de observación como el inicio de una visibilización necesaria, -lo que falta por recorrer- refiere Fernando, hace una pausa, me mira directamente y lanza la pregunta, para mí, para él, para el mundo. ¿Qué quieres decir con tu danza?... con ello finaliza la entrevista.



Imagen 7. Trayectoria Fernando Aragón. Imágenes libres en la red. México 2022.

b) Leticia Peñaloza

¡Bailar... ¡Desde que recuerdo, bailo!

Así comenzó la entrevista a Leticia, formada en la ENDNGC como docente de danza, reafirma su trayectoria como estudiante desde la infancia cruzando su aprendizaje en danza clásica, folclórica, contemporánea y española.

Compartiendo también sus primeras experiencias como docente, donde de la mano de la profesora Rocío Barraza profesionalizó su tránsito por la escena, un

punto de encuentro entre el aprendizaje escolar y la experiencia como bailarina en diversos grupos de danza contemporánea y neoclásica de México.

Una interesante dinámica de compartir por parte de Leticia fue ir colocando subtítulos a cada uno de sus relatos.

La improvisación de la danza.

Este primer acercamiento es el inicio de una amplia descripción de su formación profesional donde lugares como Rusia, Francia y Viena son cómplices de su visión en la improvisación y composición coreográfica, esta búsqueda personal permitió como ella lo nombra “encontrar opciones”. Tras esta búsqueda en el Festival de Danza de Viena, encuentra que la danza ejecutada por personas con discapacidad y bailarines profesionales se articula en la escena, esta experiencia expresa Leticia – “abrí los ojos”-. (Peñaloza, 2021, entrevista)

Al retomar su destino en México, su relato se va entrelazando con la historia de la ENDNGC, e incluso con la historia de la danza en la educación pública en México, en un camino trazado de treinta años, relata el cambio académico de la danza de nivel medio a profesionalización, así como el estadio político que transitó el inmueble de la escuela y con ello la realización del proyecto educativo de ofertar la licenciatura en educación dancística.

Hacer mi propio proyecto.

Con la experiencia obtenida al mirar otras formas de bailar, la práctica educativa en la ENDNGC se amplió, además de ser maestra de improvisación, la asesoría en las prácticas educativas comenzó a diversificarse, en un primer momento en los estilos de danza y posteriormente la población en que se aplicaban esas prácticas por parte de los estudiantes.

Comparte Leticia su inquietud al observar a los alumnos al participar en sus prácticas en grupos de personas con discapacidad y espacios institucionales de educación especial; Centros de Atención Múltiple (CAM), la experiencia de retroalimentación, sirvió, refiere Leticia; “así no se hace”, reflexionando la limitación que la educación formativa de los futuros licenciados en educación

dancística tenía al dar tratamiento a estas poblaciones. Como asesora, reflexiona en que el problema era de estructura pedagógica al observar una clase dictada por un alumno, - ¡fue un desastre! - expresa aún con asombro.

- ¿Cómo asesorar?... Sin pauta ni dirección, se requiere preparación, ¡hay que preparar!, entender el proceso de danzar. (Peñaloza, 2021, conversación)

Al referir el proceso, recuerda y comparte la experiencia de un curso de danza en Austria, donde las clases eran ejecutadas por grupos mixtos, para todos, sin distinción de alguna población en especial. La participación del sector combinado, permitió a Leticia ser observadora y con ello cambiar su visión, -absoluta- expresa con orgullo y alegría. La producción artística tomaba un rumbo donde se pensará que en la danza estuvieran “todos juntos”.

Entrelazando las experiencias, la necesidad de crear nuevos formatos de acompañamiento, comenta Leticia “si se quiere hay que prepararlo”, y con ello comenzar a investigar los motivos que llevan a un estudiante de danza a querer intervenir en las poblaciones de personas con discapacidad, planteando lo siguiente: ¿Por qué un alumno aborda estas poblaciones?, en un sentido de evaluación en la administración educativa, y por el otro abordar a alumnos y exalumnos, preguntando ¿qué haces ahí?, con ello se obtuvieron respuestas positivas; “lo escogí”, “quise estar ahí”, “me gusta”. Con esta exploración se amplió la visión artística y práctica para la profesionalización de la enseñanza de danza.

En el año 2016 con las reformas estructurales en las escuelas de educación artística a nivel profesional, es que la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas del INBA, comenzó a dar asesoría para la realización de una maestría focalizada en el tratamiento profesional del arte en el sector de personas con discapacidad. Es en este momento donde pensar en “tejer redes” comenzó a materializarse, generando proyectos direccionados a la práctica, - buscando otras visiones, otras perspectivas- puntualiza Leticia.

Estar en el campo arte-discapacidad se concretó con la Maestría en Desarrollo de Proyectos Inclusivos en Artes, la cual se puso en marcha del 2018 al 2020, teniendo a la fecha de esta entrevista (14-10-2021) 14 personas tituladas.

“Constato que cada grupo de personas y las personas son diferentes”, comienza narrando Leticia, puntualizando que esta conclusión es derivada de la experiencia que ha tenido al interactuar en diferentes espacios formales e informales, y que en cada uno debe de existir un acercamiento personal, poner el cuerpo, ya que las formas de organización de grupos con discapacidad observados, muestran dinámicas de colaboración entre ellos, por lo que “romper la barrera” implica entender y atender las necesidades particulares.

Refiriendo el concepto de normalidad, solo se aprecia en los procesos, afirma, - cada quien su personalidad, cada quien en su lugar- al describir los diferentes espacios de intervención que recuerda, al final del relato, lanza una frase, que me parece digna de compartir y replicar, “siempre hay micro riqueza” al referirse al valor que se encuentra en cada individuo dentro de un grupo social, como portador de su propio bagaje cultural.

Como recomendación, sugiere que cada proceso de intervención que conjugue arte y discapacidad, deberá por ley asegurar el acceso de las personas de este sector, contemplando; espacio físico, traslado, intereses y procesos adecuados a sus necesidades, se requiere brindar seguridad y confianza, “hilar procesos”.

Finalmente, ya no hay apartados, solo un profundo suspiro, para traer la memoria y pensar en bailarines diversos, es decir, piensa y comparte condiciones de vida; déficit de atención, silla de ruedas, sordera, un accidente que convierte a una bailarina en persona con discapacidad, e incluso una alumna de la ENDNGC con sordera, son algunas de las consideraciones de Leticia para sugerir personas interesadas en esta investigación.

Leticia se despide compartiendo una reflexión construida a través de la experiencia, “la danza está en el cuerpo, en el modo de expresión”. (Peñaloza, 2021, entrevista)



Imagen 8. Danza para grupos de Habilidades Mixtas. Archivo personal de Leticia Peñaloza, 2022.

c) Lorena Nieva

Lorena Nieva representa un eslabón académico y creativo en el desarrollo del campo de la danza y la inclusión de personas con discapacidad, en entrevista comparte su desarrollo personal y la vinculación que la danza desde “una visión

del psicoballet” ha tenido con la psicología y el desarrollo artístico hasta la conformación de ***Danza en la oscuridad, compañía de danza contemporánea***. A través de una relatoría destaca la importancia que el ballet tuvo en su desarrollo personal desde la infancia, así como la participación activa en la toma de decisiones, la imagen de su madre psicóloga y el interés por desarrollar áreas de oportunidad en Lorena. La experiencia de convivir en el campo de la psicología y las infancias con discapacidad, permitió a Lorena durante su niñez y adolescencia participar de manera activa con esa población y comprender la importancia de acompañar a los otros.

En el momento de toma de decisiones profesionales la danza desde el psicoballet y la psicología se cruzan para realizar estudios a través de un diplomado en Cuba, el cual abre un abanico de posibilidades, y posteriormente la carrera académica en psicología en la Universidad Iberoamericana. Este acercamiento de manera teórica y práctica permite cuestionar su propia práctica dancística y su vocación profesional; *Yo estudié psicología y quiero ver la funcionalidad que tiene el psico ballet y de qué manera puede beneficiar, ese fue mi primer momento. (Nieva, 2022, entrevista)*

En esta experiencia formativa, comparte la importancia de aprender a ampliar la observación, lo diverso que es la corporalidad y la persona, encontrando el beneficio del psicoballet como “*un canal de expresión emocional*”, a través del proyecto desarrollado en las prácticas académicas con las infancias, a la par de esta experiencia su postura profesional permite incursión en programas sociales, trabajando en el DIF de la Ciudad de Puebla en México, se amplía el trabajo con diversas poblaciones etarias y la atención de personas con y sin discapacidad en estos sectores sociales.

Las estrategias que se relacionaban con el psicoballet y la psicología fueron ampliándose, el alfabeto de movimiento y atención particularizada permitió que ambos procesos sirvieran en la aplicación de herramientas que repercutieron de manera favorable en las poblaciones atendidas.

La diversidad y entonces trabajo en equipo, tenía tanta energía y buscar posibilidades y ahí empiezo también esta parte de que existe el alfabeto de movimiento y encuentro que también les dan herramientas y el dibujo, entonces buscar estrategias, estrategias, estrategias para poder intervenir, de alguna manera pero esta parte, ellos sabían o los tutores o quien estaba interesada en la clase, de que es una propuesta en donde ellos se desarrollan en cualquiera de los ámbitos, pero sí había ese seguimiento, entonces había un diálogo con el tutor, con el papá o con la misma persona, cuando de repente me sentaba uno a uno, mira yo siento esto, pero sí hubo esto, cómo seguimos desarrollando la clase, ahora qué objetivos necesitamos seguir trabajando, que para mí eso es muy importante que haya como esa corresponsabilidad y que no sea solamente el yo te estoy llevando hacia esta vía, más bien que necesitas para que podamos compartirlo desde el arte y bueno ya te imaginarás todo el trabajo administrativo, que si se tenía que hacer, yo hacía como algún informe de cada una de las personas con las actividades que se realizaban, si los niños tenían que dibujar entonces había como ese tipo de evidencia pero yo tenía que observar qué estaba pasando y era como informes pequeños se hacía como algún tipo de evaluación en donde utilicé algunas categorías parámetros para ir revisando, pues finalmente cómo va ese proceso. (Nieva, 2022, entrevista)

La experiencia académica y formativa se desarrollaba en paralelo con la vida personal, la danza como eje de vida, continuaba, la participación en la obra coreográfica *Disila*, que tuvo por experiencia la comunicación escénica a través de la respiración y conexión grupal, expresa Lorena “bailar a ciegas”, se conjugó con la observación a un partido de fútbol para ciegos, a partir de ello los cuestionamientos comienzan a hacerse presentes, siendo la comunicación la inquietud más grande por resolver y la admiración sobre los cuerpos; cuerpo-movimiento, cuerpo-seguridad, cuerpo-danza.

Este punto de confrontación permite plantear la investigación realizada en la MID, el proceso de adaptación del ballet en niñas con ceguera en una casa hogar, el reto llevó a replantear el concepto de “normalidad”, dado que el ballet requiere de

observación e imitación en sus piezas clásicas, ¿que se busca cuando se pone a bailar algo establecido a las PCD?, la explicación y aplicación fue el reto teórico y creativo por el que atravesó la investigación. A través de tres etapas; conocimiento de la población, donde el conocimiento de sus necesidades y aspiraciones fue fundamental; la creación artística que permitió herramientas del psicoballet, psicología y ballet de contacto activo, así como escuchar la voz de las alumnas; y finalmente la presentación artística de la obra clásica del Lago de los Cisnes. Proyecto que detonó dos aristas, la primera el proceso demostró que ya no solo era psicoballet y la segunda su posible réplica en la Ciudad de Puebla. El nacimiento de Danza en la oscuridad, es el resultado de este cúmulo de experiencias:

Para mí empieza a surgir esta necesidad de que bailamos el lago de los cisnes, pero, ¿qué más?, ahí ya empieza como un conflicto que me confronte con uno de mis colegas que en paz descanse, de psico ballet de España que me cuestiona y me dice; ¿para que las pusiste a bailar? y entonces, para mí fue su necesidad o sea ellas lo querían y eso también es muy importante, surgió de ellas esa parte, yo no sabía ni qué iba a suceder pero vienen también estos cuestionamientos de normalizar, de que estamos esperando y estamos buscando en una persona con discapacidad, cuando lo ponemos a bailar determinado tipo de ballet, entonces bueno me cuestiona y me dice; ¿dónde estás dejando estas posibilidades de su cuerpo?, ¿qué más puedes construir?, y me hace ruido, un ruido importante porque, es bueno fue la necesidad de ellas, claro por supuesto, no va a salir como el ballet esperado, o que el ideal que se tiene en mente, entonces; ¿qué es lo que ahora necesitamos construir en una segunda etapa artística? (Nieva, 2022, entrevista)

*¿Qué se tiene que decir?, “como se coloca a una persona en escena?”, da pie a analizar, edad, contexto y necesidades particulares del individuo en la población de Puebla, se genera el primer montaje *El otro cielo*, donde participan 40 personas en edades de entre siete y ochenta años, “una locura apasionante” menciona Lorena (2022, entrevista). *El cielo es lo único permanente, otra forma de dialogar y construir la danza.**

Escuchar la voz de los bailarines se convirtió en el objetivo primordial de la compañía, trabajando desde el ámbito de la psicología los procesos de pérdida, hacerse invisible y cuando soltar. Este compromiso expresivo, ha permitido corresponder en un segundo nivel, la relación con el espectador y la forma de conectar a nivel emocional, *la apuesta es en donde el público se conecte con el amor el desamor el duelo de la pérdida de alguien no necesariamente de la vista y eso ha sucedido no, había personas en el público que lloraban porque perdieron a su mamá y no vieron esta situación de la vista, si no vieron la parte del duelo, entonces fue apostar por esos discursos y poco a poco vamos haciendo como una estructura buscando colaboraciones. (Nieva, 2022, entrevista)*

Actualmente *Danza en la oscuridad* cuenta con diez bailarines, en donde desde el 2018 se otorga la primera retribución económica, con apoyo del DIF y el programa de inclusión laboral se ha logrado formalizar a los bailarines y refrendar el compromiso social y artístico que tiene la compañía.

“ya hemos estado trabajando en la formación, en estas propuestas todo tiene también una parte de producción, mucho o poco o hasta donde sea posible pero la inclusión laboral es muy importante”, entonces una de las psicólogas del DIF empezó también con nosotros el proyecto, en cuanto a ella justamente se dedica a la inclusión laboral y es la que ha impulsado parte de pues, “ya son bailarines, van ensayos tienen que recibir un pago”, y eso es lo que fuimos buscando. (Nieva, 2022, entrevista)

Las cualidades artísticas que permite la creación colectiva, tienen una necesidad de replantear la existencia del bailarín y el espectador, el motor es la búsqueda de lo que se puede y quiere hacer; ¿que estoy dando y hasta donde quiero llegar?; la ceguera como una búsqueda física para poder compartir desde lo profundo; una danza que duele y se comparte desde lo humano, aquello que permite mover el afecto y como consecuencia corporizar, de ahí surge el movimiento, “una manera de habitar”. *El plus de **danza en la oscuridad** a lo mejor no va a ser el movimiento técnico y estético que muchos esperan, pero lo que tiene es humanidad, entonces, el mover el afecto y la emoción y ver que es justamente desde el afecto que el movimiento surge. (Nieva, 2022, entrevista)*

Finalmente, Lorena comparte la extensión que la compañía ha tenido, muestra de ello es la participación de la compañía en el Festival LDC +D en Madrid España, con la obra coreográfica *El otro cielo*, lo que ha permitido avanzar, ser vistos, sin embargo, reconoce que se debe trabajar con exigencia.

Finalmente comparte el motor para ser partícipe de esta investigación, coincidiendo en la importancia de conformar redes y reconocer a todas aquellas personas que participan de estos procesos:

Esos cuestionamientos que realizabas que para mí actualmente están como muy latentes, en cuanto a la formación, los espacios pues esta parte también de quien va a decidir: ¿quién baila?, quién nos está calificando de alguna manera, porque pues esto es muy fuerte y como tenemos, cómo deconstruir todas estas situaciones en las que nos estamos colocando, no sé hay muchos cuestionamientos y dentro de lo que expusiste; dije ¡ay sí!, sí necesitamos, que sí, porque no se ha llevado y no se ha aterrizado en esta parte de investigación y me parece que esta investigación no solamente “como dices” toca al bailarín cómo estás mencionando con capacidades diversas, que nos está incluyendo a todos.
(Nieva, 2022, entrevista)



**Por la periodista
Mireya Ramirez sobre El Otro Cielo**

Es imposible no advertir el alma humana, cuando "Danza en la oscuridad" se muestra en el escenario... las luces, los colores, las expresiones, las voces, la música, la poesía, la lucha contra la adversidad derrotada de manera triunfante, son elementos que atraen al público hasta el breve espacio de la representación.

Nadie puede quedar indiferente. Todos ahí nos vemos reflejados. La reflexión es una parte importante en esa atmósfera. De verdad que cada uno de los bailarines logra mostrarnos El Otro Cielo, tomados de la mano de la luna para poder bailar con nuestra propia música en nuestro propio espacio.

Lorena Nieva ha logrado lo imposible: que la expresión artística no dependa de los sentidos, sino del corazón.



Imagen 9. Danza en la Oscuridad. Archivo personal de Lorena Nieva, 2022.

d) Mari Carmen Legaspi

Cuando Ernesto Zedillo toma la presidencia, se comienzan a abrir muchos espacios para atender a las personas con discapacidad comenta Mari Carmen, partiendo de la danza deportiva donde ha trabajado de manera institucional y social, lo que ha dado lugar a la conexión y vinculación que permite la visibilización de esta población.

Las vinculaciones y profesionalización en la danza entrelazan instituciones como el DIF, la Federación de deportes en silla de ruedas y con Gabriela Medina en el CENART, destacando los inicios y participación de Mario Alba en la danza con el apoyo de Guillermo Maldonado, de deportistas y artistas escénicos.

Señala también la participación de Leticia Peñaloza y la presencia de Alito Alessio con el taller de danza, en donde se dio una colaboración especializada y el cruce con *Así Somos y Habilidades Mixtas*, siendo una constante, las redes que permiten observar las múltiples necesidades que requiere un montaje escénico y las necesidades de los bailarines con discapacidad que participan, así como las metodologías para consolidar a un BCD.

