


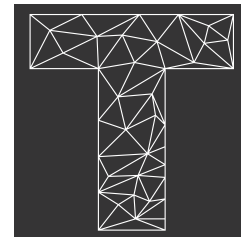
Fotografía:  
Francisco Javier Mojica Mendieta



CUERPO, DANZA Y FEMINISMOS: ESPACIOS DE SUVERSIÓN Y  
MOVIMIENTO QUE CREAN CONOCIMIENTO. REFLEXIONES DESDE LA  
DOCENCIA EN EL TECNOLÓGICO DE COSTA RICA

Laura Sancho Martínez

# CUERPO, DANZA Y FEMINISMOS: ESPACIOS DE SUVERSIÓN Y MOVIMIENTO QUE CREAN CONOCIMIENTO. REFLEXIONES DESDE LA DOCENCIA EN EL TECNOLÓGICO DE COSTA RICA



## **Body, dance and feminisms: spaces of suversion and movement that create knowledge. Reflections from reflections from teaching at the Tecnológico de Costa Rica**

Revista Trama  
Volumen 12, número 2  
Julio - Diciembre 2023  
Páginas 12-34  
ISSN: 1659-343X  
<https://revistas.tec.ac.cr/trama>

Laura Sancho Martínez <sup>1</sup>

Fecha de recepción: 20 de febrero de 2024

Fecha de aprobación: 26 de abril de 2024

Sancho, L. CUERPO, DANZA Y FEMINISMOS: ESPACIOS DE SUVERSIÓN Y MOVIMIENTO QUE CREAN CONOCIMIENTO. REFLEXIONES DESDE LA DOCENCIA EN EL TECNOLÓGICO DE COSTA RICA. Trama, Revista de ciencias sociales y humanidades, Volumen 12, (2), Julio-Diciembre, págs. 12-34. <https://doi.org/10.18845/tramarcsh.v12i2.7205>

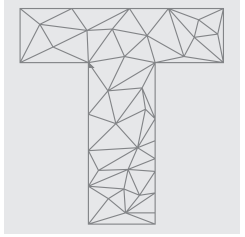
**DOI:** <https://doi.org/10.18845/tramarcsh.v12i2.7205>

1. Docente e investigadora. Escuela de Cultura y Deporte, Instituto Tecnológico de Costa Rica. Cartago, Costa Rica.

**Correo electrónico:** [lasancho@itcr.ac.cr](mailto:lasancho@itcr.ac.cr)

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-0946-9505>





## RESUMEN

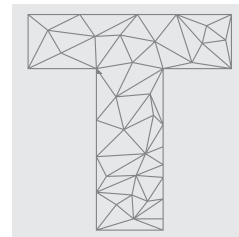
En este ensayo se analiza el concepto de cuerpo desde teoría de género y los feminismos según autoras como Butler, Gagallo y otros. Se analizan las implicaciones de estos conceptos y sus consecuencias en el mundo de la persona bailarina-intérprete y en relación con la lectura dicotómica del género. Este análisis se realiza desde mis interpretaciones como profesora de danza en el Tecnológico de Costa Rica. La principal conclusión de este artículo sostiene que la danza reproduce el discurso heteronormativo y sus implicaciones sobre los cuerpos. Ello da como resultado la evidencia de una necesaria atención en los procesos pedagógicos y de composición coreográfica que esté exenta de violencia hacia los cuerpos, así como una vigilante lectura crítica hacia los discursos artísticos. El cuerpo, la danza y los feminismos son entes políticos de resistencia y generadores de conocimiento en la universidad pública costarricense.

**Palabras clave:** cuerpo sexuado, pedagogía, heteronormatividad, bailarines, educación superior, Instituto Tecnológico de Costa Rica.

## ABSTRACT

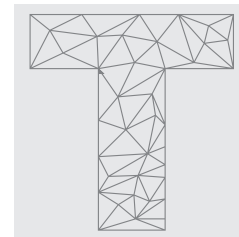
This essay analyzes the concept of the body the gender theory perspective and feminisms according to authors such as Butler, Gagallo and others. The implications of these concepts and their implications in the world of the dancer-performer and in relation to the dichotomous reading of gender are analyzed. This analysis is made from my interpretations as a dance teacher at the Tecnológico de Costa Rica. The main conclusion of this article argues that dance reproduces the heteronormative discourse and the implications. This results in the evidence of a necessary attention in pedagogical processes and choreographic composition that is free of violence towards bodies, as well as a vigilant critical reading of artistic discourses. The body, the dance and feminisms are political entities of resistance and generators of knowledge in the Costa Rican public university.

**Key words:** sexed body, pedagogy, heteronormativity, dancers, higher education, Instituto Tecnológico de Costa Rica.



## I. INTRODUCCIÓN

En este ensayo reflexiono sobre el significado del cuerpo sexuado en la danza contemporánea desde mi percepción, vivencias y análisis personal como bailarina y coreógrafa y, principalmente, desde mi experiencia como docente en el Instituto Tecnológico de Costa Rica. En el proceso de análisis retomo las conceptualizaciones del cuerpo sexuado que proponen Judit Butler, Iván Díaz Peña, Francesca Gargallo y la definición de cuerpo que expone el nuevo diccionario de estudios de género y feminismos. Esta reflexión incluye, además, la problemática de la heteronormatividad y la hegemonía de los cuerpos y como estos impregnan.



