



Universidad de la República

Facultad de Psicología

Trabajo Final de Grado
Modalidad: Ensayo Académico

La danza en el campo educativo: una intervención desde la Psicología

Estudiante: Maicol Gilgorri

CI: 4.522.233-4

Tutora: Silvia Giménez

Revisora: Sandra Tort

Octubre 2024
Montevideo

Índice

Introducción	3
Desarrollo	4
Campo	4
Educación	6
Campo Educativo	7
Intervención	8
Conceptos claves para entender a la Danza	10
<i>Comunicación y Lenguaje no Verbal</i>	10
<i>Cuerpo</i>	12
<i>Coreógrafo, Intérprete y Receptor Activo</i>	12
<i>Movimiento y Psicokinética</i>	15
<i>Expresión Corporal</i>	16
<i>Definiciones de Danza</i>	17
El Término Danza	21
La Danza y la Humanidad	22
Orígenes de la Danza actual	23
Beneficios de la Danza	25
Danza y Psicología	26
<i>Danza Movimiento Terapia</i>	27
<i>Danza y Meditación</i>	28
Campo Educativo y Danza	29
<i>Danza y pedagogía</i>	30
Reflexiones Finales	32
Referencias Bibliográficas	39

Introducción

El presente ensayo académico surge de mi interés por la danza y su potencial como una modalidad de intervención para la psicología en el campo educativo. Esta disciplina artística no solo fomenta el desarrollo personal de docentes y estudiantes, sino que inclusive desempeña un rol fundamental en la expresión y evolución del ser humano. La importancia del arte, incluida la danza, se remonta a tiempos antiguos, como lo demuestran las pinturas rupestres, destacando su presencia a lo largo de la historia.

Con el paso del tiempo, el arte y las disciplinas humanísticas han evolucionado como cuerpos de conocimiento, desarrollando una interrelación de enriquecimiento mutuo. En este sentido, la danza, lejos de ser una mera manifestación creativa, se presenta como una intervención valiosa para abordar diversas cuestiones psicológicas y sociales.

Este trabajo se estructura desde un enfoque que va de lo macro a lo micro, estableciendo un marco teórico contundente que aborda la complejidad de comprender el término danza. Se examina y resalta su potencial como intervención en el campo educativo, destacando su relevancia social al fomentar el fortalecimiento de la autoestima, la expresión emocional y el desarrollo de diversas habilidades. Para construir una visión integral y fundamentada sobre la danza, se recurrió a diferentes autores cuyas perspectivas dialogan con la del autor, promoviendo un enfoque holístico y centrado en la dimensión humana.

El análisis se fundamentó en la integración de diversos posicionamientos teóricos y el vínculo entre múltiples fuentes bibliográficas, evitando un lenguaje argumentativo con el propósito de fomentar una perspectiva crítica en el lector (Zunino y Muraca, 2012). Este enfoque busca generar un espacio propicio para la interpretación activa y el diálogo en torno al papel de la danza como intervención, priorizando la invitación al cuestionamiento personal y la exploración reflexiva.

Desarrollo

Para dar inicio, es esencial desarrollar los conceptos centrales relacionados con la temática, incluyendo la educación, la intervención y la danza. Este último presenta un desafío significativo debido a su polisemia y a las diversas aproximaciones conceptuales y relaciones establecidas en disciplinas como la antropología, la pedagogía, la sociología, el arte y la música (Universidad Nacional de Huancavelica [UNH], 2020). Con el fin de proporcionar una visión integral, se abordarán conceptos clave como el movimiento humano y la expresión corporal. No obstante, en lugar de limitarse a una definición rígida, se explorarán diversas perspectivas que se integrarán para construir una visión unificadora del término, aplicable a lo largo del ensayo.

Posteriormente, en los siguientes apartados, se abordarán los conceptos de campo, educación e intervención, con especial atención al campo educativo, generando un marco teórico que sirva como fundamento para comprender cómo la danza puede integrarse de manera adecuada y actuar como una intervención significativa y dinámica que enriquece el proceso educativo desde una perspectiva psicológica. A partir de esta base, se analizarán los aspectos del ser humano que influyen, resaltando sus contribuciones y enfocándose en aquellos que resulten más relevantes. Finalmente, se presentan reflexiones sobre la temática, evitando llegar a conclusiones definitivas, con el objetivo de fomentar en el lector una postura crítica y un cuestionamiento de lo planteado, buscando abrir un espacio de análisis y debate en lugar de cerrar el discurso con respuestas definitivas (Zunino y Muraca, 2012).

Campo

Baranger (2012) hace una recopilación de la obra de Bourdieu (1991) donde plantea la noción de campo, que es definida como una red o configuración objetiva de posiciones interrelacionadas. Esta definición refleja la perspectiva marxista de que las relaciones existen de manera independiente a las conciencias y voluntades individuales. En cada campo, los agentes compiten motivados por intereses específicos, movilizándolo un capital particular. El campo puede entenderse como un juego en el cual los agentes, desde posiciones determinadas, desarrollan estrategias para incrementar su capital. Bourdieu (1994) ha ampliado progresivamente este concepto, incorporando el capital cultural y, a partir de la noción de *honor*, desarrollando el concepto de "capital simbólico". En su obra

publicada en el 2004 *Esquisse*, menciona tres tipos de capital: físico, económico y simbólico, todos sujetos a estrictas leyes de equivalencia y, por tanto, convertibles entre sí.

Asimismo, el autor señala que no existen límites en cuanto a la cantidad de campos ni a los tipos de capital que se pueden distinguir, dado que cada uno se configura sobre una combinación particular de propiedades que constituyen su capital específico. De este modo, las nociones de campo y capital son correlativas: un capital existe y opera únicamente en relación con el campo al que pertenece.

En lo que respecta a su estructura interna, cada campo se descompone en dos espacios: el de las posiciones objetivas que lo constituyen y el de las tomas de posición. En el campo literario o artístico, estas posiciones corresponden a tomas de posición homólogas, como las obras literarias o artísticas, además se manifiestan en actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas. En situaciones de equilibrio, el espacio de las posiciones tiende a dominar el espacio de las tomas de posición.

Por tanto, el campo se presenta como un sistema dual, en el que las diferencias entre las posiciones se definen por un conjunto de propiedades pertinentes, mientras que las tomas de posición se configuran de manera objetiva en función de las demás. Cada toma de posición (sea temática, estilística, etc.) adquiere su valor distintivo a partir de la relación negativa que la une y delimita frente a las demás tomas de posición coexistentes (Baranger, 2012).

Por otro lado, en *Las reglas del arte*, Bourdieu (1995) propone un conjunto de proposiciones aplicables a todos los campos de producción cultural, incluidos los religiosos, políticos, jurídicos, filosóficos y científicos. El análisis de las obras culturales requiere atender tres aspectos fundamentales: la posición dentro del campo del poder, la estructura interna de relaciones objetivas entre las posiciones del campo, y la génesis de los hábitos de quienes ocupan esas posiciones.

En consecuencia, esta noción junto con la de hábitus, conforma un marco adecuado para "explicar lo social por lo social" (Baranger, 2012, p. 35). La multiplicación de los campos es correlativa a la diversificación de los tipos de capital.

Es pertinente mencionar que cuando Bourdieu realiza un análisis empírico de un campo, la identificación de las especies de capital pertinentes adquiere una mayor complejidad. Por ejemplo, en el campo económico, para entender el volumen y la estructura del capital de los

agentes (como las empresas), es relevante considerar el financiero, actual o potencial, el cultural, que puede desglosarse en tecnológico, jurídico y organizacional (incluyendo el capital de información sobre el campo), el comercial, el social y el simbólico (Baranger, 2012).

Educación

Adoptando una perspectiva nominal y funcional vinculada a las actividades, la esencia de la educación radica en el proceso de intervención que permite al educando adquirir los comportamientos necesarios para tomar decisiones y desarrollar su proyecto de vida personal. Este proceso se fundamenta en el desarrollo de conocimientos, actitudes y habilidades que capacitan al individuo para actuar y construir su identidad, utilizando la experiencia vivencial como herramienta para responder a las demandas específicas de cada situación (Tourriñán, 2021).

En relación con la definición nominal Tourriñán (2021) desarrolla que se caracteriza por su objetivo de educar y debe ajustarse a los principios comunes del término. Resulta crucial que dicha actividad cumpla con criterios éticos, axiológicos y formativos que garanticen el respeto a la dignidad y libertad del educando, así como su desarrollo equilibrado y la adquisición de un esquema conceptual propio sobre los contenidos abordados.

Considerando la perspectiva de la finalidad, la educación se concibe como un proceso orientado al desarrollo integral del individuo. Este enfoque capacita al educando para tomar decisiones y comprometerse, permitiéndole actuar en consonancia con los valores, utilizando la experiencia axiológica como base para su formación y construcción personal. Así, la actividad educativa cumple su propósito y se alinea con los rasgos esenciales y el sentido propio de la educación (Tourriñán, 2021).

De este modo, a diferencia de otras influencias y actividades que no poseen un carácter educativo, el autor señala que la actividad educativa se distingue por su énfasis en el desarrollo integral del sujeto, el respeto a su dignidad y libertad, y la creación de una experiencia axiológica que le capacite para actuar y relacionarse de manera significativa en su entorno.

Campo Educativo

El concepto de Campo Educativo puede definirse a partir de la unificación de las ideas de Baranger (2012) y Touriñán (2021), entendiéndolo como una red de posiciones y relaciones objetivas en la que los agentes educativos (educador, estudiante o institución) compiten por recursos y reconocimientos específicos. Cada agente dispone de un capital particular, que puede incluir al cultural, entre otros como el simbólico, y opera dentro de un espacio determinado por la interacción de estos capitales y las posiciones ocupadas en el entorno.

Dentro de este campo, se configuran distintas posiciones que los agentes ocupan, así como estrategias que desarrollan para incrementar su capital educativo. La dinámica de este, refleja la interacción entre intereses específicos y el valor atribuido a diversas formas de capital, las cuales influyen en las prácticas educativas y en los procesos de enseñanza y de aprendizaje.

Tomando en consideración los aportes de Touriñán (2021), el objetivo primordial en este campo es intervenir en el desarrollo de los comportamientos, conocimientos, habilidades y actitudes del educando, mediante un proceso que promueva su desarrollo integral, respetando su dignidad, libertad y facilitando su participación activa en el entorno. Transformándose en un espacio de competencia por los diversos capitales y un proceso dinámico orientado al crecimiento personal y al desarrollo de competencias que capacitan al sujeto para responder a las demandas de la vida.

En consonancia con lo previamente señalado, Gilly (1996) sostiene que este campo, y más concretamente el sistema escolar, se ve afectado por diversas posturas sociales y se caracteriza por los discursos de distintos grupos, como políticos, funcionarios, agentes institucionales y usuarios. Este entorno proporciona una oportunidad privilegiada para observar la construcción, evolución y transformación de las representaciones sociales, facilitando así la comprensión del papel que desempeñan en las relaciones de los grupos con los objetos de su representación.

En este sentido, la noción de representación social es fundamental para el análisis de los fenómenos educativos, puesto que permite examinar cómo los conjuntos organizados de significados sociales impactan tanto el proceso educativo como sus resultados, ofreciendo una visión más amplia sobre los problemas asociados con la construcción y las funciones de las representaciones sociales.