¡Siempre me gusto bailar!, así responde Mari Carmen a su relación con la danza, en cuanto al campo de la discapacidad la presencia de su hermana con secuelas de poliomielitis dio una perspectiva “normal” para convivir con las personas con discapacidad, parte del entorno que fue entrelazando la vida profesional, la danza como una forma de vida, en 1989 la convocatoria de danza terapéutica abre una brecha no solo en la vida de Mari Carmen, sino en la historia de la danza, la carrera técnica de Danza terapéutica generó especialistas en esa área, posteriormente con la especialización en silla de ruedas en Holanda nace la iniciativa de incursionar en la danza deportiva y la competencia, creando la coreografía de inauguración de los juegos nacionales deportivos, elaborando el Huapango de Moncayo con la orquesta sinfónica de la marina, dando cuenta de las necesidades que tiene la creación de un montaje escénico.

Pero ahí fueron todos mis topes en la cabeza, porque al armar esa coreografía me di cuenta que no es posible, no era suficiente montarles pasos y haber vamos a bailar, sino, que también lo importante ahí era conectar con ellos, el que tuvieran una conexión con la música, que tuviera sentido para ellos lo que estaban bailando, los movimientos eran muy diferentes a la natación, el atletismo, a todo eso, entonces ellos manejaban bien su silla, pero así bailar no, luego lo otro que me enfrenté fue la convivencia entre personas con y sin discapacidad, porque se dio de todo, se dio desde pleitos hasta enamoramientos, pues yo dije: - yo tengo

que saber más de cómo manejar estos grupos- y por eso me fui a estudiar una maestría en danzaterapia, en Inglaterra no estaba enfocado todo al tema de personas con discapacidad, pero sí en el uso de lo psicoterapéutico y del movimiento y pues todo, cobijado bajo un entrenamiento psicoterapéutico en donde uno también tiene que pasar un proceso psicoterapéutico y ahí lo escénico, lo deportivo pues no entra, fue muy lindo. (Legaspi, 2022, entrevista)

Estudiando en Inglaterra durante seis años en el Laban Center, donde se establecieron relaciones con Adam Benjamín director de *Candoco*, generó una nueva perspectiva de la diversidad de lenguajes y movimientos, creando un proceso integral entre danza terapia, danza en silla de ruedas, danza deportiva y danza escénica. Tomando de esta compañía una perspectiva de profesionalización y diversificación de intérpretes, visibilizando a la población con discapacidad.

Impulsa el desarrollo de baile y competencia en silla de ruedas como primera experiencia en Noruega, atendiendo las necesidades de movilizar y entrenar a deportistas, actividad que actualmente la convierte en entrenadora y juez Nacional Paralímpica.

Una de las principales redes artísticas se ha dado desde el intercambio con Leticia Peñaloza, la participación de bailarines usuarios de silla de ruedas y bailarines emergentes de la escuela Nacional Nellie y Gloria Campobello, impulsaron la creación de obras, diplomados y finalmente la maestría en Desarrollo de Proyectos Inclusivos en Artes, dado que la diversidad de necesidades ha crecido y con ello la falta de profesionales que atiendan estas demandas artísticas.

El trabajo comunitario en *Conarte* es interdisciplinario para la no violencia;

...es el que hago con Conarte y donde te conocí. Y bueno así a grandes rasgos eso es lo que me mueve.

A la fecha y lo que me mueve ahora es el doctorado porque nada de eso lo tengo escrito, entonces bueno pues hay que escribir no sólo esta historia, sino como las metodologías y todo esto.

Yo siempre he sido atravesada por Laban por el equilibrio que veo en el trabajo para mí, al igual que otros condiscípulos de Laban pues el impulso de mover, de moverse no tiene que ver con si tienes extremidades o no, si estás enfermo o no, sí es un impulso interno que te lleva, con esto pues se ha desarrollado prácticamente todo el trabajo en todos los ámbitos. (Legaspi, 2022, entrevista)

Así Somos, nace en el 2004 con la Asociación de Danza Terapéutica, en respuesta a las necesidades humanas e institucionales, la escena como un espacio de dignificación de las personas, teniendo como primer obstáculo, la gratuidad de las funciones, la movilidad de las personas en silla de ruedas, lo que llevó a la búsqueda de apoyos y recursos en cada proyecto, planteando; capacitación, sensibilización y el trabajo con las PCD.

Se generaron vínculos con instituciones y profesores, encontrando el paradigma estético del cuerpo y el asistencialismo como barreras de participación que continúan vigentes.

Así Somos, no es una compañía o grupo de danza, es una Red de personas que quieren estar, colaborar, bailar, integrar a las familias, comprometer a las instituciones con recursos o apoyo. Se aspira a un trabajo que trascienda con parámetros que cubran el mundo escénico y artístico, que muestren un equilibrio entre bailarines con y sin discapacidad. Es un proyecto donde todos aprenden de todos.

La discapacidad como arena de reflexión:

Todos en algún momento hemos vivido o vamos a vivir una discapacidad, alguna vez se te luxa una pierna, un dedo, vas a convertirte en un adulto mayor o sea todos vamos para allá o lo hemos experimentado... El proceso de rehabilitación realmente empieza cuando te integras a la vida y participa entonces la fase que sucede con el público es lo que a mí también me pasó, en la convivencia con ellos yo me vuelvo parte de ellos, cuando estoy conviviendo con ellos.

Aunque aparentemente yo camino, yo puedo sumar y restar o no sé depende de la discapacidad pero te vuelves parte de este grupo y entonces el público también hay que involucrarlo a que lo mire desde esa perspectiva, no estoy viendo danza

clásica, no estoy viendo danza contemporánea como tal, no estoy viendo danza folklórica, estoy viendo otra cosa, estoy viendo grupo de personas en el espacio, que en cuanto entran al espacio lo transforman en otra cosa, entonces para mí ese es el reto que el público salga diciendo: lo que observo sea ¡pin fui!, o sea que no me digan: ¡ay qué feo no tener una pierna o caray pobres chavos con silla de ruedas o ¿porque no puede ver?, o sea no, eso no es lo que a mí me importa, el público creo que puede llegar a estar ahí, a estar ahí con ellos y decir ¡guau! (Legaspi, 2022, entrevista)



Imagen 10. Así Somos, archivo personal de Mari Carmen Legaspi, 2022

Estos encuentros permitieron imaginar las vinculaciones que dan soporte a la comprensión cronológica de acontecimientos que se cruzan y construyen caminos, posturas micropolíticas de saberes que no habían sido nombrados, trayectorias que acompañan procesos institucionales y transformaciones sociales.

4.2. Voces de vida de bailarines con capacidades diversas

La siguiente recopilación es un breve acercamiento a las voces que respondieron al detonante que da eje a la investigación, por ello este apartado solo prioriza lo compartido por los relatos de vida de Isabel Cuevas, Rutilo Michimani, Haydee Reynosa y Óscar Lara. Estos relatos acercan a escuchar los motivos y necesidades particulares que permiten tener una ligera noción de cómo la danza ha transformado la expresión y vida de BCD.

El proceso que en común tienen es compartir la danza y lo que esta detona, con ello el proceso que cada uno ha transitado, en este primer acercamiento se proyecta como miran su presencia en la danza.

Isabel: Me ha dado mucha confianza el estar en un escenario creo que con mis compañeros nos transmitimos unos a los otros, bien lo decías porque en muchas ocasiones y hasta en ensayo nosotros mismos hemos trasladado nuestro sentir en el escenario. Algo bien importante que yo quiero destacar, si es que la maestra no llega y nos dice vamos a hacer movimiento, vamos a hacer el otro o van a hacer aquí, van a hacer allá, lo que la maestra Lore trabajó con nosotros, es que nosotros mismos propusimos nuestras danzas, como ella nos enseñó con las partituras, ella nos proponía; hacer movimientos largos, súbitos, lentos, sostenidos. En qué nivel; alto, bajo, pero nosotros al fin y al cabo proponíamos nuestros movimientos, de ahí ella unificaba todo, lo hilaba y así creaba la obra, que seguramente tú ya viste.

Todas esas propuestas nacieron de nosotros mismos, de nuestra expresión, de nuestro sentir, ella nos preguntaba: ¿qué es lo que dices con ese movimiento?, ¿qué te hace sentir?

A mí en lo personal me ayudó mucho ya que hay muchas cosas que uno ni sabe que todavía las tiene uno dentro, quizás el rechazo, un encuentro de nosotros mismos, hasta saber que nosotros tenemos un cuerpo y sentir nuestro cuerpo, también abandonamos nuestro cuerpo, nuestro respirar que es lo que hacemos automático, a veces nosotros no lo tomamos en cuenta, entonces todo esto a mí me ayuda mucho, a hacer consciente de mi cuerpo.

Primeramente, en lo sentimental he descubierto que aún todavía hay cosas que duelen y que están tan dentro y que poco a poco salen, en el escenario uno lo transmite, por qué decíamos; ¿cómo vamos a transmitir algo si no lo sentimos? primero sentirnos nosotros para que los demás puedan sentir y transmitir, poder sentir la emoción que nosotros estamos sintiendo sobre el escenario muchas veces. Alguien una vez me comentaba: -es que me da miedo lo que están haciendo, no me gusta esa sensación de desesperación-, claro, que es lo que yo quiero que tú sientas, porque en realidad eso es, es lo que estamos en el escenario dándote a ti sentir, lo que nosotros estamos sintiendo en ese momento. (Cuevas, 2022, entrevista)

Rutilo: Como dato curioso debo decir que no me gusta el baile, siempre estuve en contra de bailar, no me gusta, entonces esto se inició con un proyecto que tenía la maestra Lorena y nos invitó, yo pertenezco a una compañía, a una asociación de ciegos aquí en Puebla, entonces ella se acercó a invitarnos, bueno dijo que se anotara quien quisiera, en fin, yo no me anoté.

El primer día de clase para mí pasó desapercibido, a la siguiente reunión la presidenta de la sociedad me dijo - ¿por qué no te anotaste? es muy bonito-, es que no me gusta, dice; -ándale- y me convenció, - digo bueno voy a ir por curiosidad-, por curiosidad me acerqué a ese taller inicial que estaba dando la maestra Lorena y yo empecé a notar que ciertas cosas me atraían de ese taller, posteriormente nos invitó a hacer una presentación, dije bueno pues continuó y a ver qué pasa.

Es una danza de mucho contacto también, puesto que, al no ver, nos tenemos que tocar tal vez las manos, el cuerpo para sentir que movimiento estamos

haciendo y nosotros sentir el movimiento del compañero compañera, lo que está haciendo, puesto que como te comento al no ver lo tenemos que hacer de esa forma.

La danza no es estática, no es repetitiva, porque que digamos que en un ensayo tal vez muevo más rápido el cuerpo, las manos y en el otro, tal vez lo haga más lento entonces, cada ensayo es diferente, yo lo siento así, por tal motivo para mí es muy importante esperar el momento de entrar a escena y empezar a hacer mi presentación es una sensación de maripositas en el estómago y siento que si esa sensación se perdiera yo creo que sería mejor abandonar.

Creo que ya no podría dar o transmitir lo que estoy sintiendo como bailarín, porque yo creo que cada momento, cada movimiento, cada presentación es diferente, debe de ser entregar todo, entregar el alma, he aprendido gracias a la maestra Lorena, entregar a dar todo en la presentación. Luego te dije hace un rato creo que actualmente no podría decir hasta aquí se quedó, hemos tenido una racha ahorita que no hemos ensayado, yo espero ya con ansia que sea el momento de que nos volvamos a reunir, para ensayar y preparar lo que hay en un proyecto futuro. (Michimani, 2022, entrevista)

Haydee: Mi vida ha sido la danza en general desde que tengo seis años que recuerdo, yo practico danza siempre me ha gustado bailar, pero otra cosa es ya meterse a un ámbito competitivo que fue lo que hice cuando tenía seis años, no podía competir porque el reglamento establecido era hasta los ocho años me parece, pero me metía a cursos a competencias más bajitas y todo eso, desde esa edad yo me he dedicado plenamente al baile.

También estoy en la escuela, pero realmente siempre me he dedicado mucho más a lo que es la danza en general, para mí la danza en pocas palabras es mi vida a eso me dedico, eso me gusta hacer y eso siempre me gustaría realizar o aportar algo en la danza.

Yo siento que es la vida porque influye todo, la libertad en el momento, estar ahí en la pista, la presión de los entrenamientos, la disciplina que se tiene que tener

como yo siento que todo lo que conlleva vivir se resume un poquito en el ámbito de baile, en el ámbito de danza. (Reynosa, 2022, entrevista)

Oscar: La primera ocasión que yo hice danza fue forzado, fue obligado de alguna manera, cuando trabajaba en la Asociación nos invitó la profesora Leticia para una reunión en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello y yo fui pensando que era un tema de hacer alguna charla o ver lo de una ponencia, no tenía muy claro a qué iba, pero mi jefe en estos momentos me dijo; -tú ve de qué se trata, ve y ya-, todos saben lo que tienes que hacer, y yo; - pues sí- , llegué al salón donde estaba la persona Leti y había bailarines y me dicen; pues pásale, entonces bailé con ellos, pero yo no tenía la intención de ir a bailar, yo iba a una junta, una reunión, al final me dice;

- bueno pues aquí te esperamos la próxima semana a las 2:00 pm, estamos ensayando-

-ok me parece muy bien, pues aquí nos vemos-, pero pues ya no volví, porque no tenía tiempo yo estaba como inmerso en el trabajo y pues no había oportunidad de meterme a la danza y de ahí tomaron una fotografía donde estábamos bailando y esa circuló por ahí en diferentes carteles después de eso y durante algunos años, y yo ni siquiera sabía, me enteré mucho tiempo después. (Lara, 2022, entrevista)

¿Cómo tomaste la decisión de regresar?

Decidí tomarlo en serio y vivirlo directamente al estar participando con los compañeros ya formalmente empecé a tomar un taller, un curso y también ya tenía tiempo, estaba más relajado en el tema de los tiempos y de mis obligaciones y entonces fue como ya lo pude hacer... el tiempo se me posibilitó, porque vaya me gustó o sea me gusta la experiencia el bailar, compartir, el poder expresarte, que las cualidades de movimiento pues también el escenario, las tablas, el aplauso del público, también hay una adrenalina, el gusto de estar allá, desde la tercera llamada, este tipo de cosas, pues bueno son lo que te convence de estar aquí y como ese nervio también, ese gusto. (Lara, 2022, entrevista)

Como breve descripción de los inicios en la danza, permite tener un bosquejo de las oportunidades que se presentaron en cada caso, son procesos únicos con

dificultades físicas aparentes, por ello es importante reconocer los retos o desafíos implicados en el camino de cada BCD.

Isabel: Yo creo que los retos siguen siendo los mismos, ¡no es baile!, a mí me cuesta trabajo visualizarme en cuanto a los movimientos, yo de repente digo bueno; es la confianza en mí misma, es el reto de romper, porque siento que los movimientos a veces los hago muy automatizados y no me gusta llegar a eso automático, yo no quiero que me pierda esa esencia que debes transmitir, sentir, llegar a lo más profundo de mis sentimientos para que así yo pueda hacer que la gente vea y sienta lo que yo necesite, ese es mi mayor reto. Otro reto es perder totalmente el miedo al estar en el escenario, ahorita lo hemos trabajado de manera grupal.

Creo que un mayor reto es estar menos en un escenario y perder el miedo de perderse ahí mismo, porque si te das cuenta la gran mayoría de los que estamos ahí somos ciegos y entonces nos falta resolver muchas cosas que suceden, creo que el obstáculo mayor aparte de la pandemia, es volver a retomar todo, condición física, porque también, aunque sí estuvimos trabajando en zoom, no es igual a estar en un escenario, retomar como lo dejamos antes de la pandemia. (Cuevas, 2022, entrevista)

Rutilo: Yo creo que todo en la vida son retos que debemos de aceptar y tomar, hay un dicho que dice “al toro por los cuernos” y es verdad, sí porque como te menciono todo en la vida y sobre todo para una gente con discapacidad, es un reto y que se debe de tomar, no puedo quedarme sentado, es decir “pobrecito” por el contrario; tenemos, debemos demostrarnos a nosotros mismos primero y luego a la sociedad, tener una discapacidad no es motivo para sentarse a llorar por ese motivo, sino que por el contrario, nos debe de dar fuerza para salir adelante y lograr lo que nos estamos proponiendo en ese momento, no es fácil y creo que para nadie, cuando se pone una meta no es fácil, ni para nosotros que tenemos una discapacidad ni para la gente que no la tiene, yo soy ciego adquirido y lo he dicho, así me siento, afortunado de haber vivido estas dos etapas de mi

vida, a estar bien, cuando vi y ahora puedo decir honestamente y sin temor a equivocarme; la vida es un reto, se debe de tomar, no podemos hacernos a un lado, porque no lo voy a poder hacer, debemos plantearnos desde ese punto como un reto, como una meta. (Michimani, 2022, entrevista)

Haydee: Bueno la verdad es que sí me ha sido bastante complicado, para empezar los apoyos han sido bastante complicados y bueno para seguirle, yo empecé muy joven a bailar, a competir a los ocho años y todos tenían de 16 para arriba, siempre he sido o bueno había sido la más chica, ahorita obviamente ya hay más niños, pero cuando yo empiezo a competir la verdad es que siempre me he traído buenos lugares, siempre he tenido el primero segundo y tercer lugar, nunca me ha ido tan mal, cuando empieza a haber competencias grandes a las cuales no me llevaban, llega una que es la de China en aquel entonces tenía 16 años, estaba muy pequeña y pues me aventé así a lo loco, con varios de mi equipo y me fui y pues la verdad es que me fue bien, me traje un segundo lugar en solista estilo libre y me traje cuarto lugar en solista convencional, en los bailes reglamentarios. Mi lucha contra mí misma, no todo es tan color de rosa, como todo tiene sus sacrificios obviamente, yo teniendo 16 años, decido entre la escuela y la danza, me aviento obviamente un round con mi papá y con mis abuelos y todos, - como que vas a dejar de estudiar, de qué vas a vivir-, la típica historia de siempre. Perdóname, pero no es su decisión y pues un buen de problemas, la verdad es que mi mamá siempre me apoyó, siempre me dijo; - lo que tú quieras, pues tampoco es para que te estás desgastando, porque ni vas a ir a estudiar a la escuela porque no vas a estar a gusto y tampoco vas a rendir en tu baile, porque te estás matando en la escuela y la danza- y entonces mi mamá fue la de la idea de salirme de la escuela.