## II. ACERCAMIENTO ENTRE TEORÍA FEMINISTA Y LA DANZA

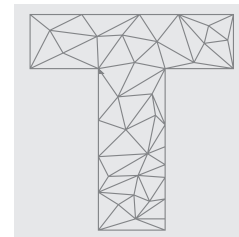
En este trabajo entiendo a la danza contemporánea como distintos estilos y estructuras corporales, con una base técnica definida que funciona para expresar arte a través del cuerpo. En efecto, como arte efímero cuenta con un virtuosismo a través de sus varias técnicas y estilos que se expresan en el proceso creativo y la puesta en escena, en donde el cuerpo se utiliza como medio artístico -por lo tanto, expresivo-, un cuerpo que busca la estética artística -determinada por la técnica o la exploración del movimiento- y es considerado, en muchas técnicas, como un instrumento. Aunque el cuerpo sea clasificado como instrumento, clasificación que podría verse como meramente materialista, no es posible separarlo de la persona danzante, lo que da lugar a experiencias únicas, subjetivas y construidas por cada persona.

Julia Serrano (2020) enlaza el cuerpo y la expresión desde un lugar certero diciendo que:

*hay muy pocas palabras en nuestro vocabulario para expresar nuestras «emociones corporales» de cualquier clase. Estoy segura de que esta ausencia de vocabulario tiene que ver con la tendencia cultural que tenemos a negar o ignorar el modo en que nos relacionamos con nuestro cuerpo. De hecho, muchas solemos pensar en nosotras mismas como si fuéramos almas o cerebros embutidos en un caparazón, que es nuestro cuerpo (p. 203).*

En el Nuevo diccionario de estudios de género y feminismos (Gamba y Diz, 2021), la noción de cuerpo se define a partir de un recuento histórico elaborado por parte del grupo de Boston a inicios de la década de 1970 en el libro Nuestros Cuerpos, nuestras vidas. Allí, el feminismo señala que el cuerpo se ha convertido en un espacio de lucha política. Asimismo, expone que

*hablar del cuerpo nos lleva a una infinidad de campos del conocimiento y de la experiencia: el cuerpo productivo y el reproductivo, el de la performance atlética, el de la biología y la genética, el de la niñez y la ancianidad, el de la sexualidad, el del placer y el goce y, el de esos otros cuerpos desobedientes, como los queer, los anoréxicos, los obesos; también los mutilados por la guerra, los enfermos, los estériles, los desnutridos. Pero tanto los cuerpos abyectos como “los que importan” (Butler, 2002), siempre y en cualquier situación, son cuerpos sexuados y genéricos (p. 203).*

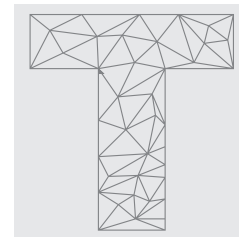


Esta definición nos invita a tener una idea amplia de todo lo que puede referirse al mencionar “cuerpo” y es en este espacio donde nos vamos a generar preguntas en la relación entre cuerpo, coreografía, interpretación y pedagogía de la danza.

Díaz Peña (2021), expone que una de las posturas centrales de Butler es que “el cuerpo es un marco de relaciones dinámicas que interactúa en un espacio ya político y social. Tanto el género y el sexo son performativos puesto que se construyen por medio de los efectos del discurso”. Teniendo como puntos de encuentro lo político, lo social y lo performativo de la danza es posible argumentar que son esos cuerpos los que nos dan un discurso, ya que en toda obra dancística se encuentra un discurso y este es generado por la lectura que hacemos de los cuerpos que lo interpretan en escena: las personas bailarinas.

Butler (2007), en su libro titulado “Género en disputa”, expone cómo el género ha sido una construcción del sistema heterosexual. En ese sentido, se entiende que el género no es una simple construcción social, sino que es una construcción hegemónica que mantiene y reproduce lo binario. Sobre esta base cabe preguntarse, ¿cómo se crea el marco de relaciones dinámicas que define Butler, dentro de la danza contemporánea? Podría decir que, la danza contemporánea por lo general reproduce la dicotomía masculino-femenino, en los discursos coreográficos que sostienen la heteronormatividad y en la búsqueda del cuerpo ideal para la danza: delgado, tonificado, con grandes extensiones, blanco, alto. A estos cuerpos se le asignan privilegios como ponerlos de ejemplo en las clases y siempre adelante del grupo, se le asigna los papeles protagónicos, acentuando la construcción social hegemónica de lo que tiene que ser un cuerpo en la danza.

La técnica de la danza contemporánea no realiza dicha clasificación binaria – ejecutar un *passé* es lo mismo en hombres o mujeres-, así que se podría analizar si es en el proceso pedagógico que la heteronormatividad se introduce o si esto se genera en la construcción del cuerpo de bailarines a la hora de la ejecución y al momento de la interpretación escénica, volviéndose performática, aunque un proceso no es excluyente del otro.



Francesca Gargallo (2014) afirma que:

*los géneros son construcciones sociales que, con base en los genitales del cuerpo humano, transforman ese cuerpo no sólo en sexuado sino en genéricamente asignado a un sistema jerárquico que inferioriza lo femenino y descarta cualquiera opción que no sea el reconocimiento de un ser hombre o mujer (asignación forzada de un género a toda intersexualidad). La superioridad del hombre es, por tanto, una compleja construcción cultural que se absolutiza en todos los países dominados por la cultura que la produce (p.162).*

Costa Rica, a pesar de la generación de resistencia y defensa por la igualdad de derechos, sigue siendo un país patriarcal donde prevalece una alta tasa de femicidios. Según el observatorio de violencia de género contra las mujeres y acceso a la justicia, del Poder Judicial de Costa Rica, define el femicidio como

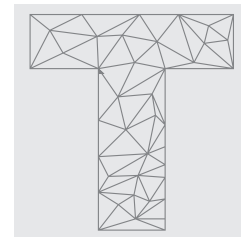
*la más grave de las violencias de género, en la cual una mujer es asesinada, por su condición de mujer, usualmente a manos de su pareja actual o pasada, o de otro hombre con quien no tiene o tuvo una relación de pareja. No es un homicidio común, sino producto normalmente de una violencia escalonada y una relación desigual entre la mujer y el hombre femicida.*

Según la información de la página web de este observatorio en el 2023 hubo 72 muertes violentas de mujeres, de los cuales 18 están tipificadas como femicidios y 37 se encuentran al pendiente de clasificar, el resto de las muertes son clasificadas como homicidio no femicidio.