En resonancia con este planteo, Corvalán (2012) afirma que el campo educativo constituye un entramado complejo que implica la interacción de diversos factores con el fin de promover el desarrollo de aptitudes, saberes y principios en los sujetos. Este ha experimentado transformaciones a lo largo del tiempo, influenciado por diversos contextos políticos, culturales y económicos.

Intervención

En una publicación del Centro de Estudios de Posgrado en Psicología y Educación [EDECA] (2022), se desarrolla el concepto de intervención en la educación como un conjunto de acciones o estrategias diseñadas para lograr un cambio específico, pudiendo manifestarse en la adquisición de conocimientos, la transformación de actitudes o modificaciones en las prácticas. Sin embargo, sus acciones son susceptibles de ser evaluadas antes, durante y después de su implementación.

Para garantizar la continuidad de un programa o plan de intervención en el campo educativo fundamentado en necesidades identificadas y orientado a objetivos específicos, es crucial considerar ciertas características clave. En primer lugar, en la publicación se señala que los objetivos establecidos guían la intervención, respondiendo a las necesidades detectadas y situándola en un tiempo y espacio definidos. La flexibilidad del programa permite realizar ajustes según sea necesario. Del mismo modo, la individualización del plan se adapta a las particularidades del estudiante destinatario. Por último, la evaluación es un componente esencial, ya que permite el seguimiento y la valoración continua del desarrollo de la intervención.

La estructura de un plan de intervención educativa se organiza en distintas etapas. La fase inicial se centra en un análisis exhaustivo y sistemático de la situación actual, con especial atención a las necesidades y la recopilación de datos, adoptando un enfoque investigativo predominante. Esta fase puede incluir encuestas, entrevistas y análisis de desempeño académico. Posteriormente, la fase de implementación, basada en la información recopilada previamente, implica la formulación de objetivos claros y la toma de decisiones relacionadas con la planificación, como la metodología, duración, estrategias de acción, actividades, recursos humanos y materiales, y criterios de evaluación. Tras diseñar el plan, se procede a su ejecución. En última instancia, la fase de evaluación no es simplemente una etapa final; es un componente esencial de cualquier plan de intervención educativa. En esta fase, se evalúa el funcionamiento y el progreso del programa, así como el impacto y el logro de los

objetivos, culminando con un proceso de toma de decisiones para ajustes y mejoras (EDECA, 2022).

Al respecto Raggio (2008) propone a la intervención como un problema ético fundamental. Esta noción se introduce por diversas razones, advirtiendo sobre la arrogancia profesional y resaltando la importancia de un cuestionamiento ético al respecto. La persona que realiza la intervención, generalmente el investigador, debe reconocer su ignorancia respecto a lo que investiga, facilitando la articulación entre la investigación y el análisis, y promoviendo la liberación de las rigideces profesionales. Surge una cuestión crucial: ¿quién formula los problemas? Estos no son algo dado; su formulación requiere necesariamente un proceso dialógico que involucra a todos los actores relevantes en la situación.

Continúa señalando que al adoptar esta perspectiva, la práctica psicológica se caracteriza por ser más o menos institucionalizada. A través del uso regularizado del conocimiento teórico-técnico, se establecen regímenes en los que los sujetos se reconocen y asignan significados. Esta dinámica permite el despliegue completo de la reflexión ética. Ignorar los significados sociales de la intervención psicológica, independientemente del campo en el que se actúe, sería un error. De igual modo, es crucial analizar las implicaciones de las lógicas de sentido que articulan a los actores de una intervención específica.

Las estrategias de intervención, según Raggio no están atrapadas en ninguna lógica trascendente; operan para potenciar una práctica psicológica orientada al sostén intrínseco de la producción deseante y a la interrogación sobre sus modos de existencia. Por ello, es importante cuestionarse acerca de las condiciones mismas de la intervención psicológica: el campo de intervención, la formulación de los problemas, el diseño de estrategias y la naturaleza del espacio analítico.

La intervención, sea considerada o no, siempre se realiza en procesos subjetivos. El campo de intervención no puede definirse por ninguna modelización teórico-técnica ni por evidencia empírica; solo así podrá ser concebido como una red de composición: un plano de inmanencia entendido en función de las relaciones que lo constituyen, las segmentaciones que lo atraviesan, los actores que en él se articulan y las formas organizativas que, con mayor o menor rigidez, se han dado a sí mismas (Raggio, 2008).

En suma, las intervenciones en general requieren un diseño meticuloso y flexible, al igual que una profunda reflexión ética sobre los problemas que se plantean y abordan, y los significados que se construyen en el proceso. Este enfoque no solo beneficia a los

participantes, sino que enriquece el campo de estudio, promoviendo una práctica más consciente y efectiva.

Conceptos claves para entender a la Danza

Para comprender las diversas definiciones de danza, es esencial establecer previamente una serie de conceptos fundamentales y definir la perspectiva desde la cual se abordarán. Por ejemplo, al considerar la danza como una forma de comunicación no verbal, es crucial clarificar qué se entiende por *comunicación* y cómo puede manifestarse de manera no verbal. Con el propósito de facilitar la comprensión, se presentarán una serie de conceptos relevantes que contribuirán a una interpretación más profunda de estas definiciones.

Comunicación y Lenguaje no Verbal

El presente apartado toma los aportes de Aguado y Nevares (1995) quienes afirman que la comunicación no verbal se refiere a la transmisión de información y a la expresión de emociones y sentimientos sin recurrir al lenguaje hablado o escrito. Basándose en gestos, expresiones faciales, movimientos corporales y otros signos no lingüísticos, lo que resalta su importancia en la interacción humana.

En términos generales, la comunicación implica la acción y el efecto de hacer partícipe a otro de lo que uno posee, descubriendo, manifestando o dando a conocer algo. Este accionar incluye la transmisión de señales por un código común entre emisor y receptor, permitiendo así establecer relaciones con los demás.

En todo proceso comunicativo intervienen varios elementos fundamentales, los cuales se pueden resumir en cinco puntos:

- 1- Fuente de información: Una persona que posee ideas, decisiones y sentimientos.
- 2- Codificación: Estas ideas y sentimientos se codifican mediante la elección de un código de lenguaje.
- 3- Transmisión: El emisor transmite el mensaje, que puede abarcar tanto ideas como sentimientos, mediante un canal verbal o no verbal.
- 4- Recepción: El receptor recibe el mensaje y necesita decodificarlo o traducirlo.
- 5- Comprensión: En este sentido, se lleva a cabo un proceso de interpretación del mensaje.

Es importante destacar que la transmisión del mensaje se realiza simultáneamente a través de dos canales: el verbal y el no verbal. Las características de la comunicación son

observables en ambos, pero debido a la idiosincrasia de cada uno, emergen diferentes elementos según el canal. A modo de ejemplo, el componente inconsciente en la comunicación tiende a ser más evidente en los gestos y posturas corporales que en el lenguaje oral.

La capacidad de comunicarnos resulta esencial en el proceso cultural, al punto de que la cultura misma puede ser considerada una forma de comunicación. En este marco, el autor norteamericano Julius Fast (1984) profundiza en el estudio del lenguaje del cuerpo. En su obra, aborda aspectos como miradas, gestos faciales, posturas corporales y el uso del tiempo y del espacio. Fast acuñó el término *KINESIA* para referirse a la ciencia que estudia todos los movimientos del cuerpo, desde los más deliberados hasta los completamente inconscientes, incluyendo aquellos específicos de una cultura y los que trascienden sus barreras.

Este lenguaje no verbal es fundamental para expresar sentimientos, emociones y estados de ánimo. Aunque nuestro vocabulario verbal transmite ideas, es la forma en que se comunican, junto con los gestos y la postura, lo que enfatiza o contradice lo que se expresa. En el proceso comunicativo, este lenguaje se centra en la transmisión de emociones, ya sea de manera consciente o inconsciente.

Habitualmente, enviamos mensajes por medio de nuestro cuerpo de forma deliberada, como cuando afirmamos o negamos con la cabeza. Asimismo, emitimos mensajes sin querer, como al movernos inquietos cuando estamos nerviosos. Esto demuestra que, sin intención, expresamos aspectos de nosotros mismos mediante gestos y posturas. Este tipo de comunicación inconsciente resalta la importancia del lenguaje corporal y justifica su estudio.

Nuestro lenguaje no verbal se construye a partir de lo instintivo, lo aprendido y lo imitativo. La influencia de fenómenos inconscientes y del sistema cultural en el que estamos inmersos es crucial para comprender la comunicación no verbal, dado que estos elementos destacan diferentes facetas de la interacción humana.

En este sentido, abordar la comunicación no verbal implica tratar de entender lo que las palabras no dicen, pero que resulta tan verdadero, o incluso más, que lo que expresan, precisamente porque está menos manipulado conscientemente (Aguado y Nevares, 1995).

Cuerpo

La autora María Carolina Escudero (2008) examina diversas definiciones del cuerpo, buscando que estas contribuyan al análisis de diferentes prácticas corporales. Propone que puede entenderse considerando múltiples enfoques filosóficos. A partir de una perspectiva antropológica, se le considera un receptáculo de la esencia humana, una forma simbólica que permite al sujeto ingresar a la cultura. Esta concepción trasciende dualismos, reconociendo al cuerpo como el lugar donde se manifiesta la esencia de la especie; no obstante, puede conllevar a una universalización que anula la singularidad subjetiva.

El cuerpo se postula simultáneamente como sujeto y objeto del ser humano, siendo tanto un a priori como un resultado. Es un organismo biológico y una sustancia pensante. A través de él, el sujeto se abre a la experiencia, siente, forma, materializa y plasma sus vivencias. Constituye el medio que posibilita el ser y la subjetivación, siempre como un resultado dinámico y nunca idéntico, afectado por la relación del sujeto consigo mismo.

A su vez, es una entidad que el sujeto forma y posee, actuando como un límite de referencia y un medio para el desconocimiento de sí mismo. Se presenta como una condición de posibilidad y, a la vez, como una imposibilidad para la identidad e identificación. No se reduce a ser un simple sustrato; ambos se requieren mutuamente, ya que no puede existir uno sin el otro.

La interacción entre el cuerpo y el sujeto establece una relación dinámica, donde ambos se influyen y constituyen. No hay una esencia fija del cuerpo; este es un proceso en movimiento, resultado de prácticas y modos de subjetivación. Esta relación entre ambos se caracteriza por una distancia y diferencia que posibilitan la subjetivación, reconociendo al cuerpo como un objeto propio del sujeto y, al mismo tiempo, como parte de él (Escudero, 2008).

Coreógrafo, Intérprete y Receptor Activo

Para abordar el impacto de la coreografía en una intervención que emplea la danza, resulta imprescindible examinar los roles del coreógrafo, el intérprete y el receptor. Estos actores conforman un sistema dinámico que articula significados y experiencias, generando conocimiento y promoviendo el aprendizaje. En este apartado, se analizará lo que representa cada uno dentro del proceso creativo.

Con el propósito de comprender el papel de un coreógrafo, primero es necesario tener claridad sobre qué implica la coreografía. Según la Real Academia Española (2024), se define como el conjunto de pasos y figuras de un espectáculo de danza o baile, así como el arte de representar un baile mediante signos, similar a la representación de un canto por medio de notas.