Y empieza una lucha conmigo misma para encontrarme a mí, para saber qué es lo que querían o que realmente quería hacer de mí. En aquel entonces la verdad es que me fue muy bien, pero de un tiempo para acá empezaron las competencias, alguien por ahí dijo; “que es más difícil mantenerse que llegar” y bueno yo ya había llegado, ya había tenido un buen resultado mundialmente, ahora tocaba

demostrar que realmente lo merecía o realmente me lo había ganado. Empieza a haber otra competencia, una grande y pues ahora sí me empiezo a poner mal, ya no sabía ni que hacer, ni que bailar o sea ya empieza un conflicto conmigo misma. Es pan comido llegar a la cima de súper fácil, todos pueden hacerlo, pero mantenerse ahí es donde está el verdadero reto ahí es donde realmente te demuestras a ti mismo si quieres y si puedes. (Reynosa, 2022, entrevista)

Oscar: Las situaciones que ocurren, si el trasladarse a diferentes lugares de diferentes espacios y los lugares donde te toca ir a ensayar, por ejemplo; en la creación de la obra el estar ahí y el tema de los traslados, bueno yo tengo mi carro, pero también utilizo transporte público y afortunadamente también aquí en la ciudad de México somos muy afortunados porque el transporte público es muy amigable. Algunos teatros no son 100% accesibles, menos camerinos, sanitarios, obviamente la mayoría en México, el mundo, difícilmente podemos encontrar una accesibilidad para todos, principalmente en los países como de México hacia abajo centro y Sudamérica. Si te vas a Estados Unidos y Canadá si lo vas a encontrar. Eso en la parte de accesibilidad, pero en las propuestas escénicas de inclusión, en diferentes compañías, porque ese ha sido el reto y se ha superado muy bien, como que cada vez hay más compañías, más personas que están decididas a realizar trabajos con todos y para todos, rompiendo con los estereotipos sociales o artísticos que debe de tener un bailarín o un actor que debe tener una corporalidad de tal o cual forma, o una altura o peso, cual más una discapacidad, entonces creo que más allá de una barrera propicia esas oportunidades, esas posibilidades. (Lara, 2022, entrevista)

Las entrevistas muestran una mirada hacia el interior de las necesidades personales, las cuales permiten una perspectiva global de circunstancias que implican dificultades, en lo compartido también se enuncia la oportunidad que implica una limitación sensorial o física de acuerdo a las discapacidades que se presentan en los BCD, da pie a comprender las singularidades y demostrar que se puede ir más allá de lo establecido.

Este breve relato de proceso ante el motivo de danzar y los retos encontrados propician mirar también a las personas aliadas que han propiciado su acceso y permanencia en la danza. La red que les sostiene a continuar.

Isabel: El entusiasmo de la maestra Lorena, ella es la que ha llevado bien este proyecto, este timón del barco aunque ella nos dice que es un trabajo en equipo, si es un trabajo en equipo pero sin duda es con el conocimiento de la disciplina que ya tiene, le hemos aprendido mucho, es disciplina que regularmente no estamos acostumbrados a tener, bueno al menos por mí y de repente es; -hay me siento mal y ya no voy-, pero sólo de recordar que el entusiasmo y la formación que ella nos da, ¡cómo no!, tengo que llegar a hacerlo, otra parte importante, creo que es uno mismo, ya que el compromiso es con la maestra pero primero con uno mismo, ya que si tú no te prometes a ti mismo a cumplir pues simplemente no llegaría yo hasta dónde estoy.

Me ha tocado vivir cosas dentro de esta preparación, pues no es fácil, el fallecimiento de un ser querido días antes de una presentación y pues ni modo, ese compromiso con nosotros, conmigo misma, con la maestra y con mis compañeros, es de tomar fuerzas de donde sea y llegar, porque es el compromiso que se adquiere.

También está la familia que te apoyan en tus decisiones porque, aunque muchas veces no están de acuerdo, sabemos que es trabajo duro y casi del diario estar ensayando, que te desaparezcas todos los días. Si no fuera por el apoyo de la familia, no estaría, creo que esos son los principales. Claro que también necesitamos apoyo de las instituciones de Gobierno, pero creo que eso se gestiona ahí poco a poco, picando piedras se han tratado de hacer con el trabajo de la maestra. Todos estamos y seguimos en la disposición de seguir trabajando y continuar con esto. (Cuevas, 2022, entrevista)

Rutilo: Mi familia, mi esposa, mis hijos, mis nietos, tengo una nieta de 12 años que siempre me echa porras, mis compañeros de la compañía, la maestra Lore

fundamentalmente, amigos que cuando se comparte algo en Facebook me echan porras y replican.

El saber que la gente, bueno el trabajo de la compañía, eso es agradable es bonito y cuando se escuchan los comentarios.

Una anécdota que me gustaría compartirme, nos presentamos en el teatro de la ciudad de Puebla, nos presentamos, bailamos, salí ya con mi familia, adelante escuché que iba una pareja con un niño, le dicen al papá; ¿te diste cuenta?, yo pienso que los señores no son ciegos, le dice al papá, -¿por qué dices eso?- es porque si fueran ciegos, date cuenta que nadie chocó, y le dice papá, - pues sí, pero es que han ensayado mucho me imagino-, entonces, ese comentario lo he escuchado un buen, es agradable saber que la gente no va por morbo.

Es familia, mis compañeros, la maestra, los amigos y mi familia que es muy grande e igual se involucran cuando ven lo que publica la maestra. (Michimani, 2022, entrevista)

Haydee: Mi mamá es la principal, siempre ha estado ahí, cuando empecé a bailar me caí de la silla, no me gustaban las sillas, me caigo y me pongo a chillar, estaba bien chiquita, mi mamá agarró me levantó de la silla, - lo vas a hacer ¿o no?- me acuerdo que desde ahí pues ni modo, mi mamá, mi abuela, mis dos abuelas, mi abuela Olimpia la verdad es que siempre me ha apoyado, me llevaba a los entrenamientos, me ayudó a conseguir mi silla de ruedas, me ayudó a pagar viajes y eso en conjunto con mi abuelita Celia, que igual siempre me han ayudado a echarle ganas, a pagar viajes, pagar gastos, moralmente muchísimo.

Obviamente Mari Carmen Legaspi siempre ha estado ahí apoyándome desde el inicio, mi profesora de danza que desde que inicié María Elena Monsalvo, siempre ha estado ahí apoyándome, siempre hasta la fecha ella es uno de mis más grandes motores que siempre me ha dado para arriba. Jesús Germain igual es un chico en silla de ruedas que la verdad me ha enseñado mucho en la parte dancística, me ha ayudado muchísimo a manejar la silla. Malick Cisneros igual me ayudó mucho con coreografías y estilo libre, la doctora Marta Galeano también me ayudó en lo técnico y de instituciones siendo sincera no te voy a mencionar a

nadie y pues moralmente siento que uno de mis primos que se llama Miguel Ángel, mis amigos Valeria Yáñez, José Solís, Fernando Solís que son los que siempre han estado ahí apoyando cuando ya quiero renunciar y ellos siempre me dicen tú puedes. (Reynosa, 2022, entrevista)

Oscar: Mi familia hay un reconocimiento, un apoyo, pero pues supongo que es como la mayoría de mis compañeros o estudiantes, la familia te apoya, de pronto si va alguna de tus presentaciones hay de vez en cuando, les da gusto, se enorgullecen y está chido, les gusta, pero un apoyo más allá de eso pues no realmente, como muchos de mis compañeros bailarines con y sin discapacidades. Si lo quieres hacer pues adelante y dentro del campo de la danza pues maravillosos creo que los coreógrafos, los directores que he tenido han sido pocos, como te mencionaba la profesora Mary Carmen es una excelente profesora y coreógrafa, excelente ser humano, la profesora Leti de igual manera, mi director de teatro Ray Nolasco también es extraordinario y en este momento con la profesora Karina también de expreso danza express pues también excelente coreógrafa y se ven seres humanos, han sido pocos, pues realmente estoy hablando de cuatro directores con los que he trabajado. No tengo más que buenos comentarios de ellos, de su trabajo y de mis compañeros, muchos de ellos son alumnos de la Escuela Nacional de Danza, otros bailarines con discapacidad también, hay mucho compañerismo, cierto apoyo, cierto apapacho entre nosotros y eso no quiere decir que bueno de pronto en la propia danza pues llega a haber ciertos protagonismos o que quieras que salga más una persona, eso ocurre y es parte de pero nada grave y todo como en buena comunión la verdad es que siempre ha sido muy bueno el trabajo con todos. (Lara, 2022, entrevista)

Cada proceso es único en cada persona con o sin discapacidad para acceder al campo de la danza, la experiencia compartida por los cuatro BCD da un breve acercamiento a reconocer que la danza es parte fundamental de su vida cotidiana, sus necesidades existenciales implican también sus permanencias, más allá de las barreras sociales o arquitectónicas que hay, con las cuales han aprendido a vivir, las iniciativas públicas son generadas por las personas que aquí se muestran

como aliados, y que dan cuenta de las acciones que brindan espacios o programas de participación artística como una oportunidad para todos y todas. Los caminos diversos muestran singularidades que cada bailarín deposita con su presencia en la danza, el tiempo fundamental para construir un camino profesional lleva a profundizar en el recorrido de Mario Alba como BCD quien para esta investigación se muestra con una larga carrera artística.

4.2.1 La historia que Mario danza

Por medio de las entrevistas iniciales con Fernando, Leticia y Mary Carmen especialistas en el campo de danza y su relación con las personas con discapacidad nombraron a Mario como un bailarín con una trayectoria sólida y constante en la danza contemporánea, gracias a estas referencias contacté y formalicé la investigación con él. El trabajo se desarrolló en cinco sesiones, tres de ellas fueron conversaciones y dos observaciones, se recopiló información personal que se vincula con su ser en el mundo y la danza.

La primer conversación giró en torno a su persona compartiendo memorias de su niñez, su condición física derivada de secuelas de la enfermedad poliomielitis, enmarcada en dinámicas familiares y sociales Mario relata una infancia dolorosa e inquieta por su personalidad, destacan los elementos del México de los 70'; crisis económica derivada de la corrupción, el mundial de fútbol que motivaba a las infancias a jugar ese deporte, el sistema educativo se fortaleció y las escuelas de atención especial se consolidaron, los movimientos estudiantiles y la presencia del Papa Juan Pablo II reafirmaban los procesos ideológicos del país, los procesos de igualdad y libertad se hacían presentes durante esa década en la que Mario creció.

De hecho pues, creo que desde que tengo uso de razón siempre fui muy inquieto, desde que tenía cuatro, cinco, seis años yo jugaba fútbol, béisbol, me ponían de portero o de base esa era todo, era el deportista fenómeno siempre fui muy inquieto, yo usaba un aparato con el que caminaba y pues a cada rato lo rompía, porque siempre andaba en el cotorreo, rompía las muletas, los zapatos, de hecho

hasta la fecha me acabo los zapatos, quién sabe de qué forma camino, ya también me estoy acabando la parte de aquí (señala un costado de la rueda) de la silla. – (Alba, 2022, entrevista)

De manera particular, comparte el trato generado por la sociedad, - *el profesor, los profesores de educación física, no era como que se dieron cuenta de mí o que me trataran diferente o tuvieran alguna consideración, me pusieron a hacer la talacha en el deporte.* - La convivencia con personas que tuvieron secuelas derivadas de la poliomielitis era cotidiana ya que durante 1950 y 1960 México²¹ vivió epidemias por esta enfermedad, la población que la adquirió desarrollo discapacidades físicas.

En su desarrollo reconoce la importancia que el sistema DIF (Desarrollo Integral de la Familia) tuvo para mantener una actividad deportiva y posteriormente en su participación en la danza deportiva de la mano de Mari Carmen Legaspi:

Un día me fui a preguntar al DIF me dijeron que había natación, basquetbol y otras cosas, ahí en el DIF Zapata sobre el eje 8, más cerca de la alberca olímpica, Centro Cultural y Recreativo. Fui a preguntar y en ese momento llega la maestra de natación y dice el encargado: -Ah mira ella es la maestra-, ya fui con ella, me dice; - pues sí quieres vente mañana, al mediodía y tráete un traje de baño, sino tienes entonces un short, sandalias y cómprate una gorra y mañana te vienes-, yo no sabía nadar, en ese inter en casa, ni mamá, ni mi papá vieron que era lo que yo necesitaba, decían este güey está bien, como meterme a una escuela especial, el DIF tenía una escuela para discapacidad motriz, de hecho sigue ahí, como que nunca fue esa parte de andar indagando, o buscando dónde meter a este cabrón. (Alba, 2022, entrevista)

²¹ Tan solo entre 1950 y 1960 se registraron 11,623 casos de poliomielitis en la Secretaría de Salud, de los cuales 7047 fueron atendidos en el HIMFG, con predominio de niños menores de 1 año, de sexo masculino y entre los meses de junio y octubre.
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-11462021000400326&script=sci_arttext&tlng=es#:~:text=Tan%20solo%20entre%201950%20y,%20de%20junio%20y%20octubre6.

Bueno ya me metí a nadar después de un rato aprendí a andar en silla de ruedas que tenían ahí, en algunas ocasiones iba a jugar basquetbol, creo que es un deporte muy fuerte para mí, no me llamó mucho la atención, me llamó más la natación y estuve cerca de siete u ocho años. Aprendí, fui a competencias a nivel nacional, sí nadaba, pero no era tan bueno, además se clasifica por categorías en el mundo de la natación y creo que también dentro de ese inter viví unas cosas notables, los viajes ahí en el DIF, ahí conocí a la mamá de mi segundo hijo, ahí seguí, pero tampoco dejé la vagancia, llegaba en la noche y me iba a entrenar o dependiendo a qué hora tenía entrenamiento. (Alba, 2022, entrevista)

El primer acercamiento dio un conocimiento general de su proceso y desarrollo social que derivó en su contacto con la danza:

Yo empecé a nadar como a los 19, 18 años, iba a la alberca y al lado hay un gimnasio entonces veo que hay gente ahí me voy de chismoso, metiche a ver qué está pasando y entonces ahí habían unos chavos que estaban bailando y me llamó la atención y me senté ahí a ver en lo que daba la hora para irme a mi casa, total que me quede ahí viendo un rato y ya en eso llegó mi maestra y me dijo; - ¿tú que haces de metiche ahí?, ya vete a cambiar-, pero me quedé con la espina ahí de qué estaban haciendo, al tercer día llegue y estaban otra vez y me volví a sentar en ese mismo lugar y creo que habían faltado uno o dos personas, en ese momento Mari Carmen Legaspi me dice:

- ¿Oye no quieres bailar? - y le dije; -es que casi no se usar la silla y para empezar no tengo-, -te vamos a presentar una-, -pero es que ya me toca también mi clase-, -bueno pues inténtalo, hablamos con tu maestra para que te de chance-

Lo intente y pues me llama la atención, hígole creo que no recuerdo si en una ocasión antes de esto baile con una tal “Judith”, hizo el intento de bailar conmigo, pero no, creo que fue mucho antes que esto. Entonces me llamó la atención y me dijo Mari Carmen:

-sí nos interesa que vengas, vamos a bailar cada tercer día aquí, va a ser para los juegos nacionales y entonces nos pidieron una coreografía para la inauguración-

- ¡bueno pues órale! -

Y ahí fue mi primer baile en la danza, con el vals de Moncayo que montó Mari Carmen. Y ahí fueron mis primeros pininos... (Alba, 2022, entrevista)

Una amplia descripción derivó de este acercamiento creando una línea de sucesos y sujetos que han ido sosteniendo la trayectoria de Mario y su participación en diversas agrupaciones (diagrama 6)

MARIO ALBA

1968

Nacimiento en CDMX México.

1

1984

Ingreso al DIF en clases de Natación y posteriormente clases de danza en silla de ruedas.

2

1994

Coreografía para los juegos nacionales deportivos: Huapango de Moncayo con la Orquesta Sinfónica de la Marina.
Bajo la dirección de Mari Carmen Legaspi.

3

1997

Integrante de la Compañía de danza La Manga Video Danza.
Bajo la dirección de Gabriela Medina.

4

2003

Integrante de Danza para grupos con Habilidades Mixtas.
Bajo la dirección de Leticia Peñaloza.

5

2006

Participación en Urbe y Cuerpo. "el pan de cada día".
Bajo la dirección de Nayeli Benhumea y Lulú Arroyo.

6

2008

Así Somos.
Bajo la dirección de Mari Carmen Legaspi.
Hasta la actualidad.

7

2010

Participación con DanceAbility Internacional México

8

2015

Residencia Candoco

9

2016

Integrante de Expreso danza Express.
Bajo la dirección de Karina Solís.
Hasta la actualidad.



Diagrama 6. Trayectoria de Mario Alba.

La descripción de cada proceso se ve reflejada en pensar a Mario en la Danza, al igual que a Isabel, Rutilo, Haydee y Óscar se plantearon los mismos tópicos: su vida en la danza, el reto y dificultades de bailar y las redes de colaboración.

Su vida en la danza: ¿Qué es para ti bailar?

¡Ja, ja, ja, ja, ja, a veces ni yo lo sé! Dentro de esto, para mí es que me gusta mucho, no sé por qué lo hago, pero me gusta, cuando empiezo a verme me despierta una serie de cosas, actualmente lo que aprendo con Agustina, es eso despertar en lo existencial en el sentido de ser directo, te sacudan, te explotan, eso de tener la consideración, pues no, “tú dirígeme”.

Yo no he querido dar clases porque siento que aún no he explotado al máximo, no he tenido guía para eso, siento que ahora estoy entrando por otro camino, viendo otras cosas, otras posibilidades, poco a poco me he empapado de cosas para saber cómo entrar y como hacerle. Si me gustaría dar clases, pero ese es el problema; la metodología, no sé cómo llegar, cómo le voy a decir al otro -investígate esto-, no sé dirigir. El maestro Maldonado, aunque me veía sentado en la silla me decía qué y cómo, o buscaba la manera en que yo estuviera claro en los movimientos, en la conciencia de mis músculos. Esas cosas para mí eran muy importantes y durante mucho tiempo no las volví a ver, ahora en este despertar tengo de dónde empezar a investigar o hacer un entrenamiento. En mi casa con la pandemia mi entrenamiento era personal, mi cuerpo y yo en mi habitación... (Alba, 2022, entrevista)

¿Puedes compartirme de las barreras, retos o dificultades que has encontrado en tu hacer en el campo de la danza?

