



(cuaderno de)
estudios
contemporáneos
de la danza

Espacios de Danza: Dos Enfoques Antinormativos para Procesos de Creación Coreográfica y Práctica Pedagógica

Paulina Abufhele Meza¹

Resumen

El rol del espacio ha ganado relevancia en la danza contemporánea en los últimos años, aunque la relación entre cuerpos en movimiento y espacios coreográficos sigue siendo una cuestión abierta. Este texto, basándose en nociones provenientes de la geografía y la coreografía, examina dos enfoques antinormativos: el de Claire Cunningham, desde el movimiento crip, y el de Stefanie Katzer, desde la danza de habilidades mixtas. Claire cuestiona el capacitismo y el productivismo mediante un método que prioriza la atención, el cuidado y la responsabilidad, centrando temporalidades y corporalidades discapacitadas, y la experiencia de diversas comunidades marginalizadas. Stefanie plantea un enfoque plural y procesual que supera las dicotomías entre discapacidad y normatividad, destacando la mediación y la interacción con múltiples sentidos y dimensiones del movimiento. Ambos enfoques amplían los límites de la danza contemporánea al transformar métodos, discursos y espacios, visibilizando y reduciendo desigualdades estructurales y desafiando políticas corporales excluyentes. Plantean una crítica a la cultura normativa de ensayos y clases arraigada en los espacios de danza, promoviendo un cambio de actitud hacia la proliferación de espacios de danza heterogéneos y diversos en múltiples dimensiones, mediante la aplicación transversal de una postura crítica, tanto en la creación coreográfica como en la práctica pedagógica.

Palabras clave:

espacio de danza, danza de habilidades mixtas, capacitismo, coreografía.

Abstract

The role of space in contemporary dance has become important in recent years, yet the relationship between moving bodies and choreographic spaces remains to be an open question. This text, relying on notions from geography and choreography, examines two antinormative approaches: Claire Cunningham's, rooted in the crip movement, and Stefanie Katzer's, from mixed-ability dance. Claire challenges ableism and productivism through a method that prioritizes attention, care, and responsibility, focusing on disabled temporalities and corporealities, as well as the experiences of marginalized communities. Stefanie, in turn, proposes a plural and processual approach that transcends the dichotomy between disability and normativity, emphasizing mediation and interaction through multiple senses and modes of engagement. Both approaches expand the boundaries of contemporary dance by transforming methods, discourses, and spaces, making visible structural inequalities and challenging exclusionary bodily politics. They present a critique of the normative culture of rehearsals and classes entrenched in traditional dance spaces, promoting a shift toward the proliferation of heterogeneous and diverse dance spaces in multiple dimensions. This is achieved through the transversal application of a critical stance in both choreographic creation and pedagogical practice.

Keywords:

dance space, mixed-ability dance, ableism, choreography

1. Paulina Abufhele Meza (paulina.abufhelemeza@ruhr-uni-bochum.de) es bailarina, coreógrafa y profesora de danza. Estudió Licenciatura en Danza en UAHC y UDLA (Chile) y actualmente cursa el Máster en Investigación Escénica en el Instituto de Estudios Teatrales de la Universidad de Bochum (Alemania). Además de dirigir grupos de danza y teatro, es coreógrafa del colectivo WHY NOT? y realiza proyectos por encargo. Ha colaborado con comentarios y críticas escénicas en revistas especializadas, participado en ediciones de libros sobre música y musicología, y realizado traducciones de artículos para diversos proyectos de investigación autogestionados.

Presentación

En los últimos años, el ámbito profesional y académico de la danza contemporánea ha promovido diversos proyectos para reflexionar acerca de los espacios de danza, de creación y formación dancística, de un modo sensible a las desigualdades estructurales vinculadas a la clase, el género, la raza y el capacitismo. Mi reflexión sobre estos temas parte de experiencias en estudios crip² y danza de habilidades mixtas, así como de conversaciones sobre la relación cuerpo-espacio con amigxs³, y de la intención de acompañar un concepto propuesto por el investigador libre y filósofo del sur Santiago Díaz de lo *corporante*, desarrollado como parte de una propuesta más amplia que aborda las pedagogías corporantes. Este concepto se define como:

La experiencia de un sentido de lo corporal en el cual la sensibilidad, las afectaciones y los devenires se conjugan como un desafío anímico-político de transfiguración est/ética de las corporalidades y que (...) puede suceder en y desde los espacios educativos de la formación docente. (Díaz, 2024, p. 6).