En el artículo publicado por la Universidad de Lisboa (2023), se exploran las ideas de Deleuze y Guattari (1995) para analizar la relación entre coreografía y educación artística, destacando el papel del movimiento inmanente en la construcción del conocimiento y el potencial de la práctica coreográfica como generadora de contenido educativo. A su vez, incorpora el concepto de *orientación*, que comprende tanto la interacción horizontal entre intérpretes y coreógrafos como la guía del profesor hacia los alumnos. Este enfoque se relaciona con la noción de "devenir" (Deleuze y Guattari, 1980), resaltando cómo la creación artística, especialmente en la danza contemporánea, integra experiencias socioculturales y ofrece una visión renovadora del aprendizaje.

Se subraya que la creación coreográfica no es un proceso lineal, sino un flujo continuo que se expande horizontalmente, impulsado por el deseo y mantenido por el grado de indiscernibilidad entre los componentes del proceso, lo que se denomina "endoconsistencia" (Deleuze y Guattari, 1991). Este proceso promueve una autonomía creativa y una resistencia a estructuras fijas, fomentando una visión positiva de la creación que impulsa la transformación y el encuentro con lo desconocido.

En el campo educativo, la interacción entre el enfoque coreográfico del docente y su actitud pedagógica resulta fundamental. La danza se construye mediante la negociación entre el apoyo del maestro y el capital cultural del estudiante, creando un espacio de convivencia creativa que ofrece nuevas oportunidades para una educación artística auténtica. La experimentación y la improvisación emergen como herramientas clave que fomentan un diálogo responsable y enriquecedor entre maestro y alumno (Universidad de Lisboa, 2023).

Considerando esta perspectiva, la coreografía se comprende como un proceso creativo que genera material coreográfico, actuando como un medio para el desarrollo educativo. Este proceso se caracteriza por su naturaleza rizomática y expansiva, donde intérpretes y coreógrafos colaboran en su formación. La complejidad de esta dinámica refleja una realidad moldeada por experiencias socioculturales, avanzando mediante un flujo continuo y no lineal.

El coreógrafo desempeña el papel de orientador, guiando a los intérpretes en un entorno de "devenir" y promoviendo la colaboración al desafiar estructuras rígidas. Facilita la creación de un espacio artístico que impulsa la autonomía y la transformación educativa mediante un proceso de constante reajuste y negociación. Sin embargo, este proceso puede verse limitado si el coreógrafo adopta un liderazgo vertical que menosprecia las experiencias y aportes de los intérpretes.

En términos generales, la definición del intérprete en danza se refiere al trabajo del artista en la creación de movimientos escénicos con una intención comunicativa. De esta manera, la persona que baila tiene la responsabilidad de transmitir información por medio de su principal herramienta expresiva: el cuerpo. Así, el proceso de interpretación se divide en dos componentes: el intérprete y el receptor (Rojas, 2020). De manera similar, Pérez (2008) sostiene que el intérprete es aquella persona cuyo cuerpo actúa como soporte a través del cual se expresa y transmite un concepto.

El *receptor activo* es quien recibe, decodifica e interpreta el mensaje, comprendiendo el contenido y proporcionando retroalimentación, la cual puede ser verbal o no verbal, siendo esencial para asegurar que el ciclo de la comunicación se complete y el mensaje haya sido entendido (Reina, 2024).

La autora Spinelli (2004) resalta un aspecto crucial al configurar un receptor activo en la comunicación, subrayando la relevancia de los procesos culturales. Este receptor completa el sentido de la comunicación a partir de su propia interpretación, revelando un nuevo rol que no debe ignorar el poder en los procesos socioculturales y comunicacionales, especialmente en posturas hegemónicas.

En danza, los roles de coreógrafo, intérprete y receptor activo no están restringidos a una sola persona. A menudo, los individuos pueden asumir múltiples roles o partes de ellos. Por ejemplo, el coreógrafo se nutre de las experiencias de los intérpretes al observar su ejecución, actuando como receptor en ese instante. Del mismo modo, un intérprete puede contribuir significativamente a la creación de una coreografía, desempeñando un papel en la formación y no solo en la ejecución. Estos ejemplos demuestran que los roles en la danza son fluidos y no están estrictamente definidos.

Movimiento y Psicokinética

El estudio del movimiento implica observar la interacción entre el cuerpo y su entorno, donde el cuerpo-como unidad se concibe como una "totalidad primordial". Se clasifica en dos actividades principales: una adaptativa, orientada hacia un fin intencional, y otra exploratoria, que implica una función metabólica constante vinculada a la estructura neurológica. Aunque el movimiento se comprende en relación con el entorno, además expresa la personalidad en situaciones particulares, revelando emociones y sentimientos (Le Boulch, 1992).

En consecuencia, adquiere un carácter expresivo que resalta la subjetividad de quien lo realiza. Los seres vivos, al moverse, manifiestan su conexión con el mundo sin la intención consciente de ser observados, adquiriendo significado cuando otro "ser expresivo" lo interpreta, convirtiendo la acción en una "expresión para los demás" (Le Boulch, 1992).

Basándose en una perspectiva biológica, el movimiento humano se define como la acción coordinada de los sistemas músculo-esquelético y nervioso para modificar la posición del cuerpo o de sus partes en el espacio, incluyendo movimientos reflejos y actividades voluntarias complejas (González, 2012). Disciplinas como la biomecánica, la neurofisiología y la fisiología del ejercicio analizan estos procesos en detalle.

El concepto de movimiento y motricidad ha sido abordado por diversas corrientes filosóficas; considerando la perspectiva idealista, se percibe como un acto mecánico y biológico, mientras que la corriente materialista lo interpreta como una manifestación consciente e intencional, intrínseca al ser humano. Una postura ecléctica combina estas visiones, entendiendo el movimiento como una interacción dinámica entre lo biológico y lo intencional (Mujica, 2021).

En cambio, tomando en cuenta un enfoque psicológico, se estudia cómo la mente y las emociones influyen en la capacidad y calidad de los movimientos. Factores como la motivación, la ansiedad y la percepción desempeñan un papel crucial en la manera en que nos movemos. La psicokinética, disciplina que utiliza el movimiento como herramienta educativa, enfatiza que este no debe considerarse únicamente una acción mecánica, sino una manifestación significativa de la conducta humana (Le Boulch, 1992).

Por tanto, comprender el movimiento implica verlo como una respuesta global adaptada al entorno, donde la conducta es una función simultánea del organismo y del medio. Las

actitudes reflejan la correlación entre los aspectos corporales y mentales, representando una forma de ser del cuerpo en relación con el mundo que lo rodea.

Expresión Corporal

El término Expresión Corporal fue acuñado por Patricia Stokoe, destacada bailarina y pedagoga argentina, quien la concibió como una forma de danza que representa una nueva perspectiva en esta disciplina, denominada también como "Danza Libre" (Valle Lisboa, 2016). Surgida en la década de 1950, esta práctica creativa integra al ser humano a través del arte, la salud y la educación (Cardona y Kalmar, 2013), estableciendo un vínculo esencial entre las diferentes dimensiones de la vida humana.

Para Stokoe, las actividades artísticas desarrollan la sensibilidad, la percepción, el sentido estético, la imaginación, la fantasía, la creatividad, la comunicación y la capacidad de emocionarse. Por su naturaleza emocional, el arte permite a los practicantes reflejar el mundo desde su propia subjetividad (Valle Lisboa, 2016), facilitando así una conexión profunda entre el ser humano y su entorno.

El concepto de Expresión Corporal se sitúa dentro de la Danza Contemporánea en los años 50, lo que resalta su importancia histórica y su papel en la búsqueda de la integralidad del ser humano. En este sentido, Stokoe cuestiona las dicotomías mente-cuerpo, forma-contenido, técnica y poética (Valle Lisboa, 2016), proponiendo una visión más holística de la danza que abarca diferentes aspectos de la existencia.

En este ensayo se distingue Expresión Corporal de Expresión Corporal-Danza. Este último se refiere a la forma específica de arte que integra movimiento y emociones en el campo de la danza. Por otro lado, el primer término se emplea en un sentido más amplio, haciendo referencia a su etimología, que proviene del latín *expressio*, *expressionist*, derivado del supino *expressum* del verbo *exprimere*, que es el origen de la palabra *exprimir*. *Exprimere* se compone del prefijo *ex-* (que indica separación del interior) y *premere* (apretar), sugiriendo la idea de sacar hacia *afuera* lo que reside en el *interior*. Dado que el cuerpo es el medio, la Expresión Corporal se centra en la exteriorización de emociones y pensamientos a través de este, sin limitarse a la danza.

Urdampilleta y Pérez (2012) abordan la temática exponiendo la dificultad de describir la Expresión Corporal debido a su amplitud y diversidad de prácticas. Algunos la definen como un proceso de exteriorización de aspectos ocultos de la personalidad por medio del cuerpo,

mientras que Muñoz (2008) la interpreta como una técnica que expresa sensaciones y sentimientos mediante este. Ambas definiciones subrayan la idea de manifestar lo interno mediante el uso del cuerpo, enfatizando su potencial como herramienta de autoconocimiento.

Además, Castañer y Ortiz destacan que actividades como danzas, bailes y gimnasias pueden incluirse en la Expresión Corporal, lo que evidencia su amplitud como un campo en el que la danza se integra (Urdampilleta y Pérez, 2012). Esta diversidad refuerza su carácter inclusivo y accesible.

La Expresión Corporal se reconoce como un patrimonio universal accesible a todos. Este enfoque plantea interrogantes que desafían concepciones históricas y resaltan su relevancia más allá del ámbito físico. Su práctica enriquece la formación integral, abarcando dimensiones psicológicas y sociales, y genera oportunidades en disciplinas educativas como la literatura y la historia. Por lo tanto, es esencial promover la inclusión de estas prácticas en la formación de educadores, quienes pueden utilizarlas como herramientas interdisciplinarias valiosas tanto para estudiantes como para la comunidad en general (Urdampilleta y Pérez, 2012).

Definiciones de Danza

La danza es un concepto polisémico que ha experimentado variaciones a lo largo del tiempo. Algunas interpretaciones ponen el énfasis en la técnica o coreografía, mientras que otras subrayan su carácter expresivo y estético como creación corporal, arte o lenguaje no verbal. Es imprescindible considerar que su significado ha cambiado según la cultura y la época, por lo que el término actual no abarca la totalidad de los significados históricos asociados a la danza (Carrillo, Gómez, Ureña y Vicente, 2010).

Según estos autores, danza y baile suelen emplearse indistintamente, alternando entre roles de significante y significado. Aunque en los diccionarios ambos términos se utilizan con frecuencia como sinónimos, algunos sugieren una diferencia sutil, asociando la danza a un contexto más artístico o tradicional que el baile.

En términos generales, la palabra danza se emplea para englobar este arte en su totalidad, mientras que el baile se refiere a una dimensión más específica dentro de él. En el campo educativo, el término suele estar vinculado a la adquisición de técnica y expresión corporal,

mientras que el baile se asocia más con la coreografía o estilos particulares (Carrillo et al., 2010).

Valle Lisboa (2016), basándose en los aportes de Tambutti (2009), señala que la danza abarca una variedad de expresiones y alude al concepto de la "república de la danza", refiriéndose al grupo de expertos que evalúan y determinan su estatus artístico. El arte moderno proporciona métodos para que cada disciplina reflexione y se autoevalúe, promoviendo así su afirmación. Cada disciplina artística, incluida la danza, debe explorar sus propios límites para alcanzar su autonomía. En este proceso, la danza ha explorado sus propios límites para alcanzar la autonomía, cuestionando sus fundamentos y buscando separarse de otras artes hasta convertirse en protagonista de su historia.