Depende de las situaciones, ahora lo tengo más claro, ahora mismo atravieso por una situación que me incomoda, hay cosas que ya no tolero, la gente hace cosas, creo que para dedicarte a la danza debes profundizar, necesito cosas o procesos que de verdad

me satisfagan, no me gusta que me manejen o me etiqueten. No me late que la gente sea oportunista o solo esté por creer que gana fama, yo sí creo que todo esto que he hecho ha sido por amor al arte pocas veces he recibido recursos. Pero si busco que los proyectos tengan algo que decir, creo que las barreras a veces son las personas, cuando no comunican y luego la información de los eventos no la hacen llegar, no me gusta que nos traten como niños.

Es más, yo le he pedido a Mari Carmen que el día que ya no le sirva o ya me vea cansado, me lo diga, que no me trate con compasión. Yo pensaba que a los 50 años ya me iba a retirar, el otro día venía en el metro en la estación Atlalilco y bajando las escaleras que se me rompe el bastón, que caigo y mi pierna quedo chueca con la esquina del escalón me pegué, todavía se me hincha en las noches, pero ni así me retiro, ya tengo 53 y aquí sigo.

Me he sentido apoyado, en su momento por mi mamá, actualmente todo lo que hago lo hago por mí, lo digo por mi familia. En la danza ha sido diferente desde Mari Carmen por ahí de 1989 que comencé a nadar y por ahí de 1995 en la inauguración de los Juegos Nacionales en Silla de Ruedas del IPN que me invitó a participar. (Alba, 2022, entrevista)

Respecto al último tópico y la extensión de las sesiones, existe en diferentes momentos personas que han permitido la consolidación de Mario como bailarín, al margen de la interpretación de esta investigación se comparten nombres y fragmentos de las conversaciones con la finalidad de enmarcar la importancia de personas y experiencias que generan la red de soporte.

“tuve la oportunidad de estudiar bueno mis hermanas me vieron, creo que no nada más a mí, también a mis hermanos nos dieron el chance de estudiar o sea había apoyo. Mi mamá era ama de casa siempre estaba y mi papá pues con un trabajo que no daba para mucho, mis hermanas eran las que nos daban atención, la mayor era la que nos daba los estudios, porque la otra pues ya se había casado y así entonces la que establecía de alguna manera y mantenía la casa y decidía, pero si, ella nos dio la oportunidad de estudiar, lo que sí, es que en la casa los hermanos fueron futbolistas, fueron buenos, pero pues igual no destacaron”.

“Gabriela (Medina) empezó a confiar en mí, decía; -no se compadezcan de él, hace muchas cosas-, yo creo que eso es lo que debe comenzar a ver la gente, hay que empezar a explotar en ese sentido, en la parte de lo que se puede hacer, eso yo lo entendí con Gabriela”.

“Ella (Gabriela Medina) me pagaba un acondicionamiento físico con el profesor Guillermo Maldonado, iba a tomar clases de acondicionamiento, él tenía un programa de entrenamiento muy temprano por la mañana, yo me metí por algún tiempo y hacía dos clases, - me dice- “Mario no te vayas, quédate porque ahí ya va a venir la clase de ballet, quédate un rato a mi clase, entra- y me meto, para empezar yo nunca, bueno en una ocasión en un calentamiento una chava que se dedicaba al ballet y que bailaba con nosotros nos dio una clase, yo como a los 15 minutos, “ya espérame”. Con el maestro Guillermo la primera vez estuve como 20 minutos, hasta que el maestro me gritó “Mario, ya te puedes ir, tu entrenamiento por hoy, ya terminó”.

“Y hasta ahorita sigo con Mari Carmen, que es con quien más he durado, por ejemplo, la silla que traigo ella me la compró con el fondo de Coinversiones, me compró esa silla hace como dos años”. (Alba, 2022, entrevista)

Estos relatos compartidos permiten imaginar y acompañar el desarrollo de Mario en la escena, parte de la investigación y la recopilación de información a través de su voz, son complementados con la observación de su ejecución dancística, el papel registra, pero la experiencia sensorial solo es experimentada por el espectador en el acto vivir las obras o procesos coreográficos.

Día Internacional de la Danza focalizando a Mario. 30-04-2022.

La importancia de esta observación de campo, se da a partir de la publicación de la cartelera, en donde la programación incluía presentaciones de danza inclusiva. Sábado 10 am, Mario llegó a la entrada del salón de danza del Centro Cultural Universitario de la UNAM, en su silla de ruedas, en solitario con una mochila a los hombros, al verme se mostró sorprendido y agradecido por el encuentro, tuvimos una conversación coloquial del clima, tráfico y lo difícil que es para él pensar las

entrevistas, considerarse alguien “interesante”, (cabe señalar que este fue el segundo encuentro presencial) dado que la comunicación había sido por llamada y mensajes escritos. Conversamos alrededor de 30 minutos, lo importante que era para él tener dos funciones con dos grupos distintos y sentirse halagado, porque, hacía mucho tiempo alguien no iba a verle en función.

Entre risas y ocurrencias sus compañeros bailarines fueron llegando, él dice que le gusta madrugar y ser el primero en llegar para descansar y recibir a sus compañeros, de ser posible ayudar con el vestuario y utilería. Nos despedimos temporalmente, yo debía conservar mi lugar en la fila de acceso, aunque aún faltara más de una hora para la función, durante ese tiempo pude observar la llegada de otras compañías de danza, los espacios libres para el tránsito de la silla de ruedas y conversar con la gente que también esperaba la función.

Minutos antes del mediodía comenzó el acceso al salón de manera ordenada y manteniendo protocolos sanitarios, la primer obra presentada *Bocetos de un Naufragio* dirigida por Agustina Suárez, obra en la cual se observa un grupo de bailarines desplazándose en una plataforma con ruedas, creando un lenguaje de movimiento contemporáneo, la música es generada con soporte electroacústico tomando sonidos elaborados con las ruedas de una silla, el usuario de está es el músico Gastón Artigas encargado de realizar el sonido mientras que los bailarines desarrollan una profunda reflexión de la solidaridad y empatía del trabajo en conjunto. Mario danza el mismo lenguaje sin el uso de silla de ruedas, la población que danza varía en edad y cualidades físicas, es importante destacar que la singularidad de cada intérprete es potencializada y evidente, es una obra corta, nostálgica y que genera una atmósfera de tranquilidad, el público se muestra paciente y atento a los ajustes y tiempos de cambio de cada obra.

Para dar inicio al segundo bloque a las 14:00, hubo una pausa para cambio de público, durante ese tiempo tuve la oportunidad de ver nuevamente a Mario y conocer a una fracción de la compañía de *Variaciones para Sillistas (imagen 1 y 2)* e incluso familiares con quien tuve la oportunidad de conversar y compartir impresiones de la obra, en cuanto se reanudó la actividad escénica, ingresé nuevamente a la sala, en esta ocasión observaría dos presentaciones en

específico, las cuales se nombraron como danza o compañía inclusiva, la primera *A la Orilla* y la segunda *Espejo Incómodo de Expreso danza Express* (imagen 3 y 4) donde también participó Mario y Óscar Lara ambos usuarios de silla de ruedas, en una propuesta que confronta estereotipos estéticos en la escena y comparte una visión contemporánea del uso del movimiento, vestuario y música, elementos que contrastan y logran incomodar al público, logrando una puesta escénica reflexiva sobre los cuerpos escénicos.

Al finalizar el segundo bloque, me reencontré con Mario, quien estaba rodeado de varias personas que le felicitaban y conversaban sobre su ejecución, junto a Óscar Lara quien también es partícipe de esta investigación y con quien finalmente se pudo concretar una entrevista.

Lo que sigue después de este encuentro fue que amigos cercanos y bailarines de estas dos agrupaciones emprendieron camino para celebrar y convivir en una tarde de sábado de danza y encuentro.



Imagen 11. Variaciones para Sillistas.



Imagen 12. Variaciones para Sillistas.²²



Imagen 13. Expreso danza Express.

²² <https://www.facebook.com/parasillistasvariaciones>



Imagen 14. Expreso danza Express ²³

Ensayo de la compañía Variaciones para Sillistas. Parque de los Venados CDMX, 27-05-2022.

Previo a asistir al ensayo abierto de Variaciones para Sillistas, en una publicación vía Facebook se había lanzado la invitación abierta al público en general a participar interactuando u observando el proceso de creación de los bailarines bajo la dirección de Agustina Suárez, teniendo este antecedente se solicitó vía Messenger asistir a la observación de un ensayo, de manera atípica el día solicitado la investigación creativa fue en el parque de los Venados (espacio abierto y público), por la mañana.

Al llegar al lugar pude observar a distancia a un grupo de personas en una banca entre ellos un usuario de silla de ruedas quien era Mario, al acercarme él se percató de mi presencia, nos saludamos y me presentó con el grupo, integrantes de esta compañía.

²³ <https://www.facebook.com/expreso.danza.express/photos/pcb.2165487886946532/2165487576946563/>

Conversamos sobre el avance de la investigación, pude mostrarle un poco en imágenes, sobre el tema de la corporeidad de los BCD. Mientras tanto el parque se encontraba habitado por gente transitando, algunos con perros, clase de zumba al aire libre y a la lejanía una compañía de galletas realizando actividades de marketing y algunas familias conviviendo con niños dado que era el último viernes de mes y como lo indica el calendario escolar de la SEP (Secretaría de Educación Pública) los niños no asisten a clases. Con este paisaje tan diverso el ensayo creativo dio inicio en un espacio arbolado.

La primera consigna fue “traer el espacio al cuerpo” a través del movimiento corporal en distintos espacios del lugar, la segunda consistió en realizar una exploración interactuando en el espacio, la naturaleza, el asfalto hasta encontrar la fisicalidad, el tercer momento cada intérprete presentó el resultado de su investigación corporal de manera individual.

En la segunda parte del ensayo se cambió de lugar, el espacio fue delimitado de manera simbólica, caminando en esa delimitación espacial los intérpretes interactúan con los transeúntes, realizando trazos lineales, pausas, espirales, proponen movimientos sutiles con los brazos, gestos, e incluso giros.

Finalmente, la tercera parte del ensayo creación consistió en la segmentación de dos grupos, el foco de mi atención fue hacia Mario y su equipo, quienes a manera de consenso se ubicaron en una banca de concreto, dialogaron, improvisaron de manera libre en diálogo hablado y corporal fueron estableciendo pautas de movimiento hasta articular un “circuito de movimiento”, la secuencia generada fue intervenida por Agustina con algunos detonadores de movimiento en pausa o repetición. Al concluir cada grupo mostró al otro el desarrollo de su circuito.

El cierre se dio a través de una conversación en la cual fui incluida y se rescataron elementos tales como:

- La intervención espacial genera una escenografía natural u orgánica con el cuerpo.
- Ver al otro genera una composición del espacio.
- El trazo corporal y táctil delimita el espacio ritual.
- La energía grupal marca un ritmo y el objeto es el cuerpo.

- Al establecer límites aparecen otras posibilidades y dimensiones corporales.
- Se lograron dos experiencias; complementar el espacio y cuerpo de manera individual y la complejidad técnica a nivel colectivo.

Para concluir, el compromiso colectivo fue: la búsqueda de espacios que contemplen la accesibilidad para todos.

Al despedirse los integrantes, tuve la oportunidad de conversar con Agustina, quien me expresó los motivos del “Laboratorio creativo”(es la forma en que ella designa el trabajo en Variaciones para Sillistas), especificando que la “silla” fue una situación circunstancial, este espacio colectivo se presenta para que “cualquier cuerpo” participe en la investigación corporal, para que, Agustina pueda de manera coreográfica dar salida a los obras de tal manera, que cada una genere su propio lenguaje. En el lenguaje creativo ella prioriza el discurso y la imagen, proponiendo creaciones que inviten al espectador a razonar, es decir un “espectador activo”.

En específico la obra “Bocetos de un naufragio” fue creada en colaboración con el músico Gastón Artigas, usuario de silla de ruedas la cual utiliza este elemento como un instrumento musical en sincronía con la interpretación de los bailarines en escena, cabe destacar que el uso de una silla de ruedas solo se utiliza como herramienta sonora, por su parte Mario no usa la silla de ruedas en la escena, lo que para Agustina responde a que este espacio de creación no cumple la función de ser “lugar de terapia”, ella menciona “El espacio creativo posibilita la capacidad poética de todo ser humano y es transportada a una imagen viva”. (Suárez, 2022, conversación)

La participación de Mario enriquece el trabajo escénico, dado que su madurez corporal se refleja en su interacción e interpretación, su historia, rudeza, su estar en el mundo fortalecen su esencia, además de que responde a las necesidades de la obra, puede o no hacer uso de la silla de ruedas, es decir tiene la versatilidad y flexibilidad para responder a la creación que el entorno y su individualidad requieren.

Variaciones para Sillistas es un espacio de danza diversa más que inclusiva, expresa Agustina a manera de crítica, sobre la visión que se tiene de la danza en México, “se preocupan demasiado por el apellido de la danza, en Argentina, simplemente es danza, la participación de personas con discapacidad es circunstancial”. Ya que la danza es un espacio de un grupo de personas que realizan un esfuerzo conjunto para la toma de decisiones, donde se negocian los “estares” de cada integrante, con la finalidad de ser “mejores personas, mejores artistas”. Y en este espacio no hay horizontalidad, hay roles, consulta y toma de decisiones para equilibrar y expresar la dirección que deben tomar las obras. Un espacio de libertad, donde la danza brinda un espacio de paz. (Imagen 5)



Imagen 15. Fotografías tomadas por Lizeth Campos, ensayo variaciones para Sillistas. 27-05-2022

La historia de Mario al igual que las experiencias compartidas de Isabel, Rutilo, Haydee y Óscar, las cuales contienen un dinamismo en los procesos y resultados que han permitido relacionar a diferentes agentes hacedores del campo de la danza, así como los cambios socioculturales y políticos de las personas con discapacidad, como se plantea al inicio de la investigación atender las políticas públicas de la aplicación del protocolo Facultativo de las Personas con Discapacidad en el 2006 y su repercusión en la mejora de la calidad de vida de las personas con discapacidad en materia de derechos culturales y artísticos, que permiten visibilizar las prácticas dancísticas y legitimarlas como productoras de conocimiento.

4.3 La singularidad de los Bailarines con Capacidades Diversas

El trabajo de observación, relato e historia de vida realizados contraponen la idea de discapacidad o incapacidad, la propuesta de nombrar capacidad diversa es ampliar las posibilidades de valorar los cuerpos que danzan, mientras que el concepto de inclusión refleje la necesidad de evidenciar, este trabajo sigue siendo iniciativa de visibilizar y nombrar hasta que los procesos sean accesibles para todos. Andrea Tirado en su acompañamiento durante la MID señala la importancia de contemplar que los cuerpos señalados en esta investigación “puedan como espejo reflejar eso que a nosotros nos falta”, como lo reflexiona Zulai Macias en su artículo: “Los cuerpos de la danza contemporánea” (2016)²⁴ “cuerpos que asoman o irrumpen en la danza y ponen en jaque la idea hegemónica del cuerpo danzante” (2016), se considera la acción artística como el lugar ideal para romper los parámetros de la normalidad, reconociendo la danza contemporánea como un espacio disruptivo.

Las cualidades que no necesariamente se enuncian en el espacio escénico, pero que están presentes y articulan las propuestas creativas de l@s coreógraf@s se relacionan con dos características corporales, la primera personas ciegas que a partir de su repertorio sensitivo son parte de un lenguaje dancístico, la segunda

²⁴ Artículo disponible en: <http://reflexionesmarginales.com/3.0/los-cuerpos-de-la-danza-contemporanea/>

consideración se encuentra en corporalidades que buscan en algunos casos evidenciar y en otros eliminar el uso de silla de ruedas, ante estas características la decisión de mostrar la discapacidad depende de la propuesta escénica o bien de las expectativas del bailarín en conjunto con el/ la coreógrafo@.

El esquema señala la participación de BCD de los cuales se plantea la recopilación de información a través de *relatorías de vida* de Isabel, Rutilo, Haydee y Óscar donde se contemplan tres temas eje; el cuerpo con discapacidad en la danza, las barreras de participación en la danza y las redes que han permitido su desarrollo escénico.

En el caso de la historia de vida de Mario se abordaron sesiones que relatan episodios de crecimiento, familia, deporte y danza, la observación de presentaciones escénicas, acompañamiento en traslados y ensayos de danza, complementando sus relatorías y conversaciones con vídeos y fotografías.

Estas propuestas corporales tomadas de Macías (2016) se abordan para el análisis del cuerpo con discapacidad en la danza.

El cuerpo táctil referido a Isabel (imagen 16), quien comenta la importancia que fue adquirir la ceguera a los 28 años, le tomo dos años más “despertar el sentido de la percepción”, trabajo que fue guiado por Lorena Nieva antes de conformar la *Compañía Danza en la Oscuridad*, el trabajo ha permitido que a través de la corporalidad y el movimiento un nuevo mundo se ha conformado para ella, como lo menciona Macías (2016), “genera un tipo de recepción no sólo visual y de formas a contemplar, sino sensorial que penetra al cuerpo y desobstruye su potencialidad”, al parecer la trayectoria de Isabel que por medio de su ceguera y a través de la danza logró encontrar una vía de expresión orgánica, tener confianza y enfrentar sus miedos. Comparte también el miedo a ser tocada o rozar otros cuerpos y reconocer el cuerpo por medio de la respiración.

Como se refiere en la imagen, Isabel comparte su nueva experiencia ceguera-danza como una nueva dimensión de vida que le ha permitido llegar al escenario y

confiar en los cuerpos que están a su alrededor, “sé que tengo un cuerpo que respira y siente” (Isabel Cuevas, 2022, entrevista)

Isabel Cuevas
Cuerpo Táctil

Reconoce la potencialidad de las fuerzas que se disparan de lo vivo como producto de nuevas formas de la experiencia y que no pueden ser abarcadas en su totalidad por ningún disciplinamiento: “Conocer el mundo como materia-forma convoca la percepción, operada por los órganos de sentido; en cambio, conocer el mundo como materia-fuerza apela a la sensación, engendrada en el encuentro entre el cuerpo y las fuerzas del mundo que lo afectan”. [4] Éste es un encuentro que se propone desobstruir el acceso a lo sensible que acerca al otro, al entorno y a lo vivo, y que potencia las fuerzas de lo corporal. (Macías 2016)




Imagen 16. Isabel Cuevas, archivo personal, 2022.