Siguiendo los devenires anímico-políticos de transfiguración est/ética de las corporalidades y mi vínculo afectivo con esta noción de lo corporante, recurro a materiales de campos muy diversos para reflexionar sobre espacios de danza menos normativos, alineándome con quienes cuestionan críticamente los fundamentos de los estudios de danza y la investigación escénica. Este texto se centrará en mi participación como cursante del workshop *Invitation to Attend* de Claire Cunningham y la capacitación docente de danza *¿Cómo entra la obra de arte en el cuerpo?* de Stefanie Katzer, analizando cómo estas dos instancias contribuyen a repensar las prácticas de creación y formación en la danza contemporánea.

2. *Crip*, del inglés *cripple* (lisiadx en castellano), reapropia el término para simbolizar resistencia al capacitismo más allá de los Estudios de la Discapacidad, analizando cómo género, raza, discapacidad y clase se entrelazan en estructuras opresivas. Desde McRuer (2006), la teoría crip y el movimiento crip cuestionan el poder, rechazando la normatividad de la capacidad y la obligatoriedad de la heterosexualidad.
3. Entendiendo los desafíos que implica, esta reflexión emplea un lenguaje no binario para reconocer todas las identidades que dialogan con el texto, prefiriendo la "x" por su capacidad de cuestionar las normas lingüísticas binarias.

Espacios de Danza: Interacción, Poder y Pertenencia

Influenciados por la musicología, la historia del teatro, la antropología y los estudios culturales, los estudios de danza se centran en el cuerpo, el movimiento y sus implicaciones culturales e históricas (Franko, 2019). El cuerpo danzante, siendo analizado como una representación estética y social, comunica significados y cuestiona normas ideológicas.

Con el giro lingüístico a partir de los setenta, se comenzó a reconocer que el lenguaje corporal, el movimiento humano y la danza podían ser analizados desde la perspectiva de la semiología o la semiótica, disciplinas que exploran los signos y sus significados. Según Longhurst (2001), este enfoque ha reducido el cuerpo en la danza como algo “incorpóreo, sin carne, sin fluidos, poco más que un territorio lingüístico. La materialidad del cuerpo se ve reducida a sistemas de significación” (cit. en Johnson, 2011, pp. 100-101). Por su lado, la geografía humana ha recuperado un interés por las relaciones políticas entre los cuerpos y el espacio (Johnson, 2011).

Los espacios de danza, ya sean de exhibición, formación o entrenamiento, exceden el rol de escenarios de representación: configuran estructuras de poder donde las políticas del cuerpo crean y disputan constantemente —a menudo de manera sutil— “zonas de inclusión y exclusión que, con frecuencia, están racializadas y basadas en la clase social” (Johnson, 2011). A esto, Khan (2019) añade que la danza está atravesada no sólo por normas de raza y clase, sino también de género y sexualidad. Como microcosmos de las dinámicas sociales, estos espacios son fluidos, heterogéneos y profundamente políticos, estrechamente vinculados a estructuras de poder y políticas corporales (Johnson, 2011).

Como recuerdan Ravn y Rouhiainen (2012), la danza es siempre y de manera inextricable, un fenómeno espacial: se forma, se produce y ocurre en el espacio. Si bien el espacio coreográfico se considera a menudo implícitamente como un contenedor para la acción coreográfica (Rubidge, 2012), es importante recordar que “todos los modos de percepción, incluida la visión, son multimodales y relacionales” (Rubidge, 2012, p. 6). Es decir, pese a la tendencia a entender el espacio de danza como puramente visual, el espacio configurado por los cuerpos en movimiento no es simplemente una infraestructura estática o externa a ellos, sino que “está en constante flujo, con contornos maleables, es multidimensional en lugar de métrico y se experimenta más a través de la kinestesia que de lo óptico” (Rubidge, 2012, p. 7).

De acuerdo a McCormack (2008), la interacción de los cuerpos en movimiento genera una potencia espacial que es simultáneamente física, afectiva, kinestésica, imaginativa, colectiva, estética, social, cultural y política. Más allá de su dimensión visual, la danza no solo es generada en espacios físicos, sino que también genera diferentes tipos de espacios (McCormack, 2008). En este sentido, el espacio no es un ente pasivo; es también afectado y creado en la interacción con los cuerpos en movimiento. Pensar en los cuerpos danzantes, entonces, no puede ser solo reflexionar sobre los cuerpos en sí mismos: implica pensar con y a través de los espacios que estos cuerpos generan y transforman (McCormack, 2008).

Aspectos como la apariencia física, los protocolos de vestimenta, el nivel de conocimiento disciplinar, el compromiso y la actitud de participación forman parte de un entramado jerárquico específico de cada espacio de danza. Por tanto, estos no se limitan a su dimensión comunicativa, representacional o estética, sino que incluyen procesos que reconfiguran la relación con la danza, atravesados por marcadores como raza, clase social, género, edad, normatividad cuerpo-mente, delgadez y proporciones corporales.