La autora destaca cómo la danza se autodetermina como una disciplina independiente, un paso esencial para alinearse con los estándares modernos. Este análisis revela el desarrollo de un discurso teórico propio, diferenciándose de otras formas de expresión mediante un proceso reflexivo. De este proceso surge el concepto de *danza pura*, que resalta las características del movimiento como un lenguaje único, independiente de otras artes y se consolida como una disciplina autónoma.

Estas reflexiones esbozan la dificultad de definir a la danza, siendo abordada por diversos autores. Kraus (1969) la define como una actividad humana que comunica a través del movimiento corporal en el tiempo y el espacio, con una estructura rítmica y un estilo propio. García Ruso (1997) añade una perspectiva multidimensional, destacando su carácter universal, motor, polifórmico, polivalente y complejo. Fuentes subraya dos componentes esenciales: el motriz y el expresivo, articulados dentro de un contexto biopsicosocial y cultural específico (Carrillo et al., 2010).

Por su parte, Pérez (2008) define la danza como una combinación específica de cuerpo, tiempo y espacio en movimiento, considerándola una forma artística autónoma. En la actualidad, diversas corrientes de estudio conceptualizan la danza de manera amplia: como un "sistema complejo de comunicación" (Mora, 2011, como se citó en Valle Lisboa, 2016), o como el "arte del movimiento" (Laban, 1991, como se citó en Valle Lisboa, 2016), donde el movimiento y su organización en el tiempo y espacio son elementos clave. Otros enfoques resaltan la importancia del cuerpo, como sostiene Katz (2005, como se citó en Valle Lisboa, 2016): "La danza es el pensamiento del cuerpo".

La Universidad de la República (Udelar), a través del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (IENBA) y la Escuela Universitaria de Música (EUM), ofrece una definición integral de la danza en el marco de su Licenciatura en Danza Contemporánea. El campo de la danza abarca diversas prácticas que comparten el movimiento y el cuerpo como entidades significativas. Este arte permite una multiplicidad de enfoques en la composición, producción y recepción, y se comprende como un campo en constante construcción vinculado a la educación, la cultura y el análisis crítico de nuestra existencia, siempre mediada por el cuerpo. También, se considera un lenguaje que se aparta del dogmatismo logocéntrico, permitiendo la emergencia de nuevos modos de conocimiento que exploran la convergencia real de saberes y los conflictos epistemológicos que ello conlleva (Universidad de la República, IENBA-EUM, 2024).

Pérez (2008) expresa al respecto que: “La exactitud es un mito y un intento ilusorio, sobre todo cuando se trata del lenguaje. Como ideal, invariablemente se transforma en una traba para el pensar” (p. 35).

Desde esta perspectiva, se cuestiona la exactitud de una definición de danza, considerándola un campo en el que las fronteras entre lo que es y lo que no, son difusas. Para delimitar lo que pertenece a este campo, el autor propone un conjunto de criterios:

A- Se considera que la danza implica cuerpos humanos, ya sean individuales o en conjunto, ya sean parciales o compuestos. La parcialidad se presenta en dos casos: el primero ocurre cuando el cuerpo sufre una amputación o una discapacidad física; el segundo se manifiesta cuando se utiliza una parte del cuerpo para hacerlo visible a través de elementos o sombras. Por otro lado, se consideran cuerpos compuestos aquellos que se unen para generar un movimiento, sirviendo como el objeto principal de la coreografía.

B- En este arte, la materia propia de lo que acontece es el movimiento, con sus elementos inherentes de fluidez, energía y configuración espacial y temporal. Para comprender mejor esta idea, se pueden considerar ejemplos como la pintura, donde la materia es el color, o la música, donde es el sonido. Tanto el tema representado, el mensaje expresivo, la conexión con la música, el atuendo, la narrativa, el dominio técnico del espacio escénico o la técnica corporal específica no constituyen su esencia. La danza se centra en el movimiento mismo y sus cualidades específicas, manifestándose por medio del cuerpo humano. Aunque inevitablemente se relaciona con otros elementos como la narrativa o la música, es crucial distinguir lo propio del movimiento y separarlo de lo que en este caso se convierte en un accesorio. Por lo tanto, se requiere un método de análisis del movimiento, como el de

Rudolf Laban, para evaluar su naturaleza, independientemente de las prioridades asignadas a aspectos como la energía, el flujo o el espacio.

C- Existe una relación identificable y definible que se expresa en la práctica entre el coreógrafo, el intérprete y el público, ya sea de forma explícita o implícita. La complejidad de esta condición radica en que la danza se concibe como una triple creación y ejecución, siendo una experiencia que debe considerarse en tres dimensiones. La primera es la experiencia conceptual del coreógrafo, quien imagina la danza como un concepto que tiene que materializarse en movimiento. En términos lingüísticos, los movimientos son significantes que inicialmente poseen un significado en la mente del coreógrafo. Estos significantes no significan nada en sí mismos y son concebidos como ideas antes de ser expresados por el intérprete. Así, la danza emerge como una co-creación entre el coreógrafo y el cuerpo del intérprete, que actúa como soporte de los conceptos y también introduce sus propias influencias en el resultado final. Cada danza implica una colaboración conjunta, a la que se suma posteriormente la participación del espectador, necesaria para que se materialice en su totalidad.

Considerando la perspectiva del intérprete, el espacio de la representación adquiere mayor relevancia. Se distingue entre el espacio de movimientos, donde se modulan energía, flujo y tiempo, y el espacio de desplazamientos, donde el cuerpo interactúa con el entorno circundante, participando en flujos e intercambios de energía. Es posible diferenciar entre un espacio y tiempo interno e inmediato y un espacio y tiempo externo y mediato, donde el bailarín debe entrelazar constantemente el concepto del movimiento. No obstante, la danza no alcanza su plenitud hasta que el acto creativo se completa en el espectador. Este último, al experimentar la obra, se ve conmovido de manera literal, reconstruyendo la experiencia kinésica a la que asiste. En este sentido, el espectador se convierte en un creador, inseparable de la obra, de manera distinta pero igualmente esencial que el coreógrafo y el intérprete. Las teorías de la comunicación han ido desechando la noción de un receptor pasivo y meramente receptivo. En el caso del espectador de danza, esta perspectiva de igual modo tiene que ser descartada, especialmente la idea de que su percepción se limita a la mera captación de la forma o la idea del movimiento, reduciendo su experiencia a un nivel intelectual de comprensión o decodificación.

Es crucial reconocer que la experiencia del espectador va más allá de lo puramente intelectual; se trata de una vivencia profundamente afectiva y sensorial, una *conmoción* que implica la reconstrucción activa del movimiento observado dentro de su propio ser.

Aunque no esté físicamente en movimiento, el espectador se encuentra en constante movimiento interno, similar a un oyente activo en un concierto que experimenta el sonido. Varios estudios apoyan esta afirmación, indicando que los bailarines pueden mejorar sus habilidades al observar a otros bailar. Grafton et al. (2009) encontraron que los bailarines que observaban secuencias de baile mostraban patrones de activación cerebral similares a aquellos que practicaban las secuencias, sugiriendo que las habilidades motoras pueden adquirirse a través de la observación, activando redes neuronales específicas relacionadas con el aprendizaje motor. Frey (2006) descubrió que la intención consciente de replicar los movimientos observados mejora significativamente el aprendizaje, ya que los participantes que sabían que debían reproducir las acciones mostraron mayor activación en las regiones del cerebro involucradas en el aprendizaje motor.

Otro estudio reveló que los bailarines experimentados obtienen más beneficios al observar movimientos que ya conocen, lo que sugiere que la familiaridad con los movimientos mejora la eficacia del aprendizaje por observación (Calvo-Merino et al., 2005).

El Término Danza

A partir de los aportes de los diversos autores, se puede entender la danza como un campo en construcción, inmerso en campos más amplios como el artístico e intrínsecamente vinculado a una variedad de prácticas sociales y culturales. Actúa como un lenguaje no verbal donde el cuerpo humano, tanto individual como en conjunto, ya sea parcial o compuesto, es el principal medio de expresión y la materia propia de lo que acontece es el movimiento en el espacio y en el tiempo. La relación entre coreógrafo, intérprete y receptor activo es fundamental para su creación y apreciación.

Si bien se comparten muchos de los aspectos planteados por Carlos Pérez (2008), existe una discrepancia con su enfoque, dado que este no le otorga demasiada relevancia a la expresión corporal, relegándola a un papel secundario dentro del movimiento. Desde la perspectiva de este trabajo, la expresión a través del cuerpo constituye *el motor* principal del movimiento en la danza, destacando su importancia central.

En relación con el término *receptor*, reemplaza al de *público*, tomado de la Teoría de la Comunicación de Claude Shannon y Warren Weaver, desarrollada en 1940. Estos autores definen al receptor como quien recibe el mensaje en el acto comunicativo; aquí, se refiere a quien percibe el movimiento corporal. Este cambio responde a que el concepto de *público* evoca a quienes observan un espectáculo, lo cual resulta limitante en ciertos casos. A modo

de ejemplo, una persona ciega que danza en solitario, ya sea que haya aprendido antes de perder la vista o mediante el tacto, actúa simultáneamente como coreógrafo, intérprete y receptor a través de su propio cuerpo. Esto evidencia la existencia de la danza sin necesidad de un *público*, reforzando la pertinencia del término *receptor*. Además, el calificativo *activo* subraya que el receptor no es pasivo, distanciándose de nociones anteriores.

Según este marco, no se hace una distinción clara entre danza y baile, a pesar de que autores como Pérez (2008) los diferencian en función de sus roles sociales. En este ensayo se opta por emplear el término danza, ya que, como señala el autor, en el campo educativo se utiliza en un sentido más amplio, abarcando la *totalidad* de su práctica.

La Danza y la Humanidad

El arte se manifiesta como un «aparecer» y una «revelación» de los sentimientos humanos, lo que implica no sólo una vivencia directa, sino también una transfiguración y simbolización de estas emociones (Ivelic, 1997, como se citó en Universidad Nacional de Huancavelica [UNH], 2020). Este proceso de humanización se asemeja a las herramientas empleadas para transformar la naturaleza, estableciendo al arte como un producto social que, al igual que otras expresiones artísticas, comparte una esencia estético-comunicativa. En particular, la danza se distingue por la construcción rítmica de movimientos en el espacio, lo que la define como un arte espacio-temporal capaz de crear valor estético y generar significados perceptibles tanto en su ejecución como en su observación (UNH, 2020).

En esta línea, John Martin, en su obra *The Modern Dance* (1965), explora su génesis como una consecuencia natural de la experiencia emocional y mental. Según el autor, el ser humano primitivo danzaba impulsado por una profunda necesidad de movimiento, subrayando así la importancia fundamental del movimiento corporal en la expresión humana (Ivelic, 2008). Esta forma de expresión, cuyos orígenes se remontan a la prehistoria, ha servido para transmitir una amplia gama de emociones, como la alegría y la tristeza hasta el amor. A lo largo de la historia, la danza no solo ha tenido un propósito expresivo, sino que de igual modo ha adquirido connotaciones mágicas, religiosas, artísticas y rituales. Su universalidad se manifiesta en su presencia en todas las culturas, adaptándose a diversas formas expresivas que reflejan la idiosincrasia, la identidad y la cultura de los pueblos (UNH, 2020; Ivelic, 2008).