El cuerpo presente de Rutilo (imagen 17) bailarín de la Compañía Danza en la Oscuridad, un cuerpo que representa la vida, en donde la práctica de danza se convirtió en un camino donde bailar y danzar se confrontan, para él bailar no tiene sentido es un campo en donde no participa, sin embargo como lo menciona, “la danza es parte de mí, puesto que no podría decir ya se acabó, sí adiós, no sé a mí me emociona me motiva la danza es muy agradable sentir cada ensayo”(Rutilo Michimani, 2022, entrevista), relaciona su cuerpo con la experiencia de entregar el

alma en compañía de la *comunidad* con quien danza; “El roce entre cuerpos, que se da por habitar un mismo espacio, abre una perspectiva en la cual el bailarín se reorganiza en función de lo inmediato, de su materialidad y del acontecimiento que es él mismo” (Macías, 2016)

En la imagen se refiere la participación de Rutilo en el encuentro sensorial, dado que en el relato de acercamiento en la danza comparte la importancia que tuvo conocer su cuerpo a través de sentir las texturas de las partituras dactilares creadas por Lorena Nieva:

“nos enseñó a descifrar las partituras de la danza, fichas de pintura textil y esponja, nos enseñó que significaba cada partitura, posterior a eso cuando ya identificamos las partituras nos daba las fichas y nosotros sintiendo sabíamos que movimiento nos pedía, si era un movimiento súbito, un movimiento sostenido, en fin; que si lo quería nivel bajo, medio o alto, entonces esas fichas y las partes de las partituras que nos enseñó a leer la maestra Lorena se me hizo muy interesante a partir de eso nos daba, digamos 2 o 3 fichas y decía quiero estos movimientos, nosotros con el tacto sentíamos las partituras y sabíamos ya en ese momento qué es lo que estaba pidiendo la maestra, los movimientos que se iban a realizar entonces eso como te digo para mí era muy interesante” (Michimani, 2022, entrevista)

La experiencia desarrollada por Rutilo se enriquece con participar de la danza con un repertorio sensitivo que le permite reconstruirse y representarse.

Rutilo Michimani Cuerpo Presente

El cuerpo es el lugar de encuentro y el tacto, el sentido primordial, porque, al final, todos hemos vivido un cuerpo, el propio cuerpo finito, sensible, singular, capaz de afectar y poner en jaque al sujeto distante abstracto y meditativo. Encontraremos a los cuerpos constituyéndose en el jugarse y dejarse afectar en el encuentro del aquí y ahora, más que su interpretación, en su experimentación y desplazamiento. Por ello, cada vez más separado de dispositivos que ocultan y niegan su voluptuosidad, el cuerpo en la danza busca representarse a sí mismo. (Macías 2016)



Imagen 17. Rutilo Michimani. Archivo Danza en la Oscuridad. 2022

Por su parte Haydee tiene una experiencia distinta, su discapacidad es física por malformación genética que afecta las extremidades, integrante de la compañía *Así Somos*, siendo muy joven tiene una larga trayectoria escénica que comparte en la danza de competencia en silla de ruedas y la danza contemporánea, vive su corporalidad en complemento con su silla de ruedas, para ella un elemento físico necesario, para este cuerpo es, como lo sugiere Andrea Tirado; “a la silla de ruedas o cualquier accesorio que tengan las personas con discapacidades no puedan ser otros cuerpos de danza? ¿cuerpos danzantes? Ciertamente no tradicionales, pero, ¿por qué no?” (Foro de dialogo, 15 de mayo de 2022) Para

Haydee es una extensión corporal, el medio para bailar e interactuar con el entorno.

La forma en que Haydee vive la danza (imagen 18), es desde esta perspectiva, un cuerpo contagioso; “la presencia visible del que habita la escena es la que potencia el encuentro, porque su cuerpo se vuelve un espacio convocante, que, además, se deja afectar y desplaza aquella subjetividad unívoca que mira a lo otro desde un yo exterior e interpretativo” (Macías, 2016) su desarrollo está rodeado de una constante lucha en donde se demuestra así y a los demás “ser merecedora”:

...y empieza una lucha conmigo misma para encontrarme a mí, para saber qué es lo que querían o que realmente quería hacer de mí. En aquel entonces la verdad es que me fue muy bien, pero de un tiempo para acá empezaron las competencias, alguien por ahí dijo; “que es más difícil mantenerse que llegar” y bueno yo ya había llegado, ya había tenido un buen resultado mundialmente, ahora tocaba demostrar que realmente lo merecía o realmente me lo había ganado. (Reynosa, 2022, entrevista)

La permanencia de vivir la danza en dos dimensiones permite que una práctica sostenga a la otra, que la dimensión u objetivo de competir o expresar encuentren unión en la corporalidad de Haydee, como lo describe Macías: “en este contagio aparece un espacio que no se puede definir sólo por sus características técnicas, así como un cuerpo que se juega y se construye en el encuentro plástico, donde cualquier delimitación limitante queda rebasada.

Es la experiencia y vida la que convierte el movimiento de Haydee en energía que convoca y provoca al espectador, al cierre de la investigación se coronó como la mejor del mundo en danza deportiva, luego de ganar medalla de oro en el *Para Dance Sport World Cup*, que se llevó a cabo en Kosice, Eslovaquia. (septiembre 2022)

Haydee Reynosa Cuerpo Contagioso

El bailarín, además de movilizar al propio cuerpo, convoca, reconstruye y encarna los vínculos entre corporalidades; invita al otro a moverse, a seguir su ritmo y, de esta manera, remover sus propias fuerzas vitales.

En este contagio aparece un espacio que no se puede definir sólo por sus características técnicas, así como un cuerpo que se juega y se construye en el encuentro plástico, donde cualquier delimitación limitante queda rebasada. Si a partir de este sitio pensamos al cuerpo como un habitar el espacio, es decir, como un situarse en el mundo no limitado por un territorio que demarca un adentro y un afuera, abierto al encuentro y dejándose afectar. (Macías, 2016)



Imagen 18. Haydee Reynosa. Archivo personal 2022.

En cuanto a la experiencia compartida por Óscar Lara (imagen 19), su desarrollo y tránsito por la danza se vinculó a través de la rehabilitación, la danza terapéutica no fue el medio con el que él se incorporó a la vida cultural, física o artística al adquirir la discapacidad en la juventud, sino que, la forma de vinculación se dio por las redes de asociaciones que buscan crear alianzas y mejora de vida de las personas con discapacidad, Óscar al ser representante de una asociación se vinculó de manera directa con la Escuela de Danza Nellie y Gloria Campobello, sin tener algún tipo de cercanía con el campo de la danza.

Comencé a conocer a mucha banda con el tema de la discapacidad, cursos de capacitación y rehabilitación para personas con discapacidad más o menos en el periodo de 2000 a 2010 trabajando en eso y en uno de esos cursos contactamos y conocimos que existía esta parte de la danza principalmente la danza deportiva, e introdujimos algunos talleres dentro de eso y fue cuando empecé a conocer a quienes empezaron a traer el tema de la danza inclusiva y la danza deportiva, la danza terapia que fue la profesora Leticia Peñaloza y la profesora Mari Carmen Legaspi quien en algún momento abre un curso, un taller para profesores mostrando la danza para los diferentes tipos de discapacidad visual, auditiva, motriz y entonces dije pues bueno ahora sí voy a ver, ahora que ya tengo más tiempo, tengo más oportunidad y me voy a tomar el taller con ellos y de ahí empecé a participar en esa compañía, brinque a otra y también me invitaron a hacer teatro, he participado con la profesora Mari Carmen en la compañía Así somos, con la profesora Leticia en la compañía de Danza para grupos con habilidades mixtas y en teatro Reno ahí estamos trabajando también, y actualmente en el tema de la danza en Expreso danza Express. (Lara, 2022, entrevista)

De esta manera el desarrollo artístico de Óscar, contempla cualidades que Macías nombra como cuerpo extraño, la forma de acceder y permanecer en el campo de la danza se observa; "...tal extrañeza logra que el cuerpo del bailarín, que desde sus gestos extra cotidianos ya polemiza al movimiento habitual, trastoque certezas y llame a la exploración de la propia experiencia, entrañada y grabada, así como a deshabituarse el trazo ciego de lo que se ha definido como su única posibilidad de trazo". (Macías, 2016). La versatilidad que Óscar ha logrado se vincula con la experiencia de vida, adaptación y actualmente lucha por los derechos de las personas con discapacidad desde su formación en Derecho.

La relación corporal que le habita, procede de acciones que impulsan no solo las exigencias de coreógrafos o directores, sino desde la necesidad individual de pertenecer y mostrar una singularidad que le permite explorar nuevas formas de estar en la escena con diversas propuestas principalmente la danza deportiva,

contemporánea y el teatro, espacios que cruzan la convivencia con bailarines con y sin discapacidad, y los retos de mejora en diferentes niveles de la vida pública y privada.

Oscar Lara Cuerpo Extraño

Para que el cuerpo de la danza se vuelva crítico de la realidad tendiente a lo verdadero, se inserta en propuestas interrogativas, propositivas y encaminadas hacia la invención que afecta la realidad, habilita conexiones que no puedan definirse para siempre y propaga nuevas formas de relacionarse con lo corporal. Así, habrá que tenerse cuidado de no volver a rotular o darle nombre definitivo a esta danza y a su cuerpo, ya que eso sería una manera de quitarle extrañeza y estabilizar cada nueva exploración. (Macías, 2016)



Imagen 19. Oscar Lara. Archivo personal 2022.

El trabajo amplio de recopilación de información realizado con Mario Alba permite encontrar y proponer tres dimensiones corporales; cuerpo indisciplinado, cuerpo político y cuerpo extraño. (diagrama 7)

Cuerpo Político

El cuerpo en movimiento que conlleva un impulso que, de modo gratuito, sin ninguna finalidad externa a la propia acción de moverse, contagia el deseo de experimentarse y reconocerse como una multiplicidad de intensidades, sensaciones y deseos fluyendo, desde donde se revela lo sensible, invisible e indecible, y se tensiona la hegemonía del movimiento y el modelo del cuerpo ideal. (Macías, 2016)

Cuerpo Indisciplinado

Cuerpo Extraño

Este cuerpo se reconoce en el vaivén que va de la paz de la normalidad, a la turbación que desequilibra y que orilla a buscar y a actualizar sentidos desde las experiencias físicas del desplazamiento. (Macías, 2016)

El cuerpo sin recato, que niega las formas de apropiación institucionales, que elimina jerarquías, apela a la producción de nuevas experiencias corporales y a la problematización de todo espacio preconcebido, aquel que busca esconder accidentes y fallas y asignar a cada cuerpo en lugares bien demarcados.

Diagrama 7. El cuerpo singular de Mario Alba.

...es un grupo muy rudo, o sea ellos no se dejan representar por cualquiera, entonces si tú le preguntas a alguien del ámbito que bailan, ¿qué quieren?, obviamente el trabajo que hace Mario y otros no se sienten representados por una persona, Mario ha sido muy rebelde en el sentido de que él escoge con quien sí y con quien no, -aquí sí le entro acá no le entro- y no sé cómo lo percibas, a él le cuesta mucho trabajo expresarse, pero finalmente él ha tomado la danza totalmente por amor al arte y le gusta esa parte de estar en escena y de la convivencia que se da en ese ámbito y sí tiene muchas bases, también tiene muchos recursos en su cuerpo. (Legaspi, 2022, entrevista)

...lo que a mí me gusta es que me guíen, que exploten todas mis posibilidades, con o sin silla, que yo mismo sepa cuánto puedo moverme, explorar otras cosas y aprender, eso sí, no me gusta que quieran manejarme o controlarme, detesto el trato infantil o asistencialista como le dicen. (Alba, 2022, entrevista)

Cruzar los tres argumentos permite identificar la trayectoria de Mario en el ámbito de la danza contemporánea, sus límites de participación, de exploración corporal y

de conocimiento de posibilidades de movimiento, las capacidades corporales se exponen en cada decisión para pertenecer e investigar las propuestas creativas y coreográficas de las compañías en las que ha participado.

Una corporalidad singular que se permite bajo criterio propio experimentar, expresar y compartir en la escena, siendo el resultado de una formación disciplinar, coloca como prioridad en cada espacio en el que interactúa ser cuidado físicamente, potencializado para poder explotar su capacidad interpretativa y corporal, coincidiendo con Zulai Macías en que la danza contemporánea es el lugar ideal para esta vivencia, “la danza contemporánea abre un espacio al movimiento que se alimenta de la indisciplina y de la multiplicidad del cuerpo que, aunque nunca es totalmente libre, encuentra un lugar para experimentarse sin recato”. (Macías, 2016)

El cuerpo político lo que se genera desde el interior de la propia práctica, las propuestas que, desde lo corporal, irrumpen en un panorama vetado y velado, el cómo se desplaza lo inamovible y se señalan las violencias perpetuadas en el cuerpo. (Macías, 2016), en un recorrido por diferentes etapas de su vida, Mario comparte la presencia corporal de una persona con discapacidad, la movilidad en la ciudad para poder asistir a entrenamientos, ensayos y funciones, creando conciencia de que cada lugar habitado debe tener las condiciones alineadas al respeto y conciencia de participación.

Acciones que permiten comprender su trayectoria y vincular hacia el *cuerpo extraño*, que cuestiona su participación e interacción con los sujetos que lo acompañan; coreógrafos, maestros y directores, quienes se convierten para Mario en sujetos clave para vivir su experiencia corporal, “se vuelve crítico de la realidad tendiente a lo verdadero, se inserta en propuestas interrogativas, propositivas y encaminadas hacia la invención que afecta la realidad, habilita conexiones que no puedan definirse para siempre y propaga nuevas formas de relacionarse con lo corporal” (Macías, 2016, párrafo 27)

El cuerpo político y extraño se encuentra presente en las diversas compañías, proyectos y procesos variados, reivindica su posición e interacción con

coreógrafos y bailarines, en la trayectoria escénica de 28 años, interactúa y participa de la vida pública, ejerce con voluntad y coraje los espacios artísticos y culturales con la firme convicción de ser un ciudadano y bailarín en plenitud, exigiendo respeto y valía.

La singularidad que cada bailarín presenta desde la propuesta de Macías permite mirar las otras cualidades, la amplitud de capacidades que el archivo corporal de un individuo recopila y acciona en cada movimiento, en palabras de Islas “El archivo rastreable y contribuible de las danzas abarca entonces un complejo de experiencias que van desde la minucia del movimiento corporal a las condiciones de interacción que propone el juego de cada performance cultural” (2016, p.84) brinda diversas capacidades de expresar y comunicar, siendo la danza en sus diferentes exploraciones un campo idóneo para reflexionar y ampliar la extensa gama que la infinitud de historias, símbolos y códigos que alberga el movimiento de una persona.

Las imágenes presentadas (imagen 20) corresponden al desarrollo escénico, que a través de su trayectoria y diversidad de espacios se observa a Mario en una dimensión en la que el cuerpo como símbolo interactúa con una fracción de la comunidad de danza, en entrenamientos, ensayos y escena, coinciden con la difusión de los grupos y compañías con quien participa, además de otros bailarines que a su vez replican las imágenes y comparten un vínculo dado por la danza, el ritual en la actualidad traspasa el espacio y tiempo en que se consagra, la difusión y relación que las imágenes dan, no solo impactan a quienes viven el hecho, sino también a quien continua su réplica. Menciona Turner en relación al ritual; “entiende al ritual como una sucesión de actos simbólicos que crean y refuerzan los lazos comunitarios, contribuyendo a la cohesión de la estructura social y, simultáneamente, a la transformación de la misma” (1999, p.18, como fue citado en Mendoza, 2014, p.120)

Y aunque, no haya una plena conciencia del hecho o relevancia, como lo plantea Gluckman “los mismos participantes de un ritual no son plenamente conscientes del contenido simbólico de la acción y de la relación con el orden social” (p.219,

como fue citado en Mendoza, 2014, p.117), por ello contemplar estos procesos ayuda a proponer un acercamiento a la interrogante; ¿Cómo es que la sociedad pueda flexibilizar su preconcepción de lo estético en la escena en cualquier forma de danza?

Menciona Díaz (2014, p.168, como fue citado en Mendoza 2014, p.118) que “*los símbolos ponen en acción contextos y situaciones, las imágenes que suscitan de los sentimientos, modos de conducta, valores éticos y estéticos, es decir estos elementos son determinados por el grupo*”, lo que en el campo de la escena y en específico los cuerpos que danzan, son diversos, el enfoque dado a la danza contemporánea presenta cambios y adaptaciones, por lo que en un acercamiento al público asistente en el ya citado *día de la danza*, los comentarios del público fueron en su cercanía gusto y comprensión de las propuestas escénicas refiriendo; estilo de movimiento, tema de la obra e incluso ejecución, pero nada vinculado con la participación de BCD, esta breve exploración me acercó a formular nuevas preguntas: ¿Qué significa incluir en la danza? Y ¿Quiénes excluyen en la danza?

Se propone mirar a Mario como cuerpo símbolo, desde su trayectoria da cuenta de las transformaciones que el campo de la danza ha tenido en procesos de inclusión y por ende la importancia de trabajar por la diversidad, respeto y empatía en vías para la construcción de una cultura por la paz.

Atender la memoria a través del dialogo permitió relacionar y comprender los contextos en que las imágenes viven y se vuelven referencia, el cuerpo del bailarín se construye, a ello menciona Le Breton (2002, p.13, como fue citado en Mendoza, 2014, p.119) “El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí misma”.

Mario Alba

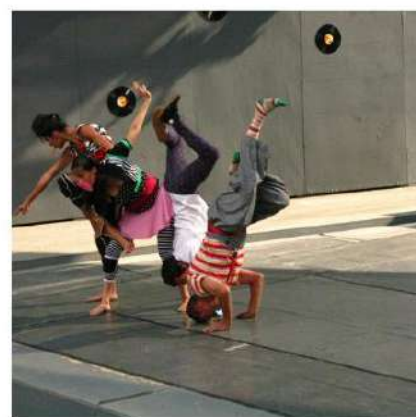


Imagen 20. Mario Alba. Archivo personal 2022.

4.4 Redes de apoyo en pro de la inclusión en la danza; una dimensión compartida

El trabajo de campo fue un proceso extenso dada la cantidad de información que arrojaron las intervenciones, eventos, encuentros y acercamientos que llevan a la reflexión profunda de diversas formas de comprender y activar las propuestas que refieren la danza y su relación con la inclusión, posibilitando una serie de caminos por observar, surgen nuevas preguntas, es significativa la apropiación conceptual y la importancia que da la experiencia de convivir y reflexionar procesos de manera colectiva.