Habitar un espacio de danza no es una acción neutral: implica negociar acuerdos explícitos o implícitos de participación y adscribir temporalmente a una comunidad de pertenencia (Rosas Mantecón, 2009). Este proceso está atravesado por múltiples desigualdades estructurales referidas a cuerpos y disponibilidades, a la organización del tiempo y el espacio, y a la percepción de lo posible o alcanzable (Rosas Mantecón, 2009). Como espacios afectivos, son dinámicos y se reconfiguran constantemente mediante el movimiento y la interacción. En ellos se disputan los modos de organizarse para concretar la experiencia de la danza, se exploran formas de participación política cotidianas y locales, y se desafían los modos instituidos de vivir.



Fotos:

Foto © Stefanie Josefine Katzer

Título: LAG Tanz NRW – Capacitación
“¿Cómo entra la obra de arte en el cuerpo?
Las obras de arte como punto de partida para
creaciones de danza”

Año: marzo de 2024





En los últimos años, pese a su relativa marginalización en los estudios de danza, valiosas contribuciones de epistemologías racializadas y movimientos disidentes, como las antirracista, crip y queer, así como desde disciplinas como la sociología, la geografía humana y los estudios decoloniales, han comenzado a llenar estos vacíos.

El Capacitismo en los Espacios de Danza

El capacitismo es un sistema de creencias y prácticas que privilegia a las personas consideradas “capaces” según estándares normativos de funcionalidad física, mental o sensorial, mientras discrimina, excluye o devalúa a quienes no cumplen con estos criterios (Campbell, 2009). En el contexto de los espacios de danza, este se refiere a una corporalidad y temporalidad normativas, construidas desde una perspectiva que perpetúa un sistema de discapacidad desigual, lo que privilegia ciertos cuerpos y experiencias mientras excluye a otros.

La coreógrafa escocesa Claire Cunningham aborda este tema en su ensayo *Equations of Care and Responsibility* (2022), donde reflexiona sobre cómo los espacios escénicos son diseñados para ciertos cuerpos:

Creo que muchos de nosotros consideramos que cuando creamos performances escénicas estamos construyendo nuestras utopías de cómo queremos que sea el mundo, pero la trampa (o la exclusividad) que muchos crean es construirlo a su propia imagen. Muchos creadores escénicos (...) hacen obras que solo pueden ser aprehendidas por alguien que es exactamente como ellos. Históricamente, este ha sido un grupo demográfico muy reducido. Además de ser racista, clasista, gordofóbico, discriminador por edad, misógino, trans/homofóbico, ha sido muy, muy capacitista. Los espacios de performance que hemos construido tradicionalmente esperan cuerpos muy particulares. Se espera que los cuerpos sean: con plena visión, completamente funcionales auditivamente, bipedulares/caminantes (y capaces de subir escaleras), relativamente delgados (según el diseño de los asientos y su disponibilidad), capaces de sentarse erguidos, quietos y en silencio durante largos períodos de tiempo, capaces de concentrar su atención de una manera muy específica o dirigida durante largos períodos de tiempo. [Traducción propia] (Cunningham, 2022, p. 71).

Claire señala que incluso asistir como espectadorx a un espacio escénico supone un esfuerzo significativo, ya que requiere planificación, recursos económicos, organización y, en muchos casos, enfrentarse a barreras físicas y actitudinales (Cunningham, 2022, p. 73). Estas observaciones también son aplicables a quienes participan en clases, ensayos o espacios de creación escénica, donde frecuentemente se descuidan aspectos esenciales de seguridad física y psicológica. Esto puede exponer a lxs participantes a experiencias de humillación o menosprecio.

En muchos casos, no se proporciona información adecuada sobre la accesibilidad del lugar, tanto en términos de infraestructura como de ubicación. Tampoco se aclara si habrá acceso continuo a los baños, ni se especifica la frecuencia de las pausas. Además, es común que no se ofrezca tiempo suficiente para reflexionar sobre el consentimiento en actividades que impliquen contacto físico, negociar los límites personales y grupales, o sobre la posibilidad de abandonar la actividad libremente en cualquier momento. Los posibles riesgos, como grados de dolor o molestias, rara vez son discutidos, lo que da cuenta de la concepción abstracta e incorpórea del cuerpo en los espacios de danza que detectaba Johnson.

Desde el punto de vista psicológico, lxs asistentes a estos espacios no tienen garantías de que no serán maltratados o menospreciados si no cumplen con las expectativas de rendimiento físico o de atención sostenida. En cambio, se prioriza a quienes son percibidxs como más “capaces”, rápidxs, disciplinadx y menos cuestionadorxs. Esta lógica tiende a consolidar relaciones jerárquicas y un modelo capacitista basado en dicotomías rígidas: correcto/incorrecto, bien/mal, positivo/negativo.