Por lo tanto, actúa como un medio de comunicación y expresión, estableciendo un vínculo bidireccional entre la mente y el cuerpo. En la infancia, se observa una inclinación natural hacia el baile como respuesta a la música, una reacción influenciada por la intensa estimulación emocional que esta provoca (Urdampilleta y Pérez, 2012). Esta conexión intrínseca entre música y movimiento subraya la relevancia de la danza en el desarrollo emocional y cognitivo de los más jóvenes.

En resumen, la danza se presenta como una manifestación rica y multifacética, moldeada a lo largo de la historia por la creación colectiva y la transmisión de conocimientos de generación en generación. Este arte se ha consolidado como una herramienta unificadora y valiosa para el desarrollo cultural de los pueblos, resaltando su papel en la cohesión social y la identidad cultural (Febles y Wong, 2002).

Orígenes de la Danza actual

Es plausible creer que el ser humano danzó antes de hablar. En sus orígenes, el hombre ha utilizado el cuerpo como medio de expresión en todas las sociedades (Le Boulch, 1992). Hallazgos de siluetas de personas danzando en Europa y África sugieren que esta práctica ha sido integral a la vida cotidiana desde tiempos remotos. En las sociedades primitivas, la danza y la música estaban estrechamente vinculadas, utilizándose tanto para fines bélicos como para expresar la identidad tribal. Estas formas de expresión comunicaban una amplia gama de sentimientos en contextos religiosos, sociales y culturales, adaptándose a nacimientos, ritos de paso, celebraciones y rituales curativos. Platón la consideraba un don divino por su importancia en los ámbitos religioso, educativo y militar, subrayando su papel esencial en la vida humana (UNH, 2020).

A lo largo de la historia, la danza ha servido como una herramienta terapéutica y catártica, tan fundamental en muchas culturas primitivas como la alimentación y el descanso. Contribuía a la integración personal y comunitaria durante los rituales de vida, y su vinculación con la medicina y la psicoterapia ha perdurado a lo largo de los siglos. En tiempos antiguos, la danza, realizada por médicos, sacerdotes o chamanes, ayudaba a la curación, aliviando el sufrimiento físico y mental.

En este contexto, la danza era esencial para manifestar las emociones tribales, funcionando como un lenguaje social y religioso que creaba una profunda empatía entre los danzantes y los espectadores. Esta práctica fusionaba a los individuos en un solo ser animado por un sentimiento compartido, facilitando un efecto socializador. Aunque su propósito inicial era

utilitario, buscando curar enfermos o asegurar la fertilidad de la tierra, el pensamiento mágico sostenía que evocar algo de manera adecuada lograba corporizarlo. Las primeras formas de expresión eran imitativas, utilizando máscaras personificadoras que permitían a los danzantes transformarse en animales, espíritus o dioses, lo que generaba un gran poder emocional tanto para los danzantes como para los espectadores (Le Boulch, 1992).

El autor continúa y señala que con el tiempo, la expresión imitativa dio paso a un simbolismo convencional. En la danza sagrada de la India, el simbolismo gestual sustituyó la forma instintiva, y los sacerdotes y chamanes establecieron un código para evitar maldiciones derivadas de la mala interpretación de los ritmos y gestos rituales. Así, la danza se convirtió en una expresión codificada y técnica, desprovista casi por completo de su aspecto expresivo.

De igual forma, Le Boulch (1992) señala que en Occidente, este arte ha enfrentado el desafío de equilibrar la expresión y la técnica. La estilización permite una expresión más pura, aunque debe basarse en la vida misma y sus dinámicas. A lo largo del tiempo, la técnica y la expresión artística han alternado en su influencia, con la estilización y la técnica a veces alejando el arte de la expresión humana viva.

En el siglo XX, la danza clásica, enfocada en la técnica, fue desafiada por la danza moderna, que valoraba la expresividad, la espontaneidad y la creatividad. Pioneras como Isadora Duncan, Mary Wigman y Rudolf Von Laban guiaron la danza hacia una dirección más auténtica y emocionalmente rica (Fischman, 2005). Duncan, al considerar que la danza clásica había llegado a un punto crítico, promovió una forma más sencilla y natural, devolviendo valor a movimientos como la marcha y el salto. Aunque su enfoque llevó a la imposibilidad de formar una escuela consistente y algunos denominaron "danza interpretativa" a manifestaciones de abandono, Duncan y otros bailarines comenzaron a liberar la danza de la tiranía técnica clásica (Le Boulch, 1992).

El conflicto entre técnica y expresión radica en que la posibilidad de expresión depende de un control y formación prolongada. Sin una formación adecuada, la danza puede mecanizarse. Algunos creen que se puede prescindir de una formación real para alcanzar posibilidades expresivas, mientras que otros sostienen que una formación adecuada es esencial para una expresión auténtica. Estas observaciones no excluyen la posibilidad de utilizar la expresión espontánea, no solo en su aspecto artístico, sino con fines psicoterapéuticos, lo que permite al sujeto superar el estigma desvalorizador que ha pesado

sobre el cuerpo durante mucho tiempo, causando malestar regresivo en la conducta (Le Boulch, 1992).

Beneficios de la Danza

La danza constituye una forma de expresión artística que, más allá de facilitar la comunicación no verbal, potencia la interacción social y el contacto humano. Por medio de la coordinación grupal y el contacto directo, fomenta la socialización, el establecimiento de vínculos y el desarrollo motriz. Al margen de su dimensión artística y recreativa, presenta aplicaciones terapéuticas y educativas, las cuales contribuyen al desarrollo integral de las personas, promoviendo tanto la creatividad como la expresión individual (Carrillo et al., 2010).

Diversos estudios han demostrado que la actividad física, incluida la danza, incide favorablemente en la autoestima y el bienestar psicológico. En adultos mayores, su práctica se asocia con un incremento en la autoestima, una reducción de los síntomas depresivos y una mejora en la estabilidad emocional. En el ámbito universitario, los estudiantes que participan en actividades físicas obtienen mejores puntuaciones en dimensiones relacionadas con el autoconcepto. En cuanto a los adolescentes, tanto el ejercicio físico como la danza refuerzan la percepción de competencia motriz y el autoconcepto físico, influyendo positivamente en el rendimiento académico, en las emociones, en la interacción social y en las relaciones familiares (Domínguez y Castillo, 2017).

Los autores expresan que en la educación primaria, especialmente en su vertiente libre-creativa, la danza se ha consolidado como una herramienta eficaz para fortalecer la autoestima y la autoconfianza de los estudiantes. La autoestima, considerada como componente afectivo del autoconcepto, se construye a partir de experiencias y percepciones en áreas como la corporal, académica, social y familiar, particularmente durante la infancia y adolescencia. Así, esta expresión artística resulta útil para los docentes de educación física, favoreciendo el crecimiento integral de los estudiantes.

Esta disciplina se organiza en torno a cuatro dimensiones clave: recreativa, artística, terapéutica y educativa. En relación con la dimensión educativa y el desarrollo integral, la danza cumple diversas funciones, como el autoconocimiento y la mejora de la capacidad motriz y de la salud (función anatómico-funcional), a lo que se suma su papel lúdico-recreativo. Además abarca aspectos afectivos, comunicativos, estéticos y expresivos, así como catárticos y hedonistas, dado que el movimiento rítmico se considera un medio

liberador de tensiones. En el plano cultural, su influencia es igualmente relevante (Carrillo et al., 2010).

Los objetivos educativos vinculados a la danza incluyen la exploración de las posibilidades de movimiento para promover el dominio corporal y la expresión a través del cuerpo, la experimentación con los elementos que la conforman (cuerpo, espacio, energía y tiempo) y el uso del movimiento como medio para la representación y expresión de percepciones, ideas y sentimientos. Asimismo, busca desarrollar la capacidad de creación y espontaneidad, además de propiciar la comprensión de los aspectos históricos, sociales, culturales y artísticos de esta disciplina. Tal como lo expresó el Congreso de DaCi (La Danza y el Niño-UNESCO) en 1982, la enseñanza de la danza a los niños contribuye a su formación integral como individuos más completos (Carrillo et al., 2010). En este sentido, su práctica es beneficiosa para personas de todas las edades.

El aprendizaje cooperativo y la danza se constituyen en estrategias pedagógicas eficaces para fortalecer las relaciones interpersonales, promoviendo el trabajo colaborativo, el respeto mutuo, la tolerancia y la comunicación. En la infancia, estas herramientas educativas resultan fundamentales para inculcar valores esenciales como el respeto, la identidad y el reconocimiento. Fomentar conductas y actitudes positivas desde edades tempranas resulta esencial, especialmente en el contexto escolar, donde la interacción colectiva es crucial para el desarrollo social y cultural de los niños. Por ello, es imprescindible que las prácticas educativas generen oportunidades que permitan a los estudiantes cultivar dichos valores (Vasco y Pineda, 2015).

Danza y Psicología

La aplicación de la danza como herramienta para facilitar la integración física y psicológica es, según Labran (1978), fundamental tanto en los campos educativo como terapéutico. Este enfoque no solo invita a reflexionar sobre la personalidad y su desarrollo, sino también sobre sus posibles trastornos, explorando la conexión entre la psique y la expresión por medio del movimiento. Así, la educación y la terapia pueden entenderse como partes de un mismo continuo en su influencia sobre el comportamiento humano. El concepto griego *therapeurin* refleja que, en la antigüedad, ambas disciplinas no se diferenciaban del todo. No obstante, hoy en día se distinguen claramente por sus objetivos: la educación se centra en la formación, mientras que la terapia tiene como meta la salud. Estas diferencias son evidentes en aspectos como la institucionalización, profesionalización, duración y tiempo de formación en cada campo (Carrillo et al., 2010).

En la psicoterapia infantil, la danza, junto con la música y el juego, desempeña un papel fundamental, dado que permite revelar aspectos clave de la dinámica familiar y las habilidades sociales, proporcionando información crucial para la creación de planes de tratamiento. Al incorporar técnicas de la corriente cognitivo-conductual, estas prácticas se convierten en herramientas diagnósticas y terapéuticas (Bernal y Silva, 2014), factible de aplicar en el campo educativo, aunque con variaciones en sus propósitos.

Danza Movimiento Terapia

La Danza Movimiento Terapia (DMT) representa una modalidad que integra la danza en el campo psicoterapéutico, estableciendo un diálogo con sus aplicaciones en la educación, adaptadas a diversos objetivos. Bernal y Silva (2014) señalan que esta forma de intervención, al igual que la terapia de juego, adquiere especial relevancia en la infancia por su contribución al bienestar integral del ser humano.

En particular, la DMT emplea el cuerpo como un canal esencial para fortalecer la comunicación, facilitar la expresión emocional y fomentar la creación de vínculos, promoviendo así una salud integral. Al fusionar elementos de la danza y la psicología, se centra en la conexión entre movimiento y emoción, orientándose hacia una integración psicofísica que favorezca el desarrollo personal. Por medio del movimiento, se manifiestan estados emocionales que contribuyen al crecimiento individual y al bienestar general (Bernal y Silva, 2014).