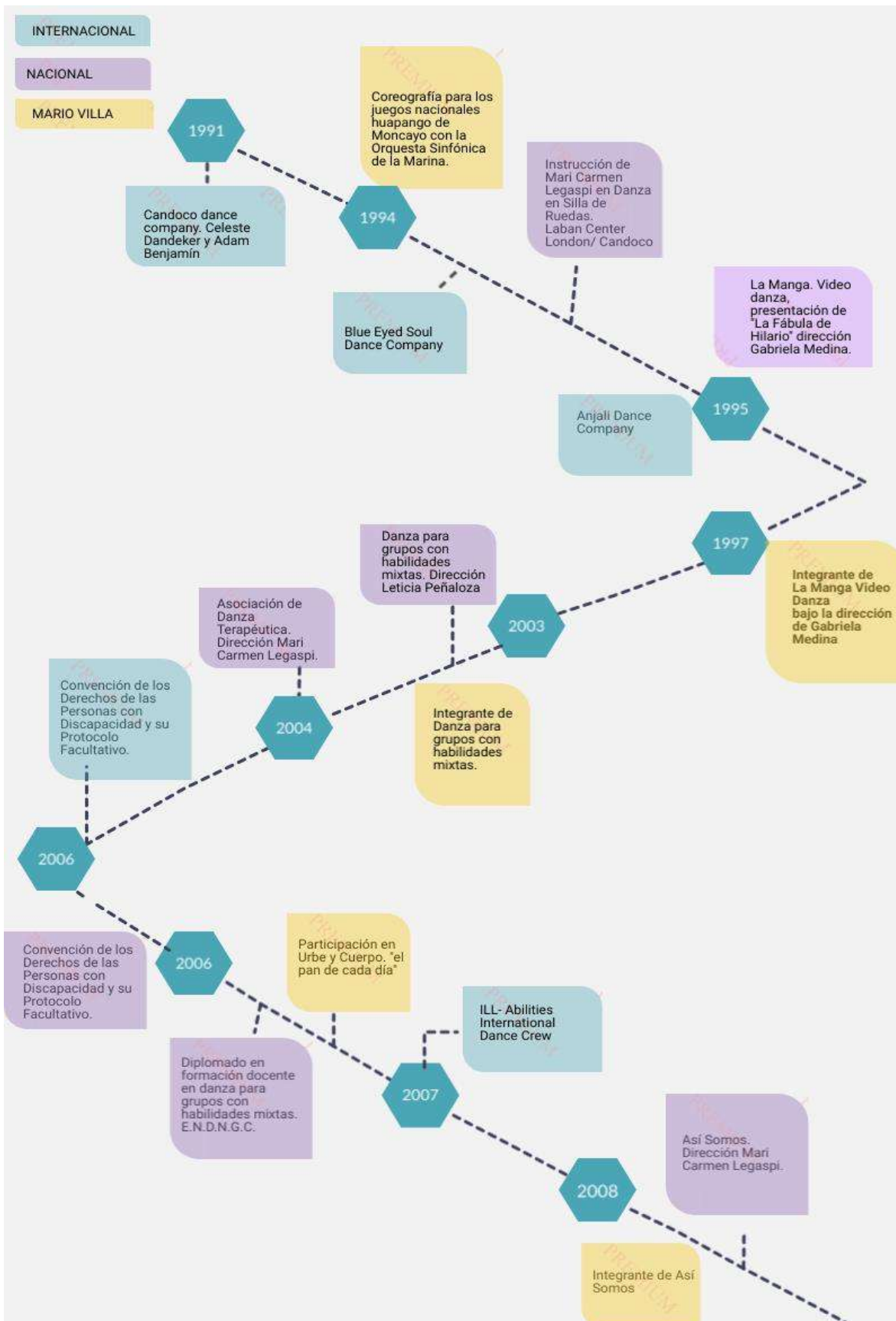
La información obtenida presenta un collage de imágenes en continuo movimiento que enfrenta al "análisis", mejor dicho, a reinterpretar desde una mirada externa que va captando de acuerdo al interés particular, como un acto de memoria coreográfica, en un ejercicio horizontal poder colaborar con la inquietud y creatividad del otro. Imaginando posibilidades de plasmar la *Red* de personas es que la idea de *constelación* permite una aproximación:

“...presento una constelación de nombres –con el objetivo de imaginar un posible mapa, que no el territorio– de algunos de los creadores –algunos de ellos también teóricos– intermediales entre lo escénico, lo cinético, lo visual, lo sonoro y lo coreográfico, quienes tejen en colaboración esta trama histórica...” (Monroy, 2019, p.33)

Una propuesta que logra desjerarquizar al plantear un mapa sin fronteras, planteando una multiplicidad de formas de Estar en el campo de la danza. Invita a la idea de dar coreografía a cada momento, agudizar los sentidos y percibir la riqueza, la cual llevó a sentir la etnografía como una *experiencia corporizada*, donde se *pone el cuerpo* (Del Mármol, 2012, p.104), tomar los elementos simbólicos de lo observado, la elección del material, la categorización y la escritura para compartir y que está a su vez se sienta y sea reconocida por los interesados en esta propuesta de abordaje.

Hay diversos saberes involucrados que no solo pueden aplicarse a la danza, se reflejan las diferentes dimensionalidades del ser en estos cuerpos no presentes y que se nombran por su relevancia y aporte, donde se abre la posibilidad a cuestionar si son presentes materiales o son una extensión misma del individuo con estos medios, contextualizados en este recuento, planteando la siguiente pregunta ¿podría ser que vea en esta manifestación de los cuerpos no presentes una “poiesis en convivio”?

A partir de estos procesos es que a manera de bóveda celeste, se pueda apreciar el dinamismo y amplitud que tienen las diversas voces, la propuesta de *constelación* por Monroy (2019), radica en imaginar la gran red que sostiene, en este caso la trayectoria de un BCD y su interacción con otros bailarines y agentes de danza, la relación de algunos eventos significativos en una dimensión temporal, en esta investigación que da enfoque a la trayectoria de Mario, es que se identifican de manera sincrónica eventos nacionales e internacionales, que posibilitan imaginar un mapa de relaciones entre aliados y BCD el campo de la danza y acciones políticas en camino a procesos de inclusión. (Diagrama 8)



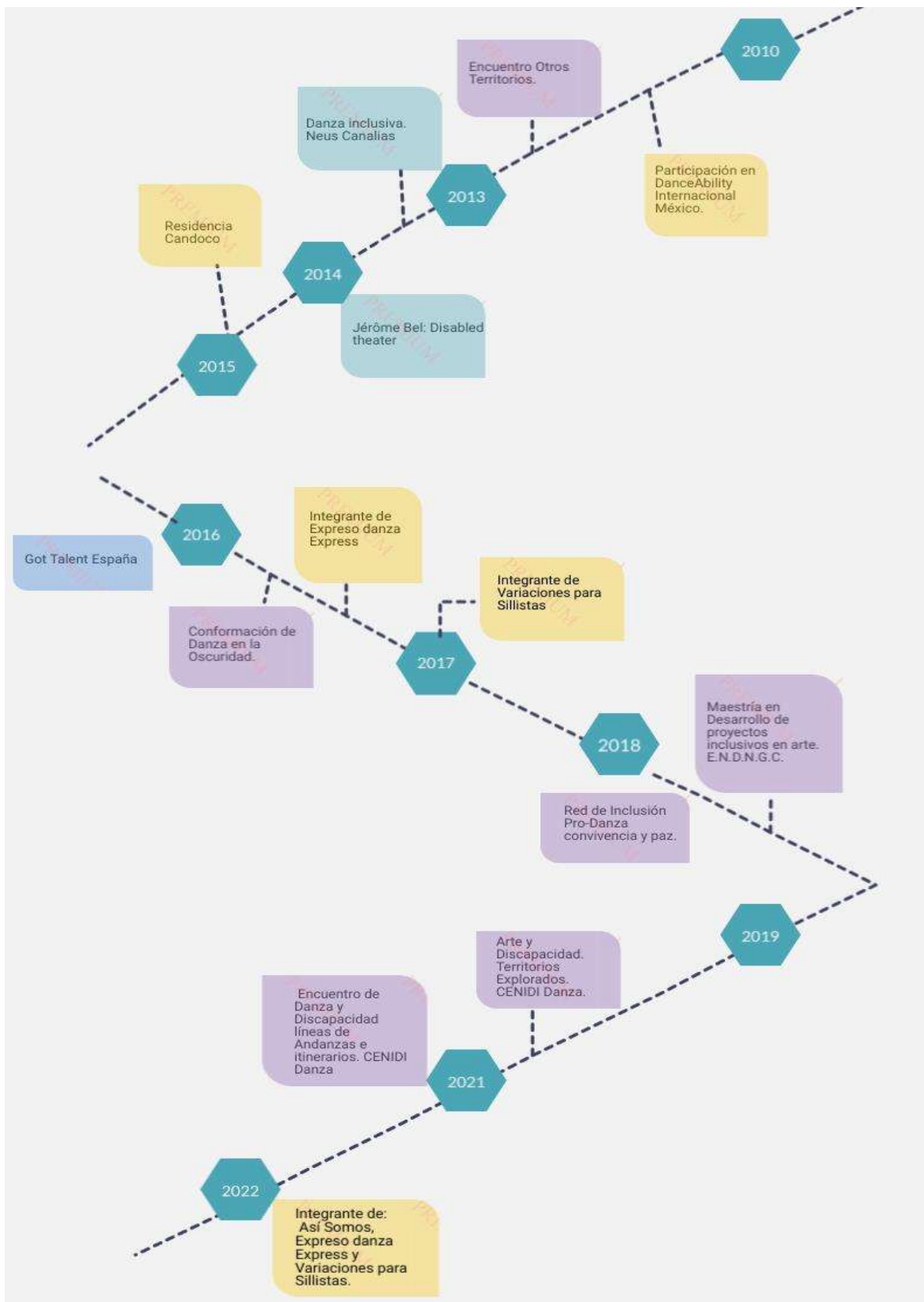


Diagrama 8. Caminos compartidos.

Construida a partir de la interacción, desde perspectivas personales y colectivas se reconoce la participación directa e indirecta en esta investigación de:

Fernando Aragón, Leticia Peñaloza, Mari Carmen Legaspi, Lorena Nieva, Mario Alba, Isabel Cuevas, Rutilo Michimani, Haydee Reynosa, Óscar Lara, Mario Alba, Gabriela Medina, Nayeli Benhumea, Lulú Arroyo, Karina Solís, Agustina Suárez, Guillermo Maldonado, Rossana Padilla, Valentina Castro, Judith Torres, Edu Oliveira, Beatriz Miranda, Patricia Brogna, Rubí Marín, Lucina Jiménez, Blanca Zardel, Claudia Palavacini, Edith Delgado, Neus Canalias, Adam Benjamín, Neus Canalias, Jérôme Bel, Beatriz Miranda, Guz Guevara, Ofelia Chávez Lama, Judith Pérez, Julio Velazco, Antonio Quiles, Patricia Rivera, José Juan Bustos, Claudia Camacho, Michael Towney, Carlos Cesar Martínez, Carlos Derek Olvera, Claudia Leticia Peña, Ramón Marco, Rita María, Ahmed M. Nájera, así como instituciones comprometidas con las necesidades presentadas en este escrito; Rule Comunidad de Saberes de la Secretaria de Cultura de la CDMX, Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, Centro Nacional de las Artes, Teatro Raúl Flores Canelo de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información de la Danza José Limón, 17, Instituto de Estudios Críticos, British Council, Catedra Contreras Danza UNAM.

Personas e instituciones entretejidos que tuvieron cruce en esta investigación, cada uno representa un abordaje significativo en su hacer profesional, profundizar en cada uno es una invitación a mirar desde diversas perspectivas el desarrollo de BCD y las acciones puestas en práctica para lograr una sociedad en pro de la equidad, dando acercamiento a comprender los procesos de integración y participación.

Agentes nombrados en la conformación de esta Red, no solo son referentes en este registro, albergan en su camino el acompañamiento a diversos procesos en la escena contemporánea y a otras historias de vida, que comparten el enfoque de lo ya redactado, articulan parte de procesos vivos, de cuerpos en movimiento, sostienen desde sus profesiones una lucha de cambio en actos individuales y colectivos.

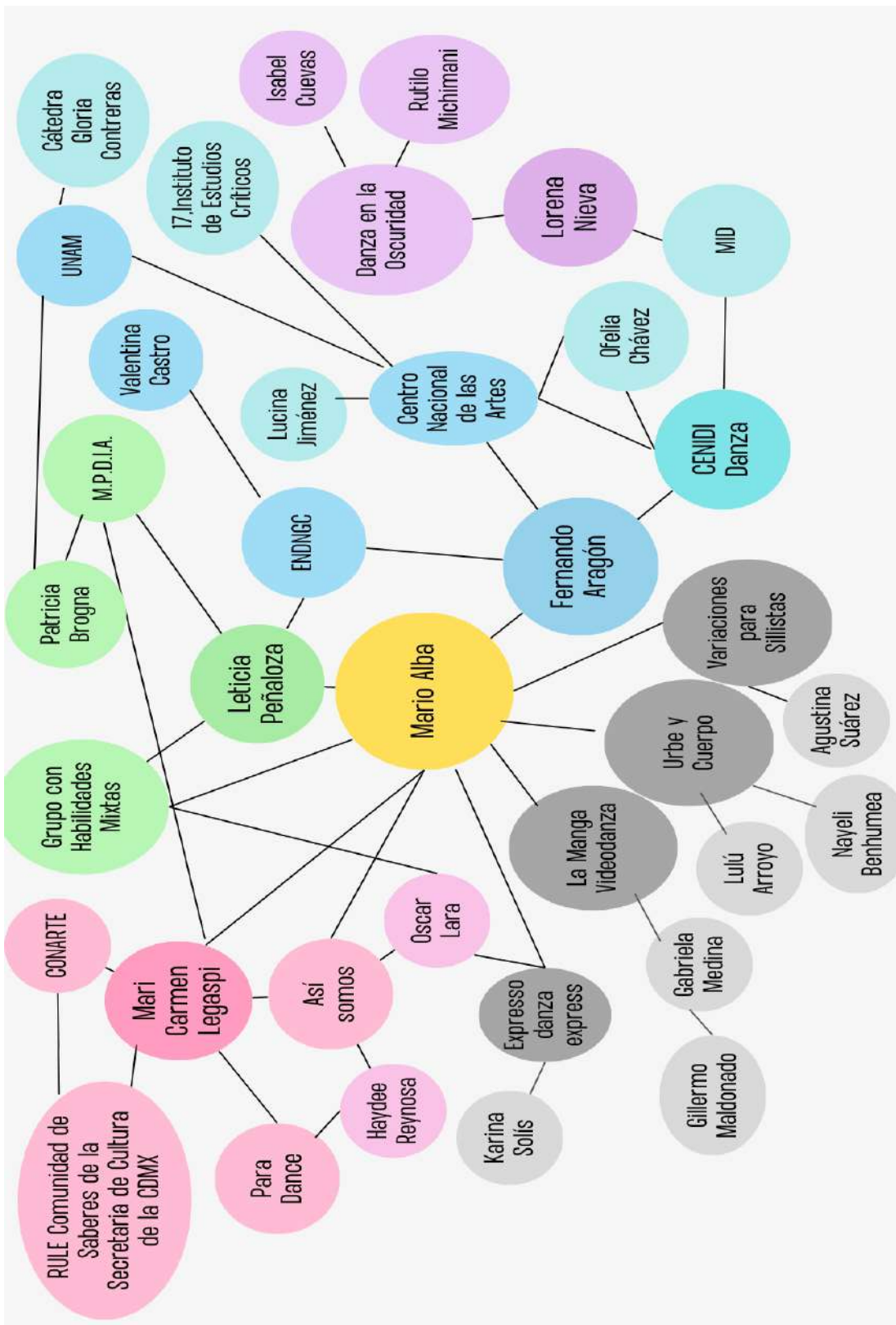


Diagrama 9. Constelación

Aliados silenciosos son la familia nuclear quienes dan soporte a los BCD quienes dan valía y coraje a la búsqueda constante del bienestar y es en este punto del escrito donde el afecto toma poder, el amor presente que acompaña y sostiene, el mismo que crece en las relaciones personales y permite que los individuos fortalezcan su manera de pertenecer y ser en el mundo, cada proceso compartido re valora el papel de cuidadores que de manera silenciosa están presentes y dan soporte a los diversos caminos tomados para llegar a la escena y mostrar elementos de autonomía desde la expresión y seguridad que la danza les brinda.

4.4.1 La reflexión de la danza como derecho cultural

La continuidad que se propone para dar seguimiento a estos procesos que de acuerdo a las singularidades y necesidades de cada BCD es diversa, se abre la invitación a mirar desde otras perspectivas formales, la reflexión que propicia esta investigación sugiere contemplar abordajes académicos para el grupo de personas que históricamente han vivido en permanente vulnerabilidad y se visibilizan en este trabajo, los cuales permiten ser una ventana a mirar los cambios sociales y las transformaciones culturales que han surgido en el contexto mexicano. Los cuales han luchado principalmente con influencias del pensamiento occidental, sin embargo, los estudios académicos poscoloniales sugieren un enfoque alterno que da paso a encontrar nuevos caminos para re pensar las practicas que anteceden nuestros hábitos y costumbres como sociedad.

La perspectiva que toma esta recopilación amplía la dimensión para contemplar las singularidades de las personas que danzan, las que enseñan, promueven, apoyan y acompañan, es una provocación a mirar desde un enfoque diverso la infinita posibilidad de cualidades que alberga el cuerpo a través del movimiento como lenguaje para expresarse, la valía que los BCD han compartido desde una manifestación artística, humana, y sensible como es la danza, la cual históricamente arroja datos en diversos géneros los cuales han privilegiado ciertas cualidades corporales para su ejecución, la danza se adapta a los cánones estéticos de la cultura que la produce suma y resta características físicas y

simbólicas lo cual ha permitido que la noción de cuerpo se problematice y reflexione, para esta investigación a favor de las PCD.

Situar las necesidades del que comparte y el que observa ayuda a apreciar la amplitud de diálogos, símbolos, memorias e historias que contiene el código de movimiento de una persona, siendo la escena la arena de apreciación. Por ello la epistemología del sur es un planteamiento que ha permitido comprender los mecanismos de reconocimiento, propician una vía para abrir al lector otras dimensiones de abordaje, dado que ofrece instrumentos analíticos para el rescate de aprendizajes y la construcción de nuevas líneas de investigación que contemplan la participación de otros saberes y sus representantes a partir de encuentros de intercambio que se presentan en este soporte social nombrado *Red*, que ha permitido el dialogo entre los saberes diversos, colocando en reflexión las iniciativas de selección de corporalidades de la escena y las iniciativas institucionales para crear procesos y realidades que favorezcan la inclusión de poblaciones diversas.