En mi experiencia personal, recuerdo un frío día de invierno durante una clase de técnica académica. La profesora insistía agresivamente en que usáramos únicamente malla y medias de ballet, a pesar de que las condiciones de frío eran evidentes. Mi cuerpo estaba incómodo, y no se me permitió expresar mi malestar. Ante mi insistencia, fui verbalmente agredida por la profesora, quien desestimó mis preocupaciones, y fui sancionada por cuestionar una norma que priorizaba la etiqueta por sobre la seguridad y la salud. En clases de técnica moderna y contemporánea también percibí muchas veces este control sobre los cuerpos, a veces de forma directa y otras más sutil. Se pasaban por alto preguntas fundamentales, como qué necesita cada cuerpo para prepararse, y no se consideraba la heterogeneidad de los ritmos y formas de asistencia, participación y aprendizaje de cada persona.

Claire Cunningham y las Coreografías de Cuidado

En 2022, tuve la oportunidad de participar en el workshop de danza contemporánea *Invitation to Attend (Invitación a asistir)*, dirigido por Claire Cunningham, como parte de mi cursada del magíster en Investigación Escénica en la Universidad de Bochum.

Claire Cunningham es una artista escénica y creadora de performances multidisciplinarias, radicada en Glasgow, Escocia. Fue artista residente en Tanzhaus NRW Düsseldorf, Alemania, Artista Afiliada en The Place, Londres y Einstein Professor for Choreography, Dance and Disability Arts en la Universidad de las Artes de Berlín. Reconocida como una de las artistas discapacitadas de mayor renombre internacional en el Reino Unido, el trabajo de Claire se centra en el estudio de la experiencia crip y la discapacidad, en las prácticas de cuidado y en el cuestionamiento de las nociones sociales de conocimiento y valor.

Claire llama “Coreografía del Cuidado” a una práctica que pone la atención en el tiempo, el diseño, la comunicación y la performance como oportunidades para ejercer el cuidado. El workshop *Invitation to Attend (Invitación a asistir)*, en el que participé y que aborda premisas similares, me llevó a reflexionar sobre la política del espacio en la danza, un tema que ya había explorado desde perspectivas sociológicas, antropológicas, antirracistas y decoloniales. Reflexionando sobre su método de composición coreográfica, Claire dice:

Como bailarina, sé que mi velocidad de movimiento es diferente a la de unx bailarinx con corporalidad normativa. A lo largo de los años he aprendido a no intentar ir más rápido ni a sentir vergüenza por esa diferencia, sino a aceptarla y crear material que funcione con el tiempo real que mi cuerpo necesita y a aprender a llevar al público a ese marco temporal. [Traducción propia] (Cunningham, 2022, p. 70).

En lugar de ajustarse a las demandas de un público normativo y adoptar una temporalidad dramática rápida y dinámica, en sus obras Claire invierte la orientación hacia la norma, priorizando la velocidad de movimiento y el ritmo de creación que su propio cuerpo necesita y desea. En sus obras escénicas y en los workshops que realiza, lo que define aspectos como la locación, duración, formato, tipo de proceso y contenido, es concretamente su foco en el centramiento de la experiencia de públicos pertenecientes a comunidades marginadas.

Al romper con la expectativa productivista y capacitista, su enfoque ajusta horarios y pausas de manera mediada, para adaptarse hacia quienes requieren más tiempo y asistencia para levantarse, desplazarse o atender responsabilidades familiares. Estos ajustes se organizan mediante encuestas individuales al inicio de los procesos creativos, fomentando acuerdos democráticos de manera discreta, que respeten la dignidad de lxs participantes en una cultura de ensayo que suele ser excluyente.

Otro aspecto del enfoque de Claire es su estilo de presentación personal al compartir información sobre sí misma en público de manera consciente, a través de una descripción oral. Al identificarse como artista de performance y coreógrafa blanca discapacitada (Cunningham, 2022), no solo facilita el acceso auditivo a una imagen de sí para personas con visión limitada, sino que también hace visibles pri-

vilegios estructurales en un entendimiento interseccional de su propia posicionalidad social, étnica y geopolítica. En mi experiencia, estos aspectos de socialización a menudo son evitados por otros artistas blancxs no discapacitadx en el contexto de la danza escénica en Europa.

Es importante considerar que esta actitud es una excepción a la regla, ya que la danza, disciplina asociada a un alto estatus social mayoritariamente entre clases medias y altas, otorga un acceso particularmente privilegiado a las personas blancas (Brook et al., 2020). Sin embargo, en un sistema que reproduce capitalismo y capacitismo, estas ventajas estructurales tienden a volverse invisibles con el tiempo. Como señala Rosas Mantecón (2008, p. 191), las ventajas y desventajas sociales acumulativas (como la proximidad adquirida al ámbito profesional de la danza), “van borrando las huellas de su adquisición” a lo largo del proceso de transmisión cultural. Es en este contexto que el gesto de Claire resulta tan significativo.