Originada en la década de 1950, la DMT fue influenciada por bailarinas del expresionismo alemán, quienes introdujeron el movimiento en entornos no convencionales como hospitales. En los años 60, la American Dance Therapy Association (ADTA) formalizó su definición como el uso psicoterapéutico del movimiento para alcanzar la integración psicofísica. Su desarrollo fue impulsado por diversos factores, como el cambio cultural, el creciente interés en la conexión mente-cuerpo y la influencia de figuras como Wilhelm Reich, junto con la incorporación de prácticas orientales. Evolucionando de una práctica recreativa a una herramienta psicoterapéutica aplicada en hospitales y centros educativos (Fischman, 2005).

La autora señala que se fundamenta en la interacción constante entre cuerpo y mente, y el análisis del movimiento de Rudolf Laban (1928) ofrece un lenguaje para observar estos movimientos. Investigaciones recientes en neurociencia y desarrollo temprano han

reforzado conceptos clave de la terapia. Este interés por la DMT ha generado numerosos estudios que confirman sus efectos positivos en la empatía y la regulación emocional. Por ejemplo, Fraenkel (1986) observó que el "movimiento empático" facilita la comunicación, mientras que Goldman exploró el concepto de empatía kinestésica, que implica comprender las emociones de otros a través del movimiento. Brooks y Stara (1989) demostraron que la DMT reduce la ansiedad y mejora el estado afectivo, mientras que Fiasca y Harvey estudiaron la relación entre ansiedad, movimiento y terapias creativas.

Otros estudios, como los de Kuettel (1982) junto con los de Leste y Rust (1990), respaldan que la DMT puede reducir la ansiedad y mejorar el bienestar emocional. Navarre (1982) examinó cómo compartir posturas corporales influye en la interacción social, y Schmais identificó factores curativos en la terapia grupal de DMT. Estas investigaciones la consolidan como una herramienta efectiva en el campo terapéutico, confirmando sus múltiples beneficios para el bienestar emocional (Fischman, 2005).

Danza y Meditación

En una investigación realizada por Montoya, Araya y Salazar (2007) se compararon los beneficios agudos de dos actividades diferentes: la danza aeróbica y el yoga, centrándose en el estado de ánimo y la cognición. Los resultados no arrojaron diferencias estadísticamente significativas entre los grupos de practicantes de ambas disciplinas, lo cual es coherente con investigaciones previas.

Ellos señalan que tanto la danza aeróbica como el yoga han demostrado beneficios agudos en el estado de ánimo. Aunque los estudios previos subrayan la efectividad del yoga en este aspecto, aún se necesita más investigación para comprender los mecanismos psicofisiológicos subyacentes a estos efectos. En la investigación, se observaron diferencias significativas en el índice de estado de ánimo negativo entre las mediciones de las dos actividades, lo que sugiere una reducción en este índice, aunque no se encontró una interacción significativa entre las disciplinas.

Además plantean que los efectos positivos agudos de ambas actividades en el estado de ánimo son evidentes, pero los mecanismos responsables de estos cambios pueden diferir. Es posible que exista un mecanismo común en actividades aeróbicas y de meditación, como el yoga, que explique estos efectos. Sin embargo, este aspecto requiere un análisis más profundo para ser comprendido plenamente.

La relación entre la meditación y la danza también se destaca en la práctica del Tai Chi Pö tibetano, cuya danza de las nieves combina la meditación en movimiento con influencias de las artes marciales chinas y tibetanas. Esta práctica milenaria sirve como entrenamiento físico, integrando armoniosamente el pensamiento con el cuerpo, demostrando la capacidad de la danza para actuar como una forma de meditación dinámica.

Campo Educativo y Danza

La danza, al integrarse en el campo educativo, ofrece múltiples beneficios identificados por diversos autores. Arteaga (2003), por ejemplo, sugiere que esta práctica favorece el autoconocimiento, mientras que Ruano (2004) destaca su contribución a la formación de una imagen corporal positiva. Por su parte, Cuéllar (1999) resalta el papel de la danza en el desarrollo de un autoconcepto realista, y Santiago (2004) subraya su impacto en la promoción de una valoración positiva de uno mismo. A su vez, Rueda y López (2013) enfatizan que la danza facilita la comprensión y gestión de los estados internos, fortaleciendo la autoestima (Domínguez y Castillo, 2017). Este conjunto de beneficios refuerza la idea de que la danza es una herramienta efectiva para el desarrollo personal y emocional de los estudiantes.

Considerando un enfoque más amplio, Valle Lisboa (2016), basándose en las teorías de Mora (2008), Laban (1991) y Read (1964), sostiene que el arte, en general, debería constituir la base de la educación. Según su perspectiva, se debe hacer una distinción entre la educación estética y la educación artística, prefiriendo la primera, ya que abarca todos los modos de expresión individual. La educación estética, por tanto, busca armonizar lo que cada persona tiene de único con su integración en el grupo social al que pertenece. Este proceso comienza con la sensibilidad estética y se extiende hacia lo que se conoce como *ciencia*, reconociendo que ambas esferas, aunque diferentes, comparten un vínculo en su contribución al desarrollo integral del ser humano.

En este contexto, la definición del arte ha sido históricamente eludida, tratándose muchas veces como un concepto metafísico. No obstante, Valle Lisboa propone que el arte tiene que ser entendido como un fenómeno orgánico y mensurable, profundamente arraigado en los procesos de percepción, pensamiento y acción corporal. Esta visión recalca la importancia de integrar el arte en la educación como un componente esencial del desarrollo humano.

En cuanto a la educación, se argumenta que su objetivo debe ser potenciar las habilidades a partir del nacimiento, dentro de una estructura social que permita la diversidad y el crecimiento individual. A lo largo de la historia, en distintas sociedades, estas potencialidades han sido adaptadas para alinearse con las tradiciones culturales, pero siempre bajo la guía de educadores que actúan como inspiradores y facilitadores. La educación estética, sin embargo, ha ido perdiendo relevancia a medida que la educación se ha orientado más hacia una preparación activa para la vida, dejando de lado aspectos fundamentales para el desarrollo integral.

Considerando esta perspectiva, la danza emerge como un arte que ofrece dos valores educativos clave: el dominio del movimiento corporal y la promoción de una armonía tanto personal como social. La enseñanza de la danza implica el aprendizaje de normativas y estructuras de acción, utilizando el cuerpo como un vehículo expresivo, que fomenta una observación precisa del esfuerzo y una mayor conciencia de uno mismo y del entorno. Así, la danza se convierte en un instrumento educativo que promueve tanto el desarrollo individual como la integración social, contribuyendo a la formación de individuos equilibrados y conscientes de su propio potencial.

Danza y pedagogía

García Ruso (1997) aborda la danza usando una perspectiva holística, subrayando su carácter universal y atemporal. A lo largo de la historia, ha sido practicada por personas de ambos sexos en diversas culturas y sociedades. Su naturaleza motriz, basada en el uso del cuerpo para expresar ideas, emociones y sentimientos, la convierte en un medio de comunicación diverso. Esta variedad se refleja en formas que van desde las arcaicas y clásicas hasta las expresiones modernas y populares. Además, su versatilidad permite que abarque múltiples dimensiones, incluyendo el arte, la educación, el ocio y la terapia. La complejidad de la danza reside en la integración de factores biológicos, psicológicos, sociológicos, históricos, estéticos, morales, políticos, técnicos y geográficos, lo que la convierte en una práctica que combina expresión y técnica, tanto a nivel individual como colectivo (Hernández y Torres, 2009).

Desde un enfoque pedagógico, las autoras indican que la danza tiene profundas implicaciones como experiencia educativa. Su arraigo en la educación física y artística es evidente a lo largo de la historia del pensamiento pedagógico. Posee una sólida validez pedagógica, al influir en múltiples áreas de la educación física integrada, como el desarrollo de habilidades y destrezas, capacidades coordinativas y habilidades perceptivo-motoras. Asimismo, promueve el conocimiento corporal, el pensamiento creativo y la expresión

comunicativa, facilitando a su vez la interacción social. Mediante la creación y apreciación de danzas propias y ajenas, fomenta el sentido artístico, al tiempo que facilita la socialización y contribuye al conocimiento cultural. En este sentido, desempeña un papel importante en la educación intercultural, al promover la comprensión y tolerancia hacia la diversidad cultural en la sociedad contemporánea.

A su vez, señalan que la danza se presenta como una alternativa educativa en entornos no tradicionales, en línea con las reflexiones sobre la educación contextualizada y la validación de mensajes. Diversos autores, como López, Martínez y Pains, han explorado el uso de la arteterapia, incluida la danza, como una herramienta educativa eficaz para prevenir y abordar conflictos, agresividad y violencia en el aula. En este enfoque, se privilegia la comunicación no verbal mediante expresiones artísticas como las artes plásticas, la música, la danza y la expresión corporal. El arteterapia no solo promueve la expresión de sentimientos personales y fortalece la autoestima, sino que de igual forma facilita una comprensión empática de las experiencias expresivas de los demás, lo que contribuye a generar interacciones sociales más positivas.

De este modo, la danza actúa como un medio de expresión artística y se erige como un recurso educativo que favorece el desarrollo integral de las personas, tanto en contextos formales como informales, integrando lo artístico con lo social y lo pedagógico.

Reflexiones Finales

La danza ha sufrido una discriminación significativa en su trayectoria hacia el reconocimiento como disciplina académica a nivel terciario, por ser percibida como una forma de conocimiento *inferior* en comparación con las ciencias. Esta percepción, arraigada a lo largo de los años, ha limitado su presencia en el campo educativo y la ha obligado a luchar por obtener un reconocimiento legítimo, enfrentando desafíos históricos, sociales y epistemológicos.

Su reconocimiento es relativamente reciente. Durante siglos, se transmitía oralmente y a través de la práctica. No fue hasta el siglo XX cuando las investigaciones en danza y educación comenzaron a promover su inclusión como una disciplina necesaria. Sin embargo, su proceso de consolidación enfrentó, y aún enfrenta, muchas críticas, principalmente debido a su naturaleza corporal y expresiva. A pesar de las objeciones iniciales, el reconocimiento de su valor como forma de conocimiento y expresión humana impulsó investigaciones interdisciplinarias que la vincularon con áreas como la psicología, la antropología, la sociología y las ciencias del movimiento humano. Este desarrollo ha evidenciado que la danza, además de ser una forma artística, es un campo que integra importantes componentes científicos, teóricos y filosóficos.

Como se mencionó anteriormente, la principal barrera que enfrentó fue la valorización cultural de las artes en general. En muchas sociedades occidentales, se ha establecido una jerarquía de saberes en la que las ciencias *duras*, como la física, la biología o la química, son consideradas más valiosas que las artes, las cuales a menudo se ven como meras expresiones creativas, desprovistas del rigor asociado a las ciencias. Este prejuicio se debe, en parte, a la influencia del paradigma positivista aún presente en la educación, que prioriza el conocimiento basado en la búsqueda de verdades objetivas mediante métodos científicos y cuantificables. Dado que las artes son expresivas, simbólicas y subjetivas, no se ajustan adecuadamente a estos criterios. Fomentando así una percepción reduccionista que las encasilla como *inferiores*.

La danza ha tenido que demostrar que el conocimiento corporal y expresivo es tan valioso como el teórico y científico. Estas discusiones nos llevan a reflexionar sobre cómo la cultura influye en la valoración del conocimiento, e invitan a considerar qué medidas pueden implementarse para lograr un equilibrio más justo entre las artes y las ciencias en los espacios educativos, incluyendo los académicos.