En este contexto, este tipo de temas no pueden dejarse pasar, ya que en la construcción del cuerpo se crea una gran cantidad de condiciones culturales en las que las mujeres tenemos una situación de desventaja y violencia.

Estas violencias hacia los cuerpos feminizados que se generan a nivel social se reproducen en los cuerpos de la danza. Es más, los propios estándares de la danza pueden incrementar las demandas sobre los cuerpos al tener una exposición escénica constante. En escena los cuerpos se exponen, son leídos y generan este diálogo entre público y bailarines. Al respecto, Sardi (2019), dice que es ahí, en ese estar en el mundo donde mi cuerpo es mirado por otrxs y yo miro a otros cuerpos, hablo desde mi cuerpo y mi cuerpo es hablado por otrxs (pag. 78).





### III. CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO EN LA DANZA

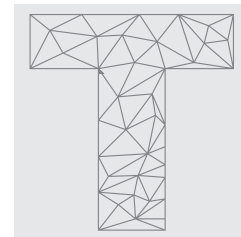
Siguiendo a Lopes Loura (1999), quien afirma que las identidades sociales y culturales son políticas, podemos argumentar que el cuerpo al relacionarse con la danza no lo hace desde un lugar vacío -neutral al género-, sino que llega formado por una construcción social y política. Esto sucede, aunque se inicie la práctica de la danza a edades muy tempranas y, en la mayoría de los casos, este es un espacio que no se escapa de la construcción hegemónica binaria reforzada por la práctica mimética.

En la mayoría de los casos, las agrupaciones de práctica dancística dirigidas a infantes están conformadas por niñas, volviéndose espacios feminizados que generan estigmas de género catalogándolos como espacios únicamente para mujeres que podrían poner en riesgo la masculinidad heteronormativa de un niño si forma parte del grupo. Esto fue el punto central en la película de Billy Elliot (2000).

La práctica de la danza contemporánea está en mayor proporción desarrollada por mujeres. Esto se respalda con la cantidad de personas cisgénero inscritas históricamente en academias costarricenses como la Escuela de Danza de la Universidad Nacional, los grupos de danza de las universidades, Danza Tec -grupo de danza contemporánea del Tecnológico de Costa Rica-. La proporción entre mujeres y hombres es de 1 hombre por cada 2 mujeres, convirtiéndose en un espacio feminizado.

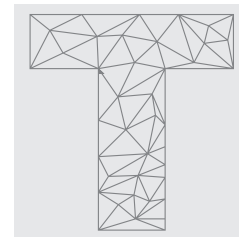
En mis años tanto como estudiante de danza, así como en algunas de las coreografías que creé, he logrado identificar que ser hombre en la danza -que son minoría- se convierte en "un privilegio" más significativo para ellos. Este se convierte en un espacio poco competitivo al ser pocas las personas de este género inscritas en la danza contemporánea. Por ello, a los hombres se les asigna gran valor en la selección, en coreografías, clases y presentaciones, generándose menos competencia en todos estos espacios.





Según mi experiencia en procesos de enseñanza-aprendizaje de la danza contemporánea, la presencia de hombres llega a contradecir el discurso social que sostiene que en la danza sólo hay mujeres y por lo tanto hay que cuidarlos, vi cómo siempre estaban en escena, tenían un trato diferenciado y me observé reproduciendo esas conductas en mis clases y en mis coreografías, perpetuando los privilegios masculinos, sin un proceso crítico de mi parte en aquel momento. Lopes (1999: pág.5) señala que:

*es fácil concluir que en esos procesos de reconocimiento de las identidades se inscribe, al mismo tiempo, la atribución de diferencias. Todo eso implica la institución de desigualdades, de ordenamientos, de jerarquías, y está, sin duda, estrechamente relacionado con las redes de poder que circulan en una sociedad.*



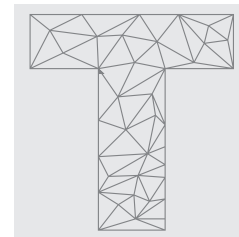
## IV. COMPOSICIÓN COREOGRÁFICA Y LOS DISCURSOS HEGEMÓNICOS

La danza contemporánea, por su evolución y múltiples estilos de movimiento, escapa, en alguna medida, de los roles de género masculino-femenino que deben ser interpretados. Por ejemplo, en coreografías como el ballet, el folclore costarricense, y el baile latino popular se logra observar los roles de género claramente marcados y determinados por la técnica, su ejecución e interpretación. Podemos observar cómo se insiste en que el hombre dirige a la mujer (baile popular), como la conquista o la salva (coreografía de ballet) o cómo perpetúa los roles de género hegemónicos. Hasta cierto punto estos roles son violentos como en la mayoría de las coreografías del folclore, que es, a mi parecer, el que más perpetúa los roles de género y la violencia.

En contraste con lo anterior, es en el momento de la puesta en escena de coreografías de danza contemporánea que, en mi opinión, en algunos casos, se reafirma el concepto de Butler del cuerpo, ya que es la obra coreográfica que nuevamente convierte al escenario -convencional o no- en un espacio político, en el que se lee o interpreta el binarismo y se posicionan los cuerpos hegemónicos.