También pude presenciar un uso político de la información de este tipo en el encuentro *Positionen Szenischer Forschung*, realizado en la Ruhr-Universität de Bochum en Diciembre del 2022, en el que Claire inauguró su *Lecture Demonstration* titulada *4 Legs Good*, advirtiendo que planifica cuidadosamente tanto en sus performances como en sus charlas públicas el uso de elementos de audiodescripción creativa (que interpreta ella misma), además de la transcripción visual sincronizada en vivo de su presentación. Este enfoque se alinea con el concepto de *aesthetics of access* (estética del acceso), introducido por la compañía inglesa Graeae Theatre en 1997 (Romero-Fresco, 2021, p. 175), el cual busca usar herramientas de accesibilidad en el campo teatral, como la audiodescripción y el subtítulo, como materiales propiamente artísticos, dramáticos o estéticos desde el inicio del proceso creativo, en lugar de añadirse al final como un complemento adicional, externo a la obra, destinado a incluir a un sector específico del público identificado por su discapacidad.

Acerca de la relación entre información y poder, Claire comenta:

En muchas situaciones, el acceso para las personas con discapacidad está estrechamente relacionado con la información. La falta de información genera una falta de acceso porque elimina o reduce la capacidad de agencia de las personas y, por lo tanto, su poder para tomar decisiones por sí mismas o prepararse adecuadamente para una situación.” (...) “Como creadores escénicos y espacios de performance, cuando proporcionamos información clara sobre nuestro trabajo (...) damos a las personas la posibilidad real de decidir si quieren comprometerse con el trabajo o el espacio. [Traducción propia] (Cunningham, 2022, p. 74).

Esta visión se vincula a su vez con la cultura crip, una identidad política y cultural adoptada por algunas personas con discapacidad, así como un movimiento social y un campo de estudio originado en los años 80 en conexión con los Disability Studies. Los Estudios Crip critican las barreras físicas y expectativas sociales, cuestionando ideas de normalidad, productividad e independencia. Al respecto Claire reflexiona:

Si bien los Crip Studies tienen su origen en experiencias de personas con discapacidad, sordera, deficiencia visual, enfermedades crónicas y neurodivergencias, muchas de estas cuestiones, como el acceso respectivo a baños, el lenguaje, aprehensión ante el contacto físico o la hostilidad, también serían reconocidas por personas trans/no binarias, con sobrepeso, refugiadas/inmigrantes, sobrevivientes de violencia o abuso, entre otras identidades. [Traducción propia] (Cunningham, 2022, p. 73).

Ya sea aplicado a los procesos de creación escénica, la dirección de grupos de danza o la enseñanza de la técnica, en este enfoque se busca fomentar un tipo de sensibilidad y solidaridad que conecte diversas formas de opresión y experiencias de marginalización. Desde mi perspectiva, esta práctica, compatible con el antirracismo y la decolonización, reconoce que la experiencia de tercermundización y la violencia colonial son políticamente afines a la lucha contra la norma heteropatriarcal y el capacitismo.

Otros ejercicios de creación coreográfica de Claire no podrán ser abordados aquí debido a la extensión de este texto, pero incluyen un elaborado repertorio de secuencias de danza basadas en el uso/abuso, estudio y distorsión de las muletas; pautas de trabajo centradas en el sonido del movimiento; y métodos para modificar la dinámica de la atención y la percepción del cuerpo y el espacio. Sin duda, valdría la pena ahondar en ellos a futuro.

Stefanie Josefine Katzer y la Danza de Habilidades Mixtas

Stefanie Josefine Katzer es bailarina, profesora de danza y terapeuta en psicomotricidad. Estudió en la Universidad de Artes de Folkwang bajo la dirección de Pina Bausch. Combina la danza con enfoques psicomotores en contextos educativos y terapéuticos. Trabaja en un teatro inclusivo, como docente de educación en danza y en la mediación del arte a través de esta disciplina.

Conocí a Stefanie en enero de 2024 durante un evento cultural llamado Kulturparkour en el espacio Saalbau de la ciudad de Witten en Alemania, organizado por MEISTERWERK MENSCH, una asociación que promueve la inclusión sociocultural de personas con discapacidades. El evento, diseñado como un recorrido con stands de pintura, costura, teatro, circo, fotografía y canto en coro, ofrecía talleres introductorios para personas de todas las edades y orígenes, con y sin discapacidad.

En el stand de la compañía ENSEMBLE_X, donde yo trabajaba en la mediación de danza, Stefanie ofrecía una experiencia sensorial y artística titulada: *Mover, ver, escuchar, sentir: convertirnos en una instalación interactiva* (Bewegen, Sehen, Hören, Fühlen – wir werden selbst zur interaktiven Plastik). Había dispuesto una amplia variedad de materiales —cuerdas, varas, esponjas, imágenes geométricas y telas— que lxs visitantes podían usar para crear esculturas temporales o instalaciones, según sus intereses y preferencias, ya sea de forma individual o en grupo.