Este ensayo busca resaltar la relevancia del arte como un pilar fundamental en los espacios educativos. En particular, se enfoca en la danza debido a su gran potencial como intervención, que puede orientarse hacia diversos propósitos, como por ejemplo el pedagógico. Generando una experiencia multidimensional con amplios beneficios, que favorece el desarrollo personal, mejorando la autoestima, el bienestar psicológico y la estabilidad emocional en todas las etapas de la vida. En educación primaria, su carácter libre y creativo fortalece la confianza de los estudiantes, demostrando así su potencial para influir en múltiples capacidades.

Otro de los aspectos fundamentales es su dimensión espacio-temporal, que permite construir significados y valores estéticos por medio del movimiento. Desde sus orígenes utilitarios y mágicos hasta su transformación en una forma de arte codificada, ha experimentado una evolución compleja entre técnica y expresión, sin perder su esencia como una manifestación profundamente humana. Al ser considerada una respuesta natural ante emociones intensas (Urdampilleta y Pérez, 2012) se consolida como un valioso recurso a nivel singular y colectivo.

Recurso que promueve el conocimiento de la historia y la identidad cultural, enriqueciendo el proceso educativo al permitir que los estudiantes comprendan el movimiento como una representación de ideas, sentimientos y vínculos. Fomenta la interculturalidad y contribuye a la resolución de conflictos. Al emplear el cuerpo como medio de expresión, establece una interacción dinámica tanto para el ejecutante como para el receptor, en un proceso que es simultáneamente creativo, expresivo y perceptible. No se trata de un fenómeno aislado, sino de un producto social.

Su valor integral trasciende lo artístico, prácticas como la Danza de las Nieves del Tai Chi Pö tibetano evidencian su dimensión meditativa, donde el movimiento se convierte en una vía hacia la introspección y el equilibrio emocional. Mediante la meditación en movimiento, cada gesto se transforma en una forma de autoconocimiento y autocuidado, resaltando el potencial de la danza para cultivar la *paz interior* y fortalecer el cuerpo, al tiempo que explora otras dimensiones más auto-reflexivas que aquellas relacionadas con el entretenimiento o la técnica física.

El análisis del movimiento humano facilita una comprensión más amplia de la relación entre el cuerpo y la meditación, constituyéndose al mismo tiempo en un recurso valioso para estudiar las emociones y sensaciones expresadas mediante la comunicación no verbal.

Este análisis resalta el potencial de la danza tanto en el campo educativo como en el psicoterapéutico, influyendo positivamente en el autoconcepto, el desarrollo motor, el crecimiento personal y las interacciones sociales. Para maximizar los beneficios de este arte, es fundamental diseñar intervenciones desde una perspectiva psicológica que integren la expresión personal y el aprendizaje, logrando un equilibrio en el desarrollo personal.

Una intervención desde la danza, con un enfoque psicológico, exige considerar cuidadosamente los roles que desempeñan tanto el docente como el estudiante. Los participantes asumen diversas funciones, como intérprete, coreógrafo o receptor activo. El coreógrafo, además de crear coreografías o secuencias de movimientos, diseña la intervención con objetivos variados, centrados en la técnica, la expresión y el aprendizaje, entre otros; y la adapta a las necesidades de los estudiantes. Su papel es clave, puesto que define en gran medida la transmisión de conocimientos, facilita la apertura al aprendizaje y promueve una participación equitativa. Actúa como mediador de experiencias que favorecen el desarrollo integral del alumno, destacando tanto el crecimiento técnico como el fortalecimiento de la conciencia corporal y de una postura crítica. El rol del coreógrafo puede volverse limitante si no se consideran las voces y necesidades de los estudiantes.

Por su parte, los intérpretes, generalmente los estudiantes en el campo educativo, desempeñan un papel esencial al materializar la intervención, siguiendo las indicaciones del coreógrafo y dando vida a los conceptos mediante el movimiento. El docente, a su vez, puede asumir este rol al aplicar y adaptar las estrategias de enseñanza que ha diseñado. En el caso del receptor, ya sea otro estudiante, un docente o incluso el propio intérprete al evaluar su desempeño, observa y reflexiona sobre el proceso. Este rol es activo, dado que el receptor participa en la construcción de significados y en la retroalimentación, elementos que son fundamentales para un aprendizaje continuo.

Un primer ejemplo de cómo se pueden aplicar estos roles en una intervención con la danza, es cuando un docente, en su rol de coreógrafo, crea una serie de movimientos que los estudiantes, como intérpretes, deben ejecutar. Además, el docente puede actuar como intérprete, pero tiene que asumir el rol de receptor activo, ya que, al proponer la intervención, es responsable de observar y analizar el proceso. En cambio, los estudiantes pueden desempeñar el papel de receptores al observarse a sí mismos durante la ejecución o al observar a sus compañeros.

Estas intervenciones son propuestas por el coreógrafo, aunque no necesariamente debe ser el docente; alumnos y personas con conocimientos en la temática también pueden asumir

ese rol. Este ensayo se centra en el rol docente/coreógrafo, dado que desempeña un papel crucial en la creación de entornos y/o experiencias que promueven cambios significativos en los estudiantes, así como por su autoridad y responsabilidades dentro de la institución educativa, que le otorgan una posición de jerarquía. Sin embargo, el currículo institucional puede presentar restricciones que limiten el contenido o la organización de la enseñanza.

Los cambios que surgen a partir de las intervenciones se ven potenciados desde un enfoque psicológico, al integrar esta perspectiva, el docente puede fortalecer el impacto de la danza como intervención en el campo educativo. Sin embargo, el éxito de esta depende en gran medida de los objetivos que el coreógrafo/docente establezca como por ejemplo: enfocarse en la expresión corporal y/o cooperación, pretendiendo enriquecer el desarrollo emocional y social de los estudiantes.

Es crucial que estas intervenciones consideren las diversas necesidades de todos los participantes, incluidas las personas con discapacidades. Quienes tienen discapacidad auditiva pueden bailar con la percepción de vibraciones o pulsaciones, demostrando que este arte no depende de la audición. Por otro lado, las personas con discapacidad visual participan plenamente mediante el acompañamiento corporal y las guías táctiles, permitiéndoles explorar y disfrutar de la actividad de manera significativa.

Por tanto, es fundamental abordar las intervenciones en la educación desde una perspectiva ética (Raggio, 2008). Esto implica que el coreógrafo, en este caso el docente, debe actuar con empatía, responsabilidad y respeto, ajustando su intervención a las capacidades y necesidades de cada estudiante. Estas adaptaciones promueven la inclusión y enriquecen la experiencia educativa de todos, facilitando un diálogo que permite una comprensión más profunda de las realidades singulares. Aunque, es esencial reconocer que la formulación de los problemas es un proceso complejo y diverso, lejos de ser sencillo o unívoco.

El primer ejemplo mas arriba mencionado, ilustra una de las formas mas comunes de intervención: el docente enseña una coreografía para que los estudiantes aprendan un ritmo específico. Si bien esta intervención es válida y refleja una postura ética frente al proceso de aprendizaje, sus objetivos son limitados si se enfoca únicamente en la enseñanza de una coreografía específica. Es decir, se suele pensar que esta es la única forma de intervenir a través de la danza, pero existen múltiples posibilidades. Una de ellas es el trabajo de docentes con niños pequeños, quienes crean canciones y coreografías para que, mediante el canto y el baile, los niños asimilen conceptos importantes o difíciles de recordar. En estos

casos, la música y la danza actúan como herramientas visuales y corporales que captan la atención de los alumnos y facilitan la retención de la información.

Otra forma de intervención, es el ejercicio teatral de caminar por el espacio, que consiste, como su nombre indica, en desplazarse por un área determinada. En esta actividad, una persona (el coreógrafo) da indicaciones, como aumentar la velocidad o romper la formación de un círculo, cumpliendo con todas las condiciones para ser considerado una intervención mediante la danza en el campo educativo.

Durante el desarrollo de este ejercicio, se explora la percepción del cuerpo en relación con el entorno, estableciendo una interacción dialéctica en la que aspectos biológicos, psíquicos, culturales y sociales configuran una forma singular de ser y actuar del sujeto respecto a su propio cuerpo. Este proceso se da por medio de encuentros y desencuentros con otros cuerpos en el espacio compartido, lo que demuestra que la danza, aún sin una conciencia explícita de su uso, se emplea como intervención en diversos campos, resaltando el educativo. Al adoptar una perspectiva que conecta al sujeto con los demás, se invita a reflexionar sobre su acción y el movimiento en el espacio y el tiempo, considerando el cuerpo en relación con la cultura y el entorno en el que el sujeto se desarrolla y habita.

Estas conexiones, sumadas a la expresividad del movimiento y las leyes físicas involucradas en su ejecución, reflejan cómo el cuerpo se convierte en un canal de comunicación con el entorno y consigo mismo. La capacidad para integrar distintos aspectos del ser humano permite una reflexión sobre la experiencia vivida manifestándose en el movimiento y en la narración que surge en una relación íntima con el cuerpo, interrelacionándose la técnica y emotividad.

En particular, la técnica tiene como objetivo la relación y búsqueda del equilibrio, la gravedad, el ritmo y la proporción, conceptos que se vinculan estrechamente con las leyes físicas del movimiento, como la inercia, el impulso, la gravedad y la acción-reacción (UNH, 2020). Estos principios son esenciales para que los alumnos comprendan cómo el cuerpo se mueve y qué lo impulsa a hacerlo. A su vez, generan una auto-percepción corporal que trasciende lo físico. A lo largo de este ensayo, se ha destacado que el movimiento tiene un carácter expresivo, muchas veces sin una intención consciente, pero siempre con un propósito subyacente. Por este motivo, el reconocimiento corporal es fundamental en la formación del sujeto, ya que nos permite entender cómo nos relacionamos con el entorno, siendo este movimiento parte de nuestras experiencias.

Por otro lado, Valle Lisboa (2016) en consonancia con Vaz Fernández (año) sostienen que la expresión es siempre corporal, lo que establece una conexión profunda entre el cuerpo y la experiencia, resaltando su importancia en la narración y el intercambio. Este enfoque señala cómo narrar y curar se entrelazan en el encuentro entre cuerpo y pensamiento, permitiendo desentrañar y romper con el pasado mítico que aprisiona. Sin embargo, la estigmatización corporal puede dificultar esta integración, limitando a aquellos cuerpos que no cumplen con los estándares esperados. Esta situación se relaciona estrechamente con la tradición religiosa, que a menudo asocia el cuerpo con el pecado, y se refleja en la danza, especialmente en el ballet clásico. Las características físicas exigidas en este último pueden resultar excluyentes, restringiendo la participación y el intercambio de experiencias que consideran diversas corporalidades. Esta exclusión impide aprovechar los beneficios que una mayor diversidad podría aportar al entendimiento y la práctica de la danza.

En este sentido, el ballet clásico impulsó un ideal estético y un sistema de exclusión corporal. En cambio, danzas como la contemporánea han desafiado estos estereotipos, promoviendo una mayor inclusión y celebrando la diversidad. Esta transformación refleja una perspectiva más amplia y holística sobre el cuerpo, reconociendo su capacidad expresiva e impactando en la participación de las múltiples corporalidades. En consecuencia, estas formas de danza se convierten en herramientas críticas para cuestionar y transformar los paradigmas que perpetúan la estigmatización. Al integrar una mayor diversidad de cuerpos, se abre un espacio para reconsiderar los valores que la sociedad asigna a la corporalidad y a la expresión física.