La persona bailarina crea con sus movimientos un lenguaje que se interpreta por medio de imágenes, imágenes en movimiento que son interpretadas por los sentidos del público. Estas imágenes son socioculturales y pueden ser tan variadas como sean las experiencias de la persona bailarina y del público. Un gesto realizado por una persona bailarina, como la totalidad de la obra coreográfica, va a interpretarse de diferentes maneras por las personas del público.

En esta interpretación se mezclan las experiencias, los credos, lo político, las emociones de cada persona espectadora y así pueden generarse muchas interpretaciones de un mismo producto artístico. Esta interpretación puede variar si volvemos a ver esa misma obra en otro momento donde estos factores se hayan modificado, aunque sea de manera imperceptible o inconsciente. No va a ser lo mismo ver una obra en un momento donde tengamos mucha alegría, que en un momento donde la emocionalidad que se vive sea la tristeza. Es lo que vivimos -o la ausencia de experiencias-, nuestros aprendizajes e interpretaciones en el día a día, lo que nos da la lectura de lo externo y en este caso de una obra coreográfica.



La danza es efímera, irreplicable y temporal; es el cuerpo de la persona bailarina con su técnica e interpretación, por medio de sus sentidos y emociones, que trasmite estas imágenes. En conjunto todas contienen y dan performatividad a la propuesta de la obra coreográfica, por lo que es irreplicable, aunque el mensaje puede perdurar en el público.

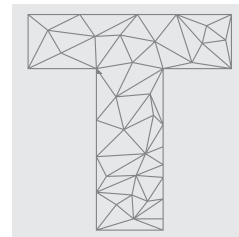
Los sentidos y las emociones se trabajan de manera continua con la técnica para llevar a las personas bailarinas a una interpretación a través de los movimientos que desarrolla su cuerpo. Las personas que estamos en la enseñanza de la danza de forma continua enfatizamos en la interpretación, en esta expresión y transmisión de eso que se quiere decir sin palabras, utilizando el cuerpo.

Nick Crossley (2001) mencionado por Sabido (2016), lo pone en evidencia al argumentar que es

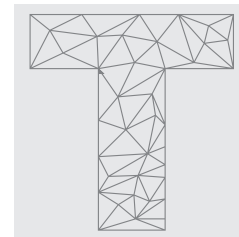
*la experiencia carnal lo que posibilitó la atención en la experiencia sensible. Este viraje permitió considerar que no solo se tiene un cuerpo, sino que este siente a través de los sentidos corporales. También afirma que con representaciones de los sentidos asociadas al género me refiero a que existen expectativas culturales que asocian los cuerpos femeninos/masculinos a determinados sentidos corporales.*

Así que una vez más, la forma expresiva e interpretativa de los cuerpos, basada en la “experiencia carnal” mediante la danza contemporánea, está transversalizada por la dicotomía y las expectativas de esta teoría, incluyendo a las personas que consumen el producto artístico, profesores, las personas coreógrafas y toda aquella persona que no sea la persona interprete, el otro.

Es principalmente mediante el sentido de la propiocepción y kinestésico que logramos llevar el cuerpo a la práctica de la danza contemporánea. Estos sentidos que se van desarrollando en el tiempo y espacio, pueden estar supeditados a las experiencias previas de la persona y es por medio del mimetismo que nos vamos apropiando de la técnica dancística. En este proceso se utilizan imágenes que favorezcan el entendimiento de la técnica en el cuerpo, pero tanto esta herramienta metodológica como su interpretación es interiorizada por los sentidos, por lo que, siguiendo la propuesta de Nick Crossley (2001), estarían culturalizados.



Lucía Ciccía (2021) comenta que Sigrid Schmitz, partidaria de los nuevos materialismos, sostiene que el cerebro está formado por la experiencia generizada, que influye recíprocamente en la cognición y el comportamiento. Esta investigadora plantea que la encarnación de la experiencia establece una conexión entre “las construcciones socioculturales y las constituciones de las corpo-realidades de género sin hacer deducciones tendenciosas sobre causa y efecto y sin dicotomizar sexo (como parte biológica) y género (como parte sociocultural)” (Schmitz, 2012, p. 163). Este argumento permite pensar que cada persona bailarina utiliza su cuerpo por medio de la técnica dancística, pero es fruto de sus realidades de género y socioculturales, por lo que no habría una técnica dancística pura a través de un cuerpo, ya que este siempre tendrá la suma de las experiencias.

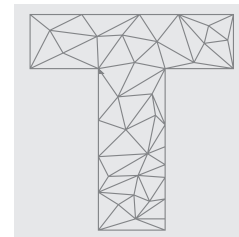


## V. BREVE HISTORIA DE MUJERES EN LA DANZA

A nivel internacional bailarinas como Isadora Duncan (1877-1927), Martha Graham (1884-1991) y Doris Humphrey (1895-1958), por mencionar a algunas pioneras, sobresalientes en la historia de la danza a nivel internacional, fueron mujeres que desestructuraron lo conocido del ballet clásico, se convirtieron en las primeras bailarinas y coreógrafas de lo que conocemos actualmente como danza contemporánea y, generaron técnicas dancísticas por medio de la necesidad y la búsqueda de nuevas formas de movimiento de sus cuerpos. Esto supone una desestructuración sociocultural de lo conocido en la época tanto en el arte como en la concepción de cuerpo femenino. Fueron mujeres que se apoderaron del escenario -lo público-, de sus cuerpos, de su expresión, con nuevas formas de movimiento de los cuerpos feminizados. Conocidas por liberar la expresividad corporal y brindar otra forma de consumo de la danza.