Me sorprendió su discernimiento para desplegar una gran cantidad de materiales de diversas características, y conocer y abordar, a partir de los mismos, distintas formas de interacción cuerpo-mente y movimiento de lxs visitantes. Después del evento, mantuvimos contacto y me compartió su artículo *Mixed-abled Dance*: Merkmale, Methoden und Arbeitsfelder* (Danza de habilidades mixtas: características, métodos y ámbitos de trabajo) (Katzer, 2023), en el que exponía los principios generales del enfoque de danza de habilidades mixtas o, danza para grupos de habilidades mixtas, así como una serie de ejemplos de su aplicación en la práctica coreográfica y pedagógica.

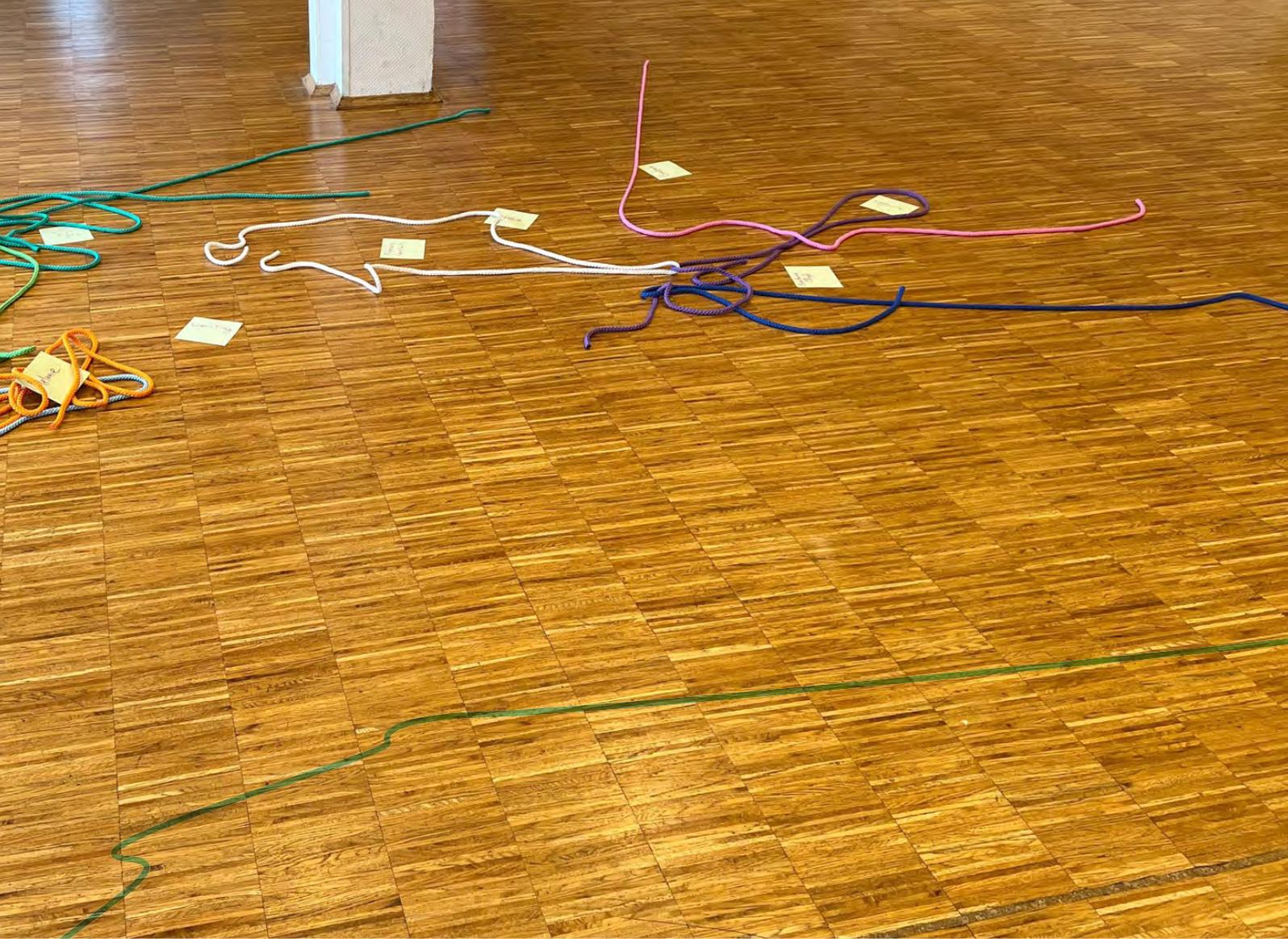
Posteriormente asistí a una capacitación que ofreció Stefanie para coreógrafxs y pedagogxs de la Danza en Dortmund en marzo de 2024, titulada *Wie kommt das Kunstwerk in den Körper? Kunstwerke als Ausgangspunkt für Tanzgestaltungen* (¿Cómo entra la obra de arte en el cuerpo? Las obras de arte como punto de partida para creaciones de danza), donde Stefanie nos compartió de manera práctica una serie de formas de acceso y mediación, estrategias y tareas de percepción y movimiento, para establecer conexiones sensoriales y artísticas con obras de arte visual y sonoro en la enseñanza o el ensayo con grupos heterogéneos. Estas incluyen interacciones improvisadas, uso de elementos formales e identificación y traducción de motivos, que pueden transformarse en coreografías o experiencias educativas adaptadas a las necesidades de dichos grupos.