El sector de personas con discapacidad que a través de la historia se han reprimido sus conocimientos y cualidades, producto de un imaginario de “normalidad” que ha jerarquizado el acceso a actividades y el pleno goce de derecho, en el caso de este material documental se da el acercamiento a visibilizar cómo ha repercutido la participación y quiénes han sido aliados en el proceso para que BCD logran integrarse al campo de la danza, desde el desarrollo de aprendizajes dados en la informalidad e interactuar en los cambios institucionales que han ampliado y trabajado en conjunto para la apertura de estrategias que cubran las necesidades de este grupo de bailarines, una muestra del dinamismo cultural, la lucha política por crear espacios, diálogos y procesos inclusivos.

A manera de síntesis esta investigación refiere a la propuesta teórica que el autor De Sousa Santos, B. (2011) aborda, encamina las dos perspectivas que la investigación arroja, en cuanto a necesidades por parte de BCD radica en la experiencia de reconocimiento, en complemento con la experiencia democrática de aliados, teniendo en este segundo grupo la postura de quien investiga.

Creando una *Red de personas* comprometidas, refiriendo al autor y siendo consciente de: “El reconocimiento a la diferencia cultural, la identidad colectiva, la autonomía y autodeterminación, dar origen a nuevas formas de lucha por acceso igualitario a los derechos” (p.121)

Para dar enfoque de manera general a la ecología de saberes en este ángulo de observación, los BCD amplían el saber monocultural que impera en la práctica de la danza contemporánea a nivel escénico, proponiendo la mirada a dos enfoques de la propuesta de De Souza; la ecología de reconocimiento, “de la diferencia cultural, la identidad colectiva, autonomía, autodeterminación, nuevas formas de lucha por un acceso igualitario a recursos naturales y derechos colectivos” por parte de los bailarines y desde los aliados continuar la búsqueda de caminos que permitan la ecología transescalas “evidenciar los falsos universalismos, des globalizando lo local en relación a la globalización hegemónica”, creando experiencia, diálogos y conflictos posibles entre el modelo hegemónico de democracia. (De Souza, 2011, p.121)

Apuntar a nuevos trazos en el camino por la inclusión en la danza coloca en primera instancia desaprender, de manera recíproca como grupo social que comparte la práctica de la danza, el cruce de aprendizaje se propone de manera horizontal en encuentros que den apertura a las necesidades humanas y creativas de bailarines y aliados, que puedan repercutir en los diversos agentes que activan las dinámicas de creación y apreciación de la danza.

En una propuesta de toma de derecho permitir que la población con discapacidad acceda al conocimiento que los BCD muestran en sus procesos, quienes además comienzan una lucha desde lo individual y poco a poco consolidan espacios políticos de visibilización y exigencia en colectividad, una permanencia por acceder a mecanismos de reconocimiento en busca de autonomía, en alza de voz, lugares que les permiten la apropiación y goce de prácticas igualitarias.

Una lucha compartida en donde personas en sistema de alianzas se han comprometido en busca de una ciudadanía democrática teniendo como trinchera el campo de la danza, coreógrafos, docentes, pedagogos, investigadores,

gestores, promotores, fotógrafos, bailarines y público que asiste y da seguimiento a esta otra perspectiva de apreciar la diversidad en la escena contemporánea.

Este proceso como la cultura en sí, es dinámica y se transforma con cada iniciativa, se reconoce también las carencias y baches que hay en el camino, el acceso a derechos no es realidad para todas las personas, aún se mantienen saberes excluidos, divididos, que continúan negando la riqueza que hay en el mundo, los procesos de ideología, cosmovisión, salud, naturaleza y sociedad anteponen razones hegemónicas.

La perspectiva compartida lleva a re pensar las posibilidades de un planteamiento académico poscolonial que permita un espacio de pensamiento y reflexión crítica que permita recuperar la potencia cultural y artística de cada persona en un ejercicio de imaginación epistemológica y democrática, esto es contemplando los saberes y su enfoque de acuerdo a la cultura que lo produce y comparte, lograr la capacidad de emancipación social, aun sin la certeza de estar logrando un espacio común y horizontal, crear nuevas formas de acceder y transmitir conocimientos, procesos que estén apegados a realizar convergencias éticas y políticas. Apostar por el reconocimiento, diferencia y diversidad de personas en un circuito cultural, que permitan el acceso a los recursos naturales y sociales, apostando por construir vías que acerquen a sociedades igualitarias en cualquier lugar del mundo aún con la incertidumbre del resultado, es una apuesta que no asegura que el fin sea encontrar la mejora de todos, el equilibrio universal, la utopía.

La propuesta de concebir estos procesos a partir de descolonizar el saber a través de la epistemología del sur, comulga con el objetivo central de esta investigación; “visibilizar”, el pensamiento, acción y transmisión cultural de diversas singularidades de cuerpos con discapacidad, condición de vida que ha sido transformada y evidencia las cualidades diversas, dando validez a su interacción desde una postura geopolítica, con respecto al campo de la danza que ha sido regulado e institucionalizado por el pensamiento occidental, Latinoamérica y México forman parte de un desarrollo histórico colonial, donde la influencia occidental predominó más que el intercambio cultural, en este escenario los

modos de producción de la danza quedaron categorizados; danzas populares, tradicionales, autóctonas, escénicas, solo por nombrar algunas formas.

En la actualidad la contemporaneidad es la simultaneidad de la diversidad de movimientos y danzas, convierte a esta disciplina artística en un campo de participación social amplio, a partir de lo planteado teóricamente en estos niveles de pensamiento, temporalidad, reconocimiento de participación, jerarquía y producción, se posibilita el encuentro en un universo infinito de posibilidades para plantear “nuevos” horizontes de investigación y participación de acuerdo a los resultados expuestos del trabajo de campo y compartidos en voz de los agentes que encarnan esta realidad.

Aspirando a que esta investigación genere un esbozo de acercamiento a la epistemología del sur, cito la referencia que motiva la postura compartida “Es un trabajo de imaginación epistemológica y democrática con el objetivo de construir nuevas y plurales concepciones de emancipación social...nuevos manifiestos” (De Sousa, 2011, p.150)

Con ello quedan abiertos cuestionamientos: ¿cómo lograr que las formas de aprendizaje y movimiento de cualquier corporalidad sea observada y reconocida como danza?, ¿cuánto tiempo se requiere para que una persona que no cumple con los estándares occidentales en su corporalidad, pueda ser considerado como parte de la comunidad de danza?, ¿quién puede y debe dar legitimidad a una persona que danza y se considera “profesional”?, ¿cómo poder hacer un uso pertinente del concepto de “inclusión”, a sabiendas de ser una herramienta del pensamiento occidental para contemplar el uso apropiado de derechos y participación democrática? ¿qué valía representan los derechos culturales ante la realidad del campo de acción de la danza?

La descripción y voces vertidos en este escrito permiten reconocer el modo de producción colectiva que la sociedad y el campo de la danza aporta a la transformación de realidades frente a la singularidad de BCD para integrarse a procesos variados y participar de manera activa en la escena. La visibilidad como una forma de contribución da la oportunidad de conocer y reconocer caminos que

no solo afectan a poblaciones vulneradas, también permite ver las carencias que el sector cultural de la danza vive al margen del modelo de producción capitalista, la lucha constante por un campo laboral que dignifique la práctica para todas las formas de existir en la danza profesional, es decir en este caso aquellos que viven de y para la producción escénica.

Sostener el concepto de inclusión, implica evidenciar las prácticas de exclusión y trabajar de manera recíproca en la transformación social e ideológica que contempla valorar y fortalecer la diversidad, más allá de realidades políticas o construcciones teóricas, es fundamental incorporar procesos, estrategias y crear herramientas para realidades pacíficas y equitativas, aminorar e incluso derribar barreras, abrir nuevos senderos para valorar la diversidad de caminos que buscan interactuar con el cuerpo en movimiento, danzar experiencias y coreografiar la vida.

Conclusiones

Al final del proceso la amplitud de caminos observados permite disolver la idea de contemplar al otro, cambio el enfoque de percibir al sujeto investigador como un oficio de recopilar y analizar, la posibilidad de confrontar saberes y aprendizajes desde la lente de la diversidad, hizo crecer los cuestionamientos iniciales para asumir la integridad que cada participante tiene en el tejido de la investigación. Visibilizar las formas de vida de PCD que danzan es decir BCD que se han enfrentado al acceso y participación de manera fortuita, indirecta o por convicción, es solo un reflejo micro de realidades que se viven en la escena de la danza contemporánea. El sistema de complejidad que presenta el campo de la danza se refleja en el amplio espectro de formas de abordaje, esta investigación permite ver el repertorio sensorial, las diferencias corporales, las historias encarnadas, la memoria colectiva y el tejido social que fortalece al individuo en sus diferentes dimensiones dentro del campo de la danza contemporánea.

La motivación genuina al caminar la investigación coloca en primer lugar el reconocimiento de los procesos que los BCD han enfrentado, identificando dos características:

- La búsqueda de ser en el mundo, los miedos, necesidades de expresión, búsqueda de comunicación e inquietud por el movimiento son el principal motor para estar y permanecer en el campo de la danza.
- La participación de personas aliadas para orientar, enseñar, dirigir, acompañar y crear oportunidades de interacción en la danza.

En voz de los BCD las formas personales y sociales son las dinámicas que también se escuchan en bailarines sin discapacidad, sin embargo las posibilidades de participación se reducen por factores socioculturales y económicos, falta de orientación, espacios inclusivos, programas que no siempre llegan a las poblaciones beneficiadas, falta de recursos económicos, manutención de tecnologías de asistencia, pero principalmente por estereotipos o prejuicios que abundan en la cultura y son lo más complejo de erradicar.

Se ha establecido como meta ideal la transformación del campo de la danza, el cual es humano y sensible, que al mismo tiempo se enfrenta a una constante devaluación por el incesante crecimiento del capital económico como sistema de competitividad que poco espacio da a la valía del conocimiento sensorial, es una suma a los motivos para dar a cada individuo el espacio de expresión y decisión para habitar este mundo, es una lucha constante por la dignificación y reconocimiento de la danza como profesión, campo laboral y servicio cultural. Si bien esta investigación ha sido acotada en la enunciación de agentes que participan de procesos para la inclusión en la danza en tiempo y espacio, es un recordatorio para crear presentes favorables y equitativos desde la experiencia y desarrollo de una población vulnerable. Refuerza la necesidad de nombrar los mecanismos de exclusión y reconocer aquellas iniciativas en que se hace valer la presencia de bailarines con capacidades diversas.

La inclusión continúa siendo un menester social e institucional, dado que al omitir se deja de hacer evidente las necesidades específicas de las personas con discapacidad, la danza con la inclusión como apellido es una constante reflexión de los coreógrafos que buscan garantizar los derechos de los BCD, la institución por su parte se encuentra en firme búsqueda de mecanismos que permitan que la realidad social y económica del país lo concreten de manera igualitaria.

Mientras que ello camina como iniciativa las personas con discapacidad que bailan merecen ser reconocidas en su totalidad como agentes que enriquecen el campo de la danza, que los pocos BCD que cuentan su trayectoria logren penetrar en el tejido social y cada vez lograr más espacios de expresión y opciones de participación para las nuevas generaciones.

Este documento como muestra de recopilación permite comprender las motivaciones de las personas aliadas desde el ejercicio democrático que han construido una fuerte y sostenible red para crear realidades, procesos y espacios de participación para las personas con discapacidad que comparten la danza como forma de vida, aquellos quienes tienen la iniciativa de crear mejores condiciones de interacción para todos en distintas esferas que contempla la creación dancística; educación, coreografía, iniciativa política, escena, promoción

de derecho, reflexión académica que contribuye a la reflexión social respecto a las PCD y el arte, este escrito que se muestra como una investigación del archivo corporal de BCD.

La memoria sensorial como una constante en la reflexión de vivir la danza o el baile desde apreciaciones diversas y que invitan a la apertura de nuevas vías para reconfigurar el movimiento en la escena, desde las singularidades de cada BCD se abren posibilidades de comprender las razones que cada cuerpo tiene para ser danzante en el mundo.

El abordaje metodológico permitió en todo momento tener experiencias corporizadas, ampliar los sentidos, enfrentar prejuicios, disolver estereotipos y escuchar con el repertorio sensorial que la etnografía posibilitó, una investigación enriquecida por diversas perspectivas de comprender y vivir el arte del cuerpo en movimiento, la experiencia desde la mirada etnohistórica donde cada ser humano diverso que habita y se consolida a través de la memoria individual da valía a cada desarrollo, una intención de contar procesos de manera horizontal y en esa dimensión reconocer la importancia de cada agente para que el soporte social fortalezca la red de cada persona que interactúa en las historias compartidas.

Un ejercicio que permite imaginar a otros actores, aquellos que de manera indirecta activan y forman parte de la batalla diaria por participar, permanecer e incluso luchar en una constante por la equidad e igualdad en el campo artístico. Queda propuesta la iniciativa de continuar cuestionando y evidenciando espacios que permitan el activo reconocimiento y valor de la diversidad, mirar las oportunidades de desaprender y reconfigurar las formas de fluir en la danza, continuar procesos de legitimación a partir del reconocimiento que generan múltiples formas y caminos de transitar los saberes corporales.

Esta investigación aspira a ser una ventana de observación de una comunidad que valora, acompaña y crea procesos, una perspectiva de las iniciativas de transformación y alianzas acompañadas de acciones institucionales, un espacio de conciliación en pro de experiencias inclusivas que contribuyen al dinamismo cultural encaminado al ejercicio constante por la paz.

Es una provocación a identificar las barreras que se colocan y trastocan los procesos de desarrollo, aquellas que permitan ser intervenidas, derribadas e incluso usadas como puente, al final el proceso que como investigadora genera la experiencia de conectar el proyecto de “Burbujas de movimiento en vuelo” con esta investigación “La inclusión corporal en la danza: una red para la escena”, representa la vinculación entre perspectivas, procesos, comprensión y participación activa, no solo de la población con discapacidad, sino con personas involucradas en la transformación de la sociedad y de agentes institucionales que han construido vías democráticas para que la danza contemporánea sea cercana y accesible.

El aprendizaje constante se manifiesta en la reflexión que permite identificar en donde es posible distinguir, tocar o abrir puertas, procesos personales que permitan la toma de decisiones asertivas para el bien común.

Y como un aprendizaje del camino recorrido en la MID y la concreción de esta investigación, permito que la voz de la investigadora no solo este presente en la relatoría del documento, enriquezco y comparto el reconocimiento que como agente del campo de la danza y ciudadana me comprometo en una constante reflexión y creación de propuestas e iniciativas congruentes, a manera de crecimiento profesional identifico que:

Soy una etnohistoriadora que danza, siempre me he asumido un híbrido, sujeta que no antropóloga en totalidad, ni historiadora, atendiendo un tema demasiado lúdico, el cuerpo en movimiento.

Esta investigación me llevó a comprender la incomodidad social y académica que implica la impureza. Pues bien, me sentí por muchos años excluida, en medio de todo, busque el equilibrio dicotómico, reconozco que buscaba ser una hija legítima de estas prácticas.

Ahora en el camino académico, profesional, personal ya no encuentro una frontera, todo se almacena en mi cuerpo que guarda, analiza como fractal en espiral, busco en mis micro y macro realidades lo oculto, el movimiento me da sentido.

Considero el desarrollo constante como un bucle, porque en mi totalidad es efímero el momento de orden, un equilibrio que el tiempo y espacio encuentra, la reorganización ha sido la posibilidad para seguir en movimiento por ello está en tránsito, la gama de grises es para mí el matiz de los colores, mi piel, sueños, anhelos y fe, se depositan en las diferencias, más no en la oposición.

Y entre tanto discurso de inclusión, busco la vía para conciliar realidades, me pregunto si algún día en mis múltiples dimensiones podré resolver el siguiente cuestionamiento: ¿se lograra la inclusión para mí, para todos, para algunos?

Habitar y conocer la amplitud sensorial a través de la danza es un derecho que merecemos, tener la oportunidad de reconocer, elegir vivir el movimiento es una decisión que debe ser acompañada en conjunto, es necesario mover las ideas, danzar los conceptos para ampliar las visiones de las muchas realidades que convergen en la escena y son avivadas en las corporalidades, comenzar a revalorar la diversidad, ser movimiento que habita y se expresa en este mundo.

Referencia Bibliográfica.

Agudelo, P. (2011) (Des)hilvanar el sentido/Los juegos de Penélope. Una revisión del concepto imaginario y sus implicaciones sociales. En Revista Uni-Pluri/Versidad. Vol. 11, No.3 Facultad de Educación, Universidad de Antioquia.

Álvarez-Gayou, J.L. (2004). Cap. 4 Métodos cualitativos para la obtención de la información. En Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología. (pp.103 a 156). México: Paidós.

Álvaro, D. (2007). Un cuerpo, cuerpos... En Michel Onfray (2007). 58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma. (pp. 53-63). Buenos Aires: Ediciones La Cebra.

Ansotegui, E. (2016). La utopía son los otros: un acercamiento descolonial a la Memoria del fuego de Eduardo Galeano. Sociedad y Discurso, 29, 64–84.

https://pdfs.semanticscholar.org/aa24/72f254374bb0fedb42fad51a50ac3464a06c.pdf?_ga=2.49291941.2064596027.1594679885-1133826905.1594679885

Ayús y Eroza. (2008). El cuerpo y las ciencias sociales. En Revista Pueblos y Fronteras Digital. Núm. 4, dic. 2007 – mayo 2008. Disponible en:

http://www.pueblosyfronteras.unam.mx/a07n4/art_02.html

Banes, S. Fuentes de la danza posmoderna. (2006) En Hilda Islas, (selección e introducción) Antologías. Investigación social e histórica de la danza. México: INBA. (Biblioteca Digital CENIDI Danza).

Bauman, Z., & Tester, K. (2002). La ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones. Paidós Ibérica.

Bernard M. (1994). Cap. 5. El enfoque fenomenológico del cuerpo mi cuerpo como ser en el mundo. Cap. 6 Una síntesis fructífera (pp. 61-101). En El cuerpo. Un fenómeno ambivalente. Barcelona: Paidós. Técnicas y lenguajes corporales.