En *Imágenes Efímeras*, 10 años bailados en Costa Rica, Marta Ávila hace un recorrido por mujeres bailarinas pioneras del desarrollo dancístico costarricense como Grace Lindo (sin dato), Margarita Esquivel (1920-1945), Margarita Bertheau (1913- 1979), Mireya Barbosa (1935-2000), Cristina Gigirey (1940-2006) y Elena Gutiérrez, marcando la historia costarricense en este arte "efímero". Mujeres que desarrollaron escuelas, academias, agrupaciones y compañías que por muchas décadas impulsaron la danza de este país centroamericano.

Costa Rica es una excepción a la par del resto de países latinoamericanos en temas del desarrollo de la danza contemporánea, ya que la diferencia radica en que nunca estuvo supeditada al ballet, no tuvo que independizarse si no que se desarrolló por sí sola (Ávila 2005). Actualmente contamos con la Compañía Nacional de Danza, la Compañía de Cámara de la Universidad Nacional y con Danza U, de la Universidad de Costa Rica como compañías estatales, pero no se cuenta con una agrupación de ballet estatal.



## VI. CUERPOS HEGEMÓNICOS Y LA DANZA

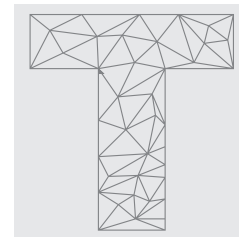
No puedo dejar de mencionar el gran estereotipo que cubre el cuerpo de las mujeres de la danza y los cánones por cumplir, en los que rigen paradigmas estéticos muy propios de este arte. Esto ha sido ampliamente criticado y señalado, pero si lo vemos como producto sigue siendo normado por el público consumidor, la danza como producto capitalista involucra los cuerpos que deben cumplir con las normas socioculturales establecidas. En todo esto se suman las creencias, lo que pensamos y la relación que tengamos con el cuerpo, así como las experiencias y emociones que el cuerpo genera y los resultados de esto (Carocio 2009).

Lucía Ciccía (2021) en su trabajo titulado “Sucesos comportamentales: estados mentales, cuerpo y género” desde el debate feminista, concluye que

*desligar nuestras conductas de la esfera mecanicista habilita pensarnos desde el cambio y la capacidad creativa para desarrollar otras actitudes y respuestas posibles. Nuestros patrones de comportamiento están en constante actualización, son aprendizajes reversibles, con el potencial de hacer nuevas memorias; memorias irreductibles que, quizás en algún mañana, constituyan trayectorias vitales no ancladas en el orden físico y simbólico de género.*

Lo anterior, me lleva a reflexionar sobre la necesidad de reconstruir y repensar el cuerpo de las personas bailarinas fuera de estereotipos, cánones estéticos y la hegemonía dualista masculino-femenino, donde debemos incluir un análisis de las técnicas, en su mayorías europeas o estadounidenses, que seguimos con la gran tarea y búsqueda de descolonizar y adaptarse a nuestras necesidades corporales, expresivas e interpretativas pero también de consumo, que eso sea lo que valoremos y apreciemos en una puesta en escena, no la búsqueda-aprobación de un único cuerpo o técnica correcta.

Han sido los cuerpos disidentes, afrodescendientes, discapacitados, cuerpos obesos, los que han ido construyendo nuevas estéticas dancísticas, con el movimiento y coreografías, deconstruyendo lo sociocultural de la danza contemporánea. Empujan y desafían los límites establecidos del concepto corporal dancístico, mientras nutren la diversidad en los procesos de construcción, creación y performativos, demostrando que es un gran inicio de la descolonización de la danza, sus técnicas, la dicotomía masculino y femenino y la construcción hegemónica dentro de la práctica.



## VII. CUERPO Y DANZA, EN EL PODER COLONIAL

Habitar un cuerpo que nunca es suficiente deviene de las imposiciones sociales y culturales. De manera continua se busca alcanzar las normas externas que indican cómo debe ser un cuerpo idóneo, normas que están presentes en la danza, donde quienes bailan deben tener ciertas dimensiones, peso, estatura, talla y deben moverse como dicta la técnica (técnica colonizadora).

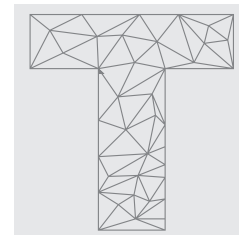
El cuerpo en la danza siempre está en deuda con los cánones establecidos por no tener las características ideales o no lograr las extensiones y flexibilidad idealizadas, propiciando que no sea un lugar sano para estar y ser. De esta forma, el cuerpo se puede convertir en un objeto que continuamente queremos cambiar o deseamos que sea diferente.

Ese cuerpo idealizado al que aspiramos dentro de la danza inevitablemente genera hegemonía de unos sobre otros en las aulas, en la forma que desarrollamos la enseñanza y llega a ser parte de la formación de estudiantes. Esta situación acaba vulnerando a estudiantes, docentes, coreógrafos y la relación con sus cuerpos.

Estas mediciones y cánones también se ven en los escenarios, donde personas coreógrafas eligen a quienes bailan y el ojo del público observa, valida y re/produce dichos cánones. De esta manera, se legitiman los imaginarios dominantes de los cuerpos que, se supone, deben estar en los escenarios.

Estas prácticas hegemónicas sobre los cuerpos de las personas bailarinas valoradas desde una perspectiva eurocéntrica convierten la danza en un espacio que discrimina, separa y clasifica. En este contexto, interpreto la perspectiva eurocéntrica como aquellas técnicas del ballet y la danza contemporánea mediante las cuales opera el poder que establece clasificaciones, cánones, límites e imaginarios corporales supuestamente europeos. Algunos de ellos serían: condiciones físicas -altura, grandes extensiones, atléticas-; cualidades de movimiento -virtuosismo, tiempo, agilidad-; imagen de la persona -higienización, vestimenta, bajo peso, cabello recogido-; color de piel -preferiblemente blanco-; género binario y heteronormativo; etarios -que sobrevalora la juventud.