En su perspectiva de la danza de habilidades mixtas, esta no se considera una categoría separada dentro de la danza contemporánea, ni se identifica directamente con la danza inclusiva, puesto que corresponde a una continuación consecuente de los conceptos y métodos propios de la danza contemporánea. (Katzer, 2023). Se define más bien por:

la transgresión de límites, diversidad metodológica, búsqueda de formas en lugar de códigos de movimiento preestablecidos, exploración de movimientos somáticos adaptados a la anatomía individual, trabajo procesual, uso de materiales, cruces entre disciplinas artísticas, arte en nuevos espacios (incluyendo espacios públicos) y rechazo de ideales de género. [Traducción propia] (Katzer, 2023, p. 14).



4. La danza para grupos de habilidades mixtas (DGHM), conocida en inglés como *mixed-ability dance* o *mixed-abled dance*, y en alemán como *fähigkeitsgemischter Tanz*, es un enfoque artístico que promueve la colaboración entre personas con diferentes capacidades, corporalidades y modalidades de participación. Según Nestler y Chyle-Silvestri (2022), aunque términos como *DanceAbility*, “community dance”, “Diverse Dance”, “integrated dance” e “inclusive dance” han sido ampliamente utilizados por diversxs autorxs, la danza para grupos de habilidades mixtas se considera un término más preciso. Este término no solo se diferencia de otros enfoques donde factores como los antecedentes migratorios o la edad definen el estilo y la diversidad del encuentro, sino que explora la diversidad de capacidades como recurso artístico. En este sentido, DGHM puede interpretarse como una evolución de los conceptos y métodos propios de la danza contemporánea. Stefanie Katzer (2023) subraya como aspectos la transgresión de límites, el uso de materiales diversos, la pluralidad metodológica, el cruce interdisciplinario, la naturaleza procesual del trabajo creativo, la exploración de movimientos somáticos y anatómicos individuales, la creación en espacios no convencionales y la subversión de ideales de género, entre otros aspectos.



A diferencia de los estudios crip que, como hemos visto, deliberadamente nombran la experiencia discapacitada para centrarla y así relegar a las corporalidades normativas o *non-disabled* a un lugar secundario, el *mixed-abled dance* parte de la premisa de que la diversidad y la singularidad trascienden las categorías de discapacidad y normatividad, ya que las personas con discapacidad no constituyen nunca un grupo homogéneo (Katzer, 2023, p. 14). Este enfoque está dirigido a todas las personas interesadas en el movimiento desde una perspectiva de pluralidad y singularidad, sin limitarse a un grupo específico. Se distingue por promover espacios de interacción equitativa entre lxs participantes, independientemente de sus corporalidades, rechazando así, los criterios de valoración normativos. En lugar de centrarse en un resultado final, prioriza el proceso creativo, permitiendo que las limitaciones se transformen en estímulos para descubrir nuevas formas de expresión artística.

En la capacitación para coreógrafxs y pedagogxs de danza impartida por Stefanie Katzer a la cual asistí, conversamos acerca del estilo y la actitud de lxs profesorxs, guía o mediadorxs de los espacios de danza orientados a grupos de carácter heterogéneo o de habilidades mixtas. Aunque la danza de habilidades mixtas no cuenta con un método único o específico, Stefanie (2023) mencionó tanto durante la capacitación como en su artículo algunas recomendaciones clave, entre las cuales se incluyen:

- Si se ha iniciado encuentros con grupos heterogéneos recientemente, se recomienda comenzar por formar o elegir un grupo o contexto específico que a lxs facilitadorxs le resulte familiar, en lugar de hacer una invitación inespecífica o un formato para todxs.
- La comunicación y presentación de los ejercicios debe realizarse de manera accesible y multisensorial, utilizando lenguaje adaptado, vocabulario visual, demostraciones corporales, pictogramas, interpretación en lengua de señas para personas con dificultades auditivas o audiodescripción para personas con discapacidad visual, etc.
- Las instrucciones acerca de las tareas se diseñan de manera flexible, y deben ser expresadas lo suficientemente abiertas como para que cada persona pueda realizarlas de forma individual y personalizada, y contar con indicaciones diferentes y específicas para cada participante, que según cada caso sean tan desafiantes como alcanzables.