Bang, C y Carolina Wajnerman. Arte y transformación social: la importancia de la creación colectiva en intervenciones comunitarias. En Revista Argentina de Psicología, No. 48, abril 2010.

- Barón, A. [Vicerrectoría de investigación de la UTIC] (2019, marzo 18) Técnicas cualitativas de recopilación de datos: Observación participante. [Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2TwrReG1Zlo>
- Barón, A. [Vicerrectoría de investigación de la UTIC] (2019, diciembre 18) Técnicas cualitativas de recopilación de datos: Entrevista en profundidad. [Video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=xty_wgfSJQc
- Baz, M. (2009). Cuerpo y otredad, En Revista Tramas (pp. 13-30). México: UAM-Xochimilco.
- Blumer, H (1981) El interaccionismo simbólico. En Perspectiva y método. (pp. 1-16) Barcelona: Hora.
- Bolívar, A., Domingo, J., & Fernández, M. (2001). La investigación biográfico-narrativa en educación: enfoque y metodología. Muralla.
- Brozas -Polo, M.P.; Vicente-Pedraz, M. (2017) La diversidad corporal en la danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX. Arte, Individuo y Sociedad 29 (1) 71-78.
- Brugarolas Alarcón, ML. (2016). El cuerpo plural. Danza integrada en la inclusión. Una renovación de la mirada de España. Tesis Doctoral.
- Campos, C. (2020). Reporte de proyecto. Burbujas de movimiento en vuelo. INBAL. Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello.
- Canalias, N. (2013). Danza inclusiva. <http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=3217910>
- Castoriadis, C. (1997). Poder, política, autonomía. En Un mundo fragmentado. Buenos Aires, Altamira.
- CNDH. (2018). La Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad y su Protocolo Facultativo.

<https://www.cndh.org.mx/sites/default/files/documentos/2019-05/Discapacidad-Protocolo-Facultativo%5B1%5D.pdf>

Conargo, (2012) Algunas reflexiones y un epílogo sobre la idea de “comunidad” en las artes escénicas. Revista de Artes Escénicas (México).

Costa, Malena. (2015). La propuesta de Merleau-Ponty y el dualismo mente/cuerpo en la tradición filosófica. En Revista de Filosofía A parte Rei, Núm. 47, septiembre 2015. Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/malena47.pdf>

Del Mármol, M, (2012) Experimentar, contabilizar, interpretar. Conjunciones metodológicas para el estudio del cuerpo en la danza. (pp. 101-117). Silvia Citro y Patricia Aschieri (coord.). En Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas. Buenos Aires, Ed. Biblos.

Dewey, John. (2008). “Cómo se tiene una experiencia (pp.41-65), en El arte como experiencia. México, Paidós.

De Souza, S (2011) Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales/Siglo XXI.

Durán, M. (2012). El estudio de caso en la investigación cualitativa. Revista Nacional de Administración, 3 (1), (pp.121-134)

Enrique, A. y Barrio, E. (2018). Guía para implementar el método de estudio de caso en proyectos de investigación. Propuestas de investigación en áreas de vanguardia, (pp.159-168)

Eisner W, E. (1995) Educar la visión artística. Paidós Educador. Barcelona, España.

Eisner W, E. El papel de las artes en la transformación de la conciencia. (pp.17-44). En El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia. Barcelona: Paidós Arte y Educación.

Foucault, M. (1986). Historia de la sexualidad II: El principio de los placeres. (Introducción), pp. 7-34. México: Siglo XXI.

Foucault, Michael. (2006) Los cuerpos dóciles. En Hilda Islas, (selección e introducción) Antologías. Investigación social e histórica de la danza. México: INBA. (Biblioteca Digital CENIDI Danza).

Galindo, B. (2015) Danza inclusiva: estudio sobre la experiencia educativa y sus posibles interrelaciones con la experiencia estética. México. Tesis de Maestría.

García Canclini, N. (septiembre, 2008). Geopolítica del arte y estéticas interculturales. Conferencia dictada en la Universidad de Miami.

García, E. (2009). El cuerpo diagonal. Relecturas. "In verso". Sottile, M. E. G. LIBRO: EL CUERPO CREADO. P. 38-41.

García Selgas, F. J. (octubre-diciembre, 1994). El "cuerpo" como base del sentido de la acción social. En Reis, (68), pp.41-83. Monográfico sobre Perspectivas en Sociología del Cuerpo, Giménez, G. (2005) La cultura en la tradición antropológica y La concepción simbólica de la cultura (págs. 41-53 y 67-87). En Teoría y análisis de la cultura. México, Conaculta/Icocult.

Goffman, E (2006). Estigma. La identidad deteriorada. (pp. 7-55). Buenos Aires, Amorrortu.

Greco L. y Gabriela Iuso (2012) En la roda, entre Brasil y Argentina. La capoeira en dos proyectos sociales latinoamericanos, En Citro S. y Patricia Aschieri (Coords.). En Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas. (pp. 219-232). Buenos Aires: Ed. Biblos.

Greene, M. (2004). Definir la educación estética y Notas sobre educación estética (pp.17-55). En Variaciones sobre una guitarra azul. Conferencias de educación estética. México: Edere.

Herrera, J. D. y Garzón, J.C. (2011). Las historias de vida como método de investigación en educación y pedagogía. En Memorias de simposio de narrativas en Educación. (pp.1-8).

Islas, H. (2001) (Comp.). Foucault, M. Poder-Cuerpo. De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza. (pp. 127-133). México. CONACULTA. Cenart.

Islas, H. (2006) (selección e introducción) Foucault, Michael. Los cuerpos dóciles. En Hilda Antologías. Investigación social e histórica de la danza. México: INBA. (Biblioteca Digital CENIDI Danza).

Glaser B. y Anselm L. Straus. (2008). "Generating theory" y "Theoretical sampling" En The discovery of grounded theory: strategies for cualitative research. (pp. 1-43). New Brunswick/Londres, Aldine Transaction

Islas, H (2006). Danza contemporánea. Imaginario Social y Grupalidad. En Esquizoanálisis de la creación coreográfica. Experiencia y subjetividad en el montaje de las nuevas criaturas. México: Cenidi Danza. Danza/INBA/Cenart/Conaculta/Conaculta. Biblioteca Digital Cenidi Danza.

Islas, H. (2016). El juego de acercarse y alejarse. Traducción performativa de "otras" danzas. México: INBA/ CENIDI Danza José Limón.

Islas, M. (2006). Cap. 3. Procesos metabólicos del músculo, la acción y las representaciones mentales. Entre la psicomotricidad y el psicoanálisis. En Esquizoanálisis de la experiencia de la creación coreográfica. Experiencia y subjetividad en el montaje de Las nuevas criaturas. [CD room]. México: CONACULTA. INBA. CENART.

Kunst, Bojana. Danza y trabajo: El potencial político y estético de la danza. (2013). En Isabel De Naverán y Amparo Écua (Editores). Lecturas sobre Danza y Coreografía. (pp. 47-59). Madrid: Artea.

Le Breton David, (2011) Adiós al cuerpo. "Introducción: un borrador del cuerpo" y "El cuerpo accesorio" Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo. La Cifra Editorial. México. (pp.17-56).

Lowenfeld, Viktor (1947). El significado del arte en la educación. (pp.1-60). En Desarrollo de la capacidad creadora. EUA. Kapeluz.

Macías, Z. (2016). "Los cuerpos de la danza contemporánea". En Reflexiones Marginales, No. 36. [En línea] [Fecha de consulta: 4 de febrero de 2017]

<http://reflexionesmarginales.com/3.0/los-cuerpos-de-la-danza-contemporanea/>

Macias, Z. (2021) Tradición e innovación, repetición y cambio en diversos modos de formar dancísticos. <https://padlet.com/claudetta7/9523dzg9y4uig6i6>

Martínez, P. (2006). El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica. Pensamiento & Gestión, (20), (pp.165-193)

Masakatsu, G. y Selma Jeanne Cohen. Virtuosismo e ideales estéticos en la danza japonesa y en la danza clásica occidental. (2006) En Hilda Islas, (selección e introducción) Antologías. Investigación social e histórica de la danza. México: INBA. (Biblioteca Digital CENIDI Danza).

Mendoza, C. (2014). "Vinculaciones entre el ritual y el performance", (pp. 104-134), en Performance: subjetividad y resistencia. Estudio de caso: Butoh Ritual Mexicano A.C. Tesis doctoral. México: Universidad Iberoamericana.

Mora, Ana Sabrina. Movimiento, cuerpo y cultura. En D'hers, Victoria y Eduardo Galak. (comps.) (2011). Estudios sociales sobre el cuerpo: prácticas, saberes, discursos en perspectiva. (pp. 164-181). Buenos Aires: Estudios Sociológicos Editora.

Muñiz, M. Estudios de caso en la investigación cualitativa. UANL/Facultad de Psicología.

Nancy, Jean-Luc. (2007). 58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma. (pp. 13-35). Buenos Aires: Ediciones La Cebra.

Onfray, Michel. (2007). Una razón corporal. En La potencia de existir. (pp. 61-67). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Pacheco, A., (2021), Métodos cualitativos de investigación: Ventanas panorámicas para el estudio de las danzas. (Texto introductorio al tema de las metodologías para la investigación de las danzas) Material didáctico. MID. México.

Peralta, C. (2009). Etnografía y métodos etnográficos. Análisis. Revista Colombiana de Humanidades, (74), (pp. 33-52)

Rodríguez, (2015). Proceso de admisión al ciclo escolar 2019 - 2020. ESCUELA NACIONAL DE DANZA CLÁSICA Y CONTEMPORÁNEA. El cuerpo humano ideal para la Danza Clásica o Ballet.

https://sgeia.inba.gob.mx/archivos/escuelas/superiores/danza/endcc/endcc_cuerpo_ballet_2019.pdf

Rodríguez, (2000). Etnohistoria: ¿La ciencia de la diversidad cultural? Exploración acerca de la constitución del término y del desarrollo de su teoría y método.

Boletín Antropológico, vol. 3, núm. 50, pp. 5-28 Universidad de los Andes Mérida, Venezuela.

Romero Rodríguez, J. (2008). Creatividad en el arte: descentramientos, ampliaciones, conexiones, complejidad. Madrid: Facultad de Educación, Universidad Complutense de Madrid.

Sánchez Puentes, Ricardo. (1993) "Didáctica de la problematización en el campo científico de la educación" (pp.64-78). En Perfiles Educativos, No. 61, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de estudios sobre la Universidad (CESU), banco de datos sobre educación.

Sánchez-Teruel, D., & Robles-Bello, M. A. (2013). INCLUSIÓN COMO CLAVE DE UNA EDUCACIÓN PARA TODOS: REVISIÓN TEÓRICA. Revista Española de Orientación y Psicopedagogía, 24(2), 24-36.

Tortajada M. (2020). "85 aniversario de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. Danza que resiste y construye". INBAL, CENIDID, México.

Turner, V. W. (1977). The ritual process.

Turner, V. Cap. (2002) 3: Del ritual al teatro” En Geist, I. (compilación y traducción). Antropología del ritual. (pp. 71-88). México, INAH.

Ullan de La Fuente A. y Manuel Belver. (1990). Psicología social y conducta artística: el arte, entre el individuo y la sociedad. En Revista Arte, Individuo y Sociedad, No. 3. Editorial Universidad Complutense.

Material Visual:

David Le Breton. (2017, 03 de noviembre) Antropología del cuerpo en los mundos contemporáneos. [video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=tOzkpaINTaA>

Arte y Discapacidad. (2019, del 24 al 26 de octubre) Territorios explorados. Primer encuentro. [videos]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QNAAtIqLDQ2k>

<https://www.youtube.com/watch?v=6FUCcJ8Sa->

https://www.youtube.com/watch?v=XBXV5x2_q_w

AXIS dance company. Consultado 20 de octubre 2023)

<https://axisdance.org/about/>

Cuando el talento y el amor se funden en un baile | Audiciones 2 (2016, 21 de febrero) Got Talent España. [video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=24yUSZsUIz0>

Blue Eyed Soul Dance (2012, 16 de marzo) Dance Company. Consultado 04 de octubre 2021. <http://blueeyedsouldance.blogspot.com/>

Disability arts online. Consultado 23 de octubre 2021.

<https://www.disabilityartsonline.org.uk/Blue-Eyed-Soul-Dance-Company>

Blue Eyed Soul Dance Company. The Kennedy Center. Consultado 10 de noviembre 2021.

<https://www.kennedy-center.org/artists/b/ba-bn/-blue-eyed-soul-dance-company/>

Inés Enciso (2019, 31 de octubre) Cambiar la mirada hacia la discapacidad desde las artes escénicas. TEDx Valladolid. [video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=3M58FK0t7UM&t=157s>

Canalias Neus (2021, 03 de diciembre) Conferencia: Danza Inclusiva. [video].

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JpS6dO5C8wQ&t=1s>

Candoco dance company. Consultado 17 de octubre 2021.

<https://candoco.co.uk/who-we-are/>

Danza Mobile. Consultado 17 de octubre 2021. <https://danzamobile.es/>

Discapacidad, evolución del modelo. (2014, 06 de diciembre) [video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=DaFqda_x1xQ&t=41s

Dolor, con David Le Breton. (2021, 28 de mayo) Revista de la Universidad. [video].

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eKdRrXgHxb8&t=283s>

Eros Recio (s.f.). Primer bailarín profesional con Síndrome de Down. Consultado 30 de septiembre 2020. <https://www.danza.es/multimedia/biografias/eros-recio-peyro>

[peyro](https://www.danza.es/multimedia/biografias/eros-recio-peyro)

Encuentro de Danza y Discapacidad. (2021, 03 y 04 de diciembre) Líneas de Andanzas e Itinerarios. Consultado 05 de diciembre 2021.

https://cenididanza.inba.gob.mx/?fbclid=IwAR0_dMk9gvqsvsEFACQMZQPZ_-MNQqjuznE-LM0Fj8gMT5ghCTZ-3bleK4g

Enfoque educativo de la danza. (2018, 16 de agosto) Danza Telesecundaria 1º grado. [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SnAjOPUMjR0>

Barrancos Dora, "La elaboración del estado del arte de un proyecto de investigación" (24 de abril de 2013) "El Estado del Arte de un proyecto de investigación". Dictada en el Primer Encuentro del Programa de Formación y Desarrollo Profesional Becas Saint Exupery. Instituto Nacional de Formación Docente. Ministerio de Educación. Buenos Aires. [video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=QCmyFWohQv0&feature=emb_logo

González Fauerman, (2020) Danza inclusiva: las personas con discapacidad que bailan sin límites. Consultado 05 de diciembre 2021.

<https://animal.mx/2020/10/danza-inclusiva-personas-con-discapacidad-bailar-sin-limites/>

ILL-ABILITIES Crew. Consultado 18 de octubre 2021. <https://www.illabilities.com/>

ILL-ABILITIES Crew. (09 de enero 2019) [video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=GC2IP9qxsYU>

Jérôme Bel: Disabled theater. (10 de junio 2020) [video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=1mlo0wjpH2c&t=5s>

Jérôme Bel: Disabled theater. (10 de junio 2020) [video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=1mlo0wjpH2c&t=288s>

Legaspi Maricarmen, Velasco Julio, Quiles Antonio Quiles (03 de diciembre 2021)

Procesos creativos en la danza inclusiva. Encuentro Danza y Discapacidad.

Líneas de andanza e Itinerarios. [video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=xfyJVxVjnlq>

Lawrence Parsons danza y cerebro en school 1. (20 de junio 2013) [video].

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=oX3h3NcO3M4>

K.N. Burbujas de Movimiento en Vuelo. (11 de febrero 2021) [video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=orBH2SU2jZw>

Miranda Beatriz (09 de agosto 2018) Despatologización de la discapacidad.

[video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OVDA50otqBc>

Otros territorios, Encuentro de Artes Escénicas Inclusivas. Consultado 10 de

diciembre de 2021. <http://ccemx.org/evento/ix-encuentro-otros-territorios/>

Otros territorios, Encuentro de Artes Escénicas Inclusivas. (06 de diciembre 2021)

Mesa 3. Consultado 10 de diciembre de 2021.

<https://www.facebook.com/EncuentroOtrosTerritorios/videos/301972281936860/>

ONU (1999) Asamblea General. RESOLUCIONES APROBADAS POR LA ASAMBLEA GENERAL. Declaración y Programa de Acción sobre una Cultura de Paz. Consultado 05 de octubre 2023.

https://fund-culturadepaz.org/wp-content/uploads/2021/02/Declaracion_CulturadPaz.pdf

Anexos

Recursos gráficos

Diagramas

<i>Nº</i>	<i>Título</i>	<i>Página</i>
1	Alcances globales de la inclusión en la danza	09
2	La problematización de la inclusión en la danza. (referencia Sánchez Puentes, 1993)	12
3	Arte, mente y cultura	27
4	Propuesta metodológica	48
5	Perspectiva de abordaje	51
6	Trayectoria de Mario Alba	121
7	El cuerpo singular de Mario Alba	140
8	Caminos compartidos	148
9	Constelación	150

Imágenes

<i>Nº</i>	<i>Título</i>	<i>Página</i>
1	Cartel El Rule comunidad de saberes. Inválido experience. Secretaría de Cultura.	63
2	El Rule Comunidad de Saberes. Guz Guevara. Cultura Comunitaria Ciudad de México.	65
3	Cartel El Rule comunidad de saberes. Así Somos. Secretaría de Cultura.	67
4	CENIDI Danza José Limón.	68
5	9º Encuentro Otros territorios. 2021.	81
6	Danza UNAM La potencia del encuentro. 2022.	86
7	Trayectoria Fernando Aragón. Imágenes libres en la red. México 2022.	91
8	Danza para grupos de Habilidades Mixtas. Archivo personal de Leticia Peñaloza, 2022.	95

9	Danza en la oscuridad. Archivo personal de Lorena Nieva, 2022.	101
10	Así Somos, archivo personal de Mari Carmen Legaspi, 2022.	105
11	Variaciones para Sillistas.	125
12	Variaciones para Sillistas.	126
13	Expreso danza Express.	126
14	Expreso danza Express.	127
15	Fotografías tomadas por Lizeth Campos, ensayo variaciones para Sillistas. 27-05-2022	130
16	Isabel Cuevas, archivo personal, 2022.	133
17	Rutilo Michimani. Archivo Danza en la oscuridad. 2022.	135
18	Haydee Reynosa. Archivo personal 2022.	137
19	Oscar Lara. Archivo personal 2022.	139
20	Mario Alba. Archivo personal 2022.	144