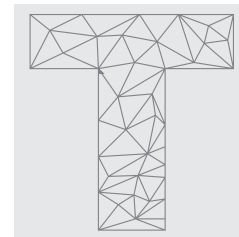
Como ha evidenciado Aníbal Quijano, existe una relación intrínseca entre modernidad y colonialidad:

*La globalización en curso es, en primer término, la culminación de un proceso que comenzó con la constitución de América y la del capitalismo colonial/moderno y eurocentrado como un nuevo patrón de poder mundial. Uno de los ejes fundamentales de ese patrón de poder es la clasificación social de la población mundial sobre la idea de raza, una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo. Dicho eje tiene, pues, origen y carácter colonial, pero ha probado ser más duradero y estable que el colonialismo en cuya matriz fue establecido. Implica, en consecuencia, un elemento de colonialidad en el patrón de poder hoy mundialmente hegemónico.*

El eurocentrismo en el ballet y la danza contemporánea es intrínseco a la modernidad y al colonialismo impuesto en el resto del mundo desde el Siglo XIV y que probablemente naturalizo o hizo ver como natural los estándares y clasificaciones descritos anteriormente.

El cuerpo con fines políticos dentro de la danza busca estandarizar lo que nos gusta y cómo se debe ver una persona que se dedica a este arte, segregando y estigmatizando a quienes no lo cumplen. He llegado a escuchar frases como “es excelente bailarín a pesar de ser gordo” o “¿no se supone que las bailarinas son delgadas?”, reafirmando un estereotipo del que dependen las habilidades, destrezas y capacidades de las personas que bailan.

Hay docentes y estudiantes que desafían estos estándares eurocéntricos y colonialistas para las personas bailarinas, y buscan otros espacios de expresión, de validación y de desarrollo independientemente del cuerpo.



A partir de mi experiencia me pregunto: ¿Cómo, desde la universidad pública y en otros espacios, empezamos a generar discursos y prácticas de resistencia para cuerpos disidentes y de esta manera, posicionarlos en las nuevas experiencias o producciones artísticas para el público y las poblaciones estudiantiles?

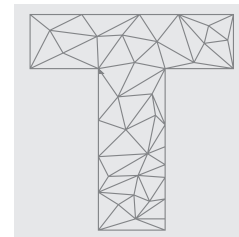
Buscar en las diversidades corporales la belleza del sin fin del movimiento, la pluralidad y el infinito de expresiones es mucho más valioso que continuar con la búsqueda de imitar estándares externos y centrarnos en nuestras propias formas de hacer, de bailar y de crear, resistiendo con y desde los cuerpos.

Atender las necesidades de expresión por medio del movimiento y lograr comunicarnos de manera no verbal es la base de la danza. Esto se logra por medio de la conexión con nuestro cuerpo, por lo que se vuelve contradictorio intentar cumplir con imposiciones innecesarias que generan un abismo en esa conexión. Así que propongo ser resistentes a estas presiones amando nuestro cuerpo y su forma de moverse y expresarse.

Al respecto Lugones (2016) menciona que

*La transformación civilizadora justificaba la colonización de la memoria, y por ende de los sentidos de las personas de sí mismas, de la relación intersubjetiva, de su relación con el mundo espiritual, con la tierra, con el mismo tejido de su concepción de la realidad, de su identidad, y de la organización social, ecológica y cosmológica.*

El retomar el poder sobre nuestros cuerpos e identidad mediante la danza y la expresión artística, es esencial en este camino de resistencia, subversión y producción de conocimiento en este campo de lucha. Volver válidos y bellos los cuerpos disidentes, centroamericanos, negros, cuerpos de las personas originarias, debe ser parte de la misión de la danza.



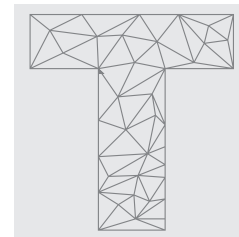
## VIII. DANZA Y SUBVERSIÓN EPISTÉMICA DESDE EL TECNOLÓGICO DE COSTA RICA

Fue en el 2007 que inicié mis labores como profesora en la escuela de Cultura y Deporte en el Instituto Tecnológico de Costa Rica donde he tenido el gran aprendizaje de estar por algunos años con la agrupación Danza TEC. Esta agrupación está integrada por estudiantes de diferentes carreras que ofrece esta universidad pública (reconocida en la región centroamericana por su aporte científico-tecnológico), que tienen interés por la danza contemporánea y además desean combinar esto con sus estudios, haciendo malabares con el tiempo y la exigencia académica. En este espacio de formación en danza contemporánea se les brinda clases técnicas, montaje coreográfico y se realizan presentaciones a nivel nacional y en algunas oportunidades a nivel internacional.

La Escuela de Cultura y Deporte ofrece cursos docentes a todas las personas estudiantes del Tecnológico en las diferentes Sedes y Campus Tecnológicos que tiene. Cada estudiante debe matricular tres cursos dentro de la oferta cultural y deportiva y es ahí donde pueden elegir el curso de danza, materia que se acerca a la técnica del baile popular y a un análisis histórico sociocultural de los ritmos.

Danza Tec más la docencia con grupos culturales, me fueron enseñando sobre la pedagogía y me han llevado a cuestionarme desde dónde y el cómo la enseñanza de la danza -cualquiera de los estilos o técnicas- se debe realizar, tomando en cuenta que es una población de personas adultas jóvenes universitarias que se están formando en las ingenierías, que proceden de todas las partes del país y que poseen diversas corporalidades. Ser parte de Danza Tec es una elección dentro de esta universidad pública donde se inscriben estudiantes que desean acercarse a la danza contemporánea y en algunos casos, han estado por más de cuatro años como integrantes.