- Es crucial que lxs facilitadorx tenga claridad sobre el propósito de cada tarea y su esencia, además de asumir la responsabilidad de evaluar hasta qué punto lxs participantes son capaces de reflexionar sobre sí mismos y cuidarse durante la actividad.
- Establecer reglas grupales claras y usar estrategias como sondeos de percepción o estado emocional, donde cada participante pueda compartir lo que considera importante que lxs demás sepan sobre ellx ese día.
- No evitar las barreras o limitaciones, sino que abordarlas como oportunidades para descubrir nuevos caminos y formas de expresión artística.
- Reemplazar un enfoque evaluativo binario con términos como “correcto” o “incorrecto” por uno que se refiera a la relación consigo y con la situación, por ejemplo, si una actividad resulta “coherente” o “en sintonía”.
- Confiar en que una variedad de perspectivas dentro del grupo puede generar posibilidades inesperadas y abre nuevas oportunidades creativas.
- Garantizar suficiente espacio y tiempo para las negociaciones, el desarrollo y la adaptación de las actividades.
- Tomar la actitud de proponer distintos materiales de trabajo, pero en el transcurso de los ensayos o encuentros valorar e incorporar las ideas de lxs participantes.

Al incorporar modalidades mente-cuerpo menos normativas, la danza de habilidades mixtas busca organizar y acompañar la heterogeneidad grupal y la singularidad individual como premisa fundamental. Este enfoque permite que cada participante trabaje bajo sus propios criterios, ampliando su repertorio corporal a partir de su experiencia personal, su “sintonía” consigo mismx y su resonancia con la situación específica.

Conclusiones Finales

La danza genera espacios, pero también es generada por ellos. Desde la textura del piso y la temperatura de la sala, hasta la consistencia espacial de los cuerpos en movimiento, las dinámicas de poder, la política de los cuerpos. Siempre que bailamos, o pensamos en bailar, interactuamos espacialmente. Como espacios afectivos y relacionales, estos se transforman continuamente a través del movimiento y la interacción. En ellos se negocian formas de participación política en lo cotidiano y se cuestionan los modos de vida establecidos.

Los enfoques de Claire Cunningham y Stefanie Katzer plantean un profundo cambio de actitud que no solo desafía las normatividades corporales, temporales y espaciales, sino que también cuestiona las políticas del cuerpo y las etiquetas implícitas en los espacios de danza. Este cambio es transversal en ambos enfoques: abarca tanto el ámbito de la práctica pedagógica de técnicas de danza como los procesos de creación coreográfica.

Sus objetivos son tanto generar y promover un interés por el trabajo con comunidades y grupos marginalizados, como transformar entendimientos y discursos de la práctica artística de la danza como tal, especialmente en ensayos, encuentros y procesos de producción, hacia entornos menos capacitistas y normativos, que reduzcan discriminaciones y desigualdades estructurales. Este replanteamiento implica no solo adaptar técnicas y metodologías, sino también confrontar las barreras físicas, actitudinales y culturales que perpetúan las exclusiones.

El modo en que ambas autoras se refieren a la configuración de un espacio-tiempo antinormativo y al cuerpo, devuelve a éste su materialidad concreta, lejos de su entendimiento abstracto: se trae al cuerpo a la realidad cada vez que se negocian sus necesidades constante y continuamente en la cotidianidad de la configuración del espacio de danza, desde variabilidades temporales, el asunto del consentimiento, la referencia al proceso individual respecto de sí mismo, la posibilidad de abandonar, la duración de las pausas y el esquema de valoración del rendimiento.

El enfoque coreográfico de atención, responsabilidad y cuidado de Claire Cunningham, junto con la metodología de danza de habilidades mixtas de Stefanie Katzer, nos permiten entender los espacios antinormativos de danza no como distintos, separados o ajenos a la danza contemporánea, sino como desarrollos inherentes a ella que son visionarios, ya que expanden los materiales de la danza hacia la exploración,

la investigación, el proceso de creación y la pluralidad de experiencias. Sus principales aportes son: una aproximación sensorial multimodal que prioriza sentidos más allá de la vista y el oído; la superación de los sistemas unidireccionales de instrucción en técnicas de danza; y la crítica a la mistificación en los métodos de creación y enseñanza, reemplazando el aura de misterio por la idea, según Claire, de que brindar información y atención empodera. De este modo, se abandonan los sistemas tradicionalmente basados en la repetición imitativa, homogénea y jerárquica, en favor de un