Asimismo, el baile en pareja, presente en diversas culturas, ha sido objeto de estigmatización debido a la influencia de instituciones religiosas que regulan la sexualidad y las interacciones físicas. La Iglesia católica, en particular, ha impuesto normas estrictas sobre la interacción entre géneros, considerando los bailes cercanos como potencialmente inmorales. Esta perspectiva llevó a la censura de danzas más sensuales, como las afrocaribeñas, que fueron vistas como transgresoras.

En la actualidad, estilos como la salsa y la bachata han transformado la percepción del baile en pareja, celebrando la cercanía física sin necesariamente vincularla a una connotación sexual explícita. Sin embargo, algunas instituciones religiosas aún desconfían de estas expresiones, argumentando que promueven valores contrarios a los tradicionales.

A pesar de estas tensiones históricas, la danza en pareja sigue siendo un medio de exploración de la conexión física y emocional entre las personas. Su aceptación como forma

de arte refleja una evolución en la comprensión de la sexualidad y la interacción física, aunque persisten las tensiones entre las normativas religiosas y las expresiones artísticas. Este proceso de transformación y aceptación invita a reflexionar sobre la influencia de las tradiciones culturales y religiosas en la valoración de la corporalidad y el arte, así como sobre el papel de la danza como espacio de resistencia y cambio frente a estas imposiciones.

La valoración de la corporalidad asociada al pensamiento religioso ha influido en la postura del psicoanálisis ortodoxo, generando una distancia emocional y física que puede obstaculizar la relación terapéutica. Esta separación condiciona negativamente las expresiones de cercanía, como un abrazo, y plantea un dilema ético que invita a cuestionar la necesidad de mantener esta distancia en la práctica psicoanalítica. Si bien es fundamental preservar una *distancia justa*, es igualmente crucial considerar cómo la falta de cercanía puede limitar la empatía y la conexión entre el terapeuta y el consultante, resaltando así la importancia de la percepción corporal, que desempeña un papel esencial en la danza y en el proceso terapéutico.

La influencia de las ideas religiosas ha resultado ser un obstáculo para la danza, pero, a su vez, ha destacado la importancia de explorar nuevas formas de conexión, incorporadas a la psicoterapia y la educación. En este sentido, como señala Valle Lisboa (2016), es fundamental profundizar en la relación entre expresión y narrativa, y en cómo esta conexión puede generar aprendizajes significativos. Gracias a su gran capacidad expresiva, la danza se presenta como la opción ideal frente a otras prácticas con enfoques deportivos, creando así un ambiente propicio para la integración y las relaciones grupales, y resultando accesible para la mayoría de las personas, quienes pueden participar sin necesidad de ser bailarines.

Asimismo, investigaciones han demostrado que al observar a alguien moverse, se activan áreas del cerebro como si uno mismo lo estuviera haciendo, y se generan movimientos mínimos como los oculares. Esto permite que personas con movilidad limitada disfruten y aprendan por medio de la observación, mostrando que el aprendizaje y el disfrute está presente.

En síntesis, la danza une a las personas y transmite emociones, actúa como una poderosa intervención que se convierte en un medio esencial para la expresión y la conexión humana. Su práctica enriquece las experiencias singulares y fomenta un sentido de comunidad y bienestar compartido en el campo educativo.

Referencias Bibliográficas

- Aguado, A. y Nevares, L. (1995). La comunicación no verbal. *Tabanque: Revista pedagógica*, 10-11, 141-154.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2244137>
- Baranger, D. (2012). *Epistemología y metodología en la obra de Pierre Bourdieu*. Posadas. (2ª ed.).
- Bernal, Á. y Silva, T. (2014). *Juego, danza y música en psicoterapia infantil*. Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- Calvo, B. Glaser, D. Grèzes, J. Passingham, R. y Haggard, P. (2005). Action observation and acquired motor skills: An FMRI study with expert dancers. *Cerebral Cortex*, 15(8), 1243-1249.
<https://doi.org/10.1093/cercor/bhi007>
- Cardona, A. y Kalmar, D. (2013). *La vida de Patricia Stokoe*. Wanceulen Editorial Deportiva.
- Castillo, J. Gómez, M. Ureña, N. y Vicente, G. (2010). La danza en el ámbito educativo.
https://www.researchgate.net/publication/41208058_La_danza_en_el_ambito_de_educativo
- Centro de estudios de posgrado en psicología y educación EDECA. (2022). *Intervención educativa: Qué es, tipos y cómo aplicarla en el aula*.
<https://www.edeca.edu/intervencion-educativa>
- Corvalán, J. (2012). El campo educativo: Ensayo sociológico sobre su diferenciación y complejización creciente en Chile y América Latina. *Estudios Pedagógicos*, 38(2), 287-298.
https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-07052012000200018
- Domínguez, C. y Castillo, E. (2017). Relación entre la danza libre-creativa y autoestima en la etapa de educación primaria. *Cuadernos de Psicología del Deporte*, 17(1), 73-80.
<https://doi.org/10.6018/cpd.312381>
- Escudero, M. (2008). *Decir del cuerpo: un cuerpo*. En Jornadas de cuerpo y cultura, Departamento de Educación Física, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.
- Febles, M. y Wong, A. (2002). De la psicología a la danza: Una aproximación a los requerimientos psicológicos para enfrentar las exigencias danzarias. *Revista Cubana de Psicología*, Facultad de Psicología, Universidad de La Habana.

- Fischman, D. (2005). *La mejora de la capacidad empática en profesionales de la salud y la educación a través de talleres de Danza Movimiento Terapia* [Tesis doctoral, Universidad de Palermo].
<https://dspace.palermo.edu/dspace/bitstream/handle/10226/1770/Fischman%20Diana%20Tesis.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Frey, S. (2006). Tool use, communicative gesture and cerebral asymmetries in the modern human brain. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 361(1465), 1591-1598.
<https://doi.org/10.1098/rstb.2006.1893>
- Gilly, M. (1996). Las representaciones sociales en el campo educativo (M. E. Rodríguez Luna, Trad.). *Enunciación*, 1(1), 69-81. [Publicación original en francés].
<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/enunc/article/download/1717/2330?inline=1>
- González, Á. (2012). *El movimiento humano*. Universidad de Salamanca (pp. 201-222).
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4018449>
- Grafton, S. Schmitt, P. Van Horn, J. y Diedrichsen, J. (2009). Neural substrates of visuomotor learning based on improved feedback control and prediction. *Neuroimage*, 39(3), 1383-1395.
<https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2007.09.046>
- Hernández, R. y Torres, G. (2009). La danza y su valor educativo. *Revista Digital EFDeportes*, 14(138).
<https://www.efdeportes.com/efd138/la-danza-y-su-valor-educativo.htm>
- Ivelic, K. (2008). El lenguaje de la danza. *Aisthesis*, 43, 27-33. Pontificia Universidad Católica de Chile.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219835002>
- Le Boulch, J. (1992). *Hacia una ciencia del movimiento humano*. Introducción a la psicokinética. Ediciones Paidós Ibérica.
- Montoya, J. Araya, G. y Salazar, W. (2007). Efecto agudo del yoga y de la danza aeróbica sobre el estado de ánimo y el funcionamiento cognitivo en hombres y mujeres. *Revista de Ciencias del Ejercicio y la Salud*, 5(1).
<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/pem/article/view/359>
- Mujica, F. (2021). *¿Movimiento humano o motricidad humana? Análisis de algunas perspectivas filosóficas*. Universidad Autónoma de Chile.
<https://repositorio.uautonoma.cl/handle/20.500.12728/9816?show=full>
- Pérez, C. (2008). Sobre la definición de la danza como forma artística [Dance as an Art Form]. *Aisthesis*, 43, 34-49.
<https://www.redalyc.org/pdf/1632/163219835003.pdf>

- Raggio, A. (2008). *La intervención y el campo de intervención*. En N. Rivero (Org.), *Psicología social: estrategias, políticas e implicaciones* (pp. 57-63). Centro Edelstein de Pesquisas Sociais.
<https://books.scielo.org/id/gbqz7/pdf/rivero-9788599662861-06.pdf>
- Real Academia Española. (2024). Coreografía. *En Diccionario del estudiante*.
<https://www.rae.es/diccionario-estudiante/coreografia>
- Reina, J. (2024). *El receptor: clave para la comunicación eficaz y el entendimiento mutuo*. El Saber No Ocupa Lugar.
<https://elsabernoocupalugar.net/receptor-clave-comunicacion>
- Rojas, O. (2020). *La experiencia psicofísica en el entrenamiento para el intérprete en danza: Sistematización de experiencias del proceso de creación de la obra Machuca* [Proyecto de grado, Universidad de Antioquia]. Facultad de Artes, Departamento de Artes Escénicas.
https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/17417/2/RojasOmar_2020_Experiencia_PsicofisicaDanza.pdf
- Spinelli, E. (2004). Los modelos de comunicación. *Infoamérica, Revista de Comunicación*, 1(1), 1-4.
https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/spinelli01.pdf
- Touriñán, J. (2021). *El concepto de educación: La confluencia de criterios de definición, orientación formativa temporal y actividad común como núcleo de contenido de su significado*. Universidad de Santiago de Compostela.
<https://revista.redipe.org/index.php/1/article/view/1160>
- Universidad de la República. (2024). *Licenciatura en Danza Contemporánea - Características Generales*.
<http://www.eumus.edu.uy>
- Universidad Nacional de Huancavelica. (2020). *Informe final: "Taller de danza"*. Unidad de Extensión Cultural y Proyección Social de la Facultad de Ingeniería Electrónica. Sistemas, Área de Extensión Cultural y Proyección Social de la Escuela Profesional de Ingeniería de Sistemas, Grupo Monovalente de Extensión Cultural "Hatariy". Daniel Hernández. Tayacaja.
https://sistemas.unh.edu.pe/archivos/Informe_Extension_Cultural_HATARIY.pdf
- Universidade de Lisboa. (2023). *Places of encounter in dance, education and creation*.
<https://doi.org/10.25749/sis.28560>
- Urdampilleta, A. y Pérez, J. (2012). *Expresión corporal y danza dentro de la educación física en las escuelas: Propuesta de una unidad didáctica*. Facultad de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte, Universidad del País Vasco (UPV-EHU).
<http://www.efdeportes.com/efd167/expresion-corporal-y-danza-dentro-de-la-educacion-fisica.htm>

Valle Lisboa, L. (2016). *La experiencia educativa de danza de las y los jóvenes en un Bachillerato de Arte y Expresión: Estudio etnográfico en el Liceo Mario Benedetti de Montevideo* [Tesis de maestría en Psicología Social]. Universidad de la República Oriental del Uruguay, Montevideo.

<https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/>

Vasco, F. y Pineda, S. (2015). *La danza: Herramienta pedagógica de formación* [Tesis de grado, Universidad Libre, Facultad de Ciencias de la Educación].

<https://repository.unilibre.edu.co/bitstream/handle/10901/8491/PROYECTO%20FINAL.pdf>

Zunino, C. y Muraca, M. (2012). *El ensayo académico*.

<https://wac.colostate.edu/docs/books/encarrera/zunino.pdf>