En los últimos años he implementado pequeños cambios en la construcción de la enseñanza del baile popular en las clases de los grupos que atiendo semestralmente. Algunos de estos cambios son, por ejemplo, no permitir chistes sexistas en la clase; eliminar la norma de que el hombre es el que dirige en el baile y la mujer las que se deja llevar, ya que para mí esto es una norma innecesaria que acentúa el orden patriarcal, por una nueva norma donde hay una persona que dirige y una persona que es guiada y que continuamente se intercambian; velar por la creación de un espacio seguro dentro del aula en el que todos los cuerpos son respetados; indicar al inicio del semestre que tienen libertad de vestimenta. A nivel didáctico parte del proceso formativo incluye un espacio de análisis crítico de las letras de la música que se utiliza.



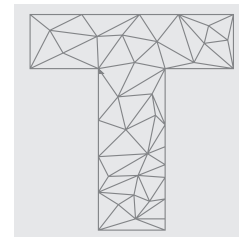
Estas acciones, que pueden parecer simples o poco trascendentales, en mi experiencia sí generan cambios, brindan libertad y procesos críticos, desdibujan la figura masculina como el que dirige y toma las decisiones de la improvisación que caracteriza al baile popular y les brinda más material para poder bailar, tanto llevando o siendo guiadas, sin las jerarquizaciones de género de por medio.

En las clases de danza, el cuerpo, tanto de la persona docente como de las personas estudiantes, se encuentran presentes y es el medio de asimilación de la materia, del aprendizaje. Los cuerpos en las clases de danza se comunican por medio del lenguaje corporal, no sólo con el movimiento si no con gestos, miradas, expresiones. Son los cuerpos los que crean el conocimiento (Sardi, 2019).

Un factor relevante es que en las clases de danza el cuerpo se pone y expone continuamente, es al cuerpo donde llega la información que debe traducirse en movimiento, por lo que se puede volver un lugar vulnerable. Sardi, (2019) expone que

*El cuerpo de la estudiante deviene “ser-expuesto” (Nancy, 2011:58), es decir, es un cuerpo que se expone –a partir del acontecimiento de la palabra dicha– al contacto con otros cuerpos, extraños, ajenos, diferentes que, como en este caso, pueden ser amenazantes o agresivos. Y es ahí, en esa co-existencia en el espacio del aula donde entra en crisis la idea de comunidad, de estar con otrxs (p.85).*

Durante las clases de danza en el Tecnológico de Costa Rica, se está en continuo contacto entre las personas estudiantes y la persona docente, se trabaja gran parte de la clase en parejas y esto genera una cercanía corporal, así como tener contacto palma con palma que es tan sensitivo. A partir de esto, se generan movimientos que buscan ser coordinados al son de un ritmo específico que tiene sus propias características, donde el cuerpo es el protagonista, por lo que no es únicamente un cuerpo, es también el otro y el colectivo. Es el espacio personal, el espacio con el otro y el espacio grupal de los cuerpos.

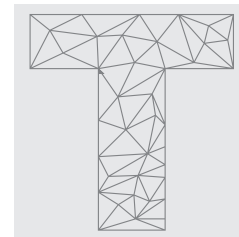


Cuidar los cuerpos en las clases de danza es esencial, desde lo anatómico con el uso correcto de la técnica hasta en la propia performatividad dancística y corporal. Según Sardi (2019) “se trata de atender a los cuerpos en sus transformaciones, cambios, gestualidades, agenciamientos que se producen en el aula, en ese espacio intersubjetivo de corporeidades” (pág. 77). Son cuerpos expuestos y presentes en un espacio planificado para moverse y que el movimiento produzca conocimiento.

En los años que estuve como directora de la agrupación Danza Tec se generaron obras coreográficas que en casos como “Abrigos de piel y alma” (2007), “Moscas” (2007), “En Dos” (2009), “En mis enaguas” (2014), en las cuales la temática de las relaciones de pareja heterosexuales, los roles de género, la maternidad no deseada, las tareas feminizadas y los estereotipos fueron el tema principal. Estas coreografías interpretadas por estudiantes del tecnológico fueron parte de la agenda cultural de la intuición, así como escenarios de la comunidad nacional, festivales dancísticos y también a nivel centroamericano.

Son montajes coreográficos que conllevan un proceso analítico de los personajes y situaciones a interpretar tanto por las personas estudiantes como en mi caso, como coreógrafa. En la producción de estos espacios resalto la importancia del pensamiento crítico que se genera en la construcción de estos discursos- y muchos otros- dentro de la construcción de obras dancísticas con estudiantes y la responsabilidad que esto conlleva académicamente, coincidiendo nuevamente con Sardi (2019) cuando dice que “no solo se trata de un efecto emocional o sensorial sino, también, epistémico” (p.73).

Diana Maffia (2007) sostiene que esta idea del valor de las emociones en la construcción del conocimiento, el valor epistémico de la metáfora, son profundamente humanistas. Por lo que no estamos hablando únicamente de una formación técnica profesional en una universidad, si no, de la suma de experiencias en el proceso de su formación universitaria, más el acercamiento a la técnica de la danza contemporánea y se amplía con la construcción de los discursos de las obras artísticas.



## IX. CONCLUSIONES

El cuerpo de la persona bailarina se puede desmarcar de los paradigmas subyacentes en las técnicas dancísticas, en específico, de la danza contemporánea y ballet que tienen su origen en la colonialidad del poder y la modernidad (Quijano, 2000). Pero la interpretación de la danza alternativa a los patrones de poder dominantes (eurocéntricos) estará en gran medida ligada a sus sentidos socioculturales (de ahí su carácter semiótico), así como a la lucha, subversión y movimiento orientados a la construcción de conocimiento.

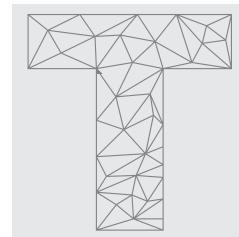
Se requiere que los salones de danza siempre sean espacios libres de violencia hacia los cuerpos, que sean espacios de respeto, diversidad, donde la exigencia esté en la continua conexión entre cuerpo y expresividad, por lo que debemos atender la gran necesidad de desarrollar metodologías que favorezcan que esto suceda. Encontrar los puntos de encuentro donde la teoría de los cuerpos sexuados es llevada a la práctica dancística, es lo que podemos entender como “pasarlos por el cuerpo”.

Debemos aprender más sobre las personas docentes y coreógrafas que están rompiendo estos paradigmas y están posicionando otros cuerpos en los escenarios y otras formas metodológicas en sus clases. Esa praxis pedagógica implica, además, a una revolución epistémica, liberadora y emancipadora.

Una de mis grandes dudas es, ¿por qué seguimos produciendo y reproduciendo el paradigma de la danza heredera de la modernidad/colonialidad (Quijano, 2000), si en su lugar podemos reconstruirlo desde perspectivas liberadoras de los cuerpos?

Las personas bailarinas formadas dentro de los paradigmas hegemónicos quedamos con heridas de nuestra imagen corporal. No obstante, como menciona Lopes (1999), se toma conciencia de las cicatrices en el cuerpo que deja la escuela y cómo eso define cómo la usamos y; yo agregaría, cómo nos relacionamos con nuestro cuerpo. Esa toma de conciencia contribuye enormemente a poner en tela de juicio aquellos patrones culturales dominantes implícitos en la praxis pedagógica y sobre los cuerpos y; en cambio, la redirecciona hacia la producción cultural dancística que resiste al poder.

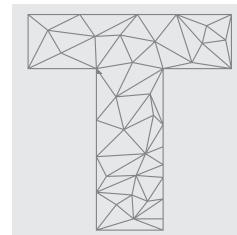
Como conclusión final, sostengo que los cuerpos, la danza y los feminismos son también campos de lucha política implicados en la subversión semiótica (Maffia, 2007), epistemológica y en la praxis de la universidad pública costarricense.



### **Agradecimientos**

A Carlos Ruggerio por sus aportes, a Is Ortiz por sus preguntas movilizadoras. A la Especialización en pedagogías para la Igualdad en contextos socioeducativos diversos de la UBA cohorte 2023, por abrirme un nuevo mundo, en especial a Paula Cura por su revisión y aporte, a Fernanda González y Nancy González por enriquecer los argumentos y a Francisco Mojica por su trabajo y apoyo.





## V. BIBLIOGRAFÍA

Ávila, M. (2005). *Imágenes Efímeras: 10 años bailando en Costa Rica* (1ra ed.). San José, Costa Rica: Perro Azul.

Butler, J. (2007). *El Género en Disputa: El Feminismo y la Subversión de la Identidad*. Ediciones Paidós Ibérica.

Carosio, A. (2009). *Feminismo latinoamericano: imperativo ético para la emancipación*. *Género y Globalización*, 229–252

Ciccía, Lucía. (2022). *Sucesos comportamentales: estados mentales, cuerpo y género*. *Debate feminista*, 63, 3-29. Epub 02 de mayo de 2023.

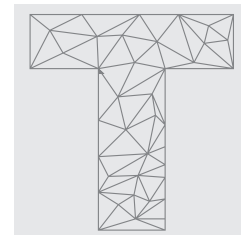
Crossley, N. (2001). Mind–body dualism: investigating descartes' ghost. In *The Social Body: Habit, Identity and Desire* (pp. 8-21). SAGE Publications Ltd, <https://doi.org/10.4135/9781446219867>

Díaz Peña, I. E. (2021). *La noción de cuerpo en Judith Butler y Rosi Braidotti*. *Praxis Filosófica*, (53), 225–238. <https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i53.11526> (Original work published 27 de agosto de 2021)

Gamba, S. B., & Diz, T. (Eds.). (2021). *Nuevo diccionario de estudios de género y feminismos* (1a ed.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.

Gargallo, F. (2014). *Ideas feministas latinoamericanas* (3.ª ed.). Universidad Autónoma de la Ciudad de México - UACM. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2022.63.2311>

Lopes Louro, G. (1999). *Pedagogías da sexualidades*. En: Lopes Louro, Guaciara. (comp.). *O Corpo Educado. Pedagogías da Sexualidades* (pp. 9-42), Belo Horizonte: Autentica.



Lugones, M. (2016). *Hacia un feminismo descolonial*. *La Manzana De La Discordia*, 6(2),105–117. <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v6i2.1504>

Maffia, D. (2007). *Epistemología feminista: La subversión semiótica de las mujeres en la ciencia*. En *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*. (12). (28). (pp.63-98). ISSN (1316-3701). Recuperado de: [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1316-37012007000100005&lng=es&tlng=es](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-37012007000100005&lng=es&tlng=es).

Poder Judicial República de Costa Rica. (s.f.) *Observatorio de violencia de género contra las mujeres y acceso a la justicia*. Recuperado el 28 de abril 2024.

Quijano, A. (2000) Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, Buenos Aires, CLACSO.

Sardi, V. (2019). *Escrito en los cuerpos: experiencias pedagógicas sexuadas* (1era ed). Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.

Serrano, J. (2020). *El sexismo y la demonización de la feminidad desde el punto de vista de una mujer trans* (1a ed.). (Original publicado en 2007, *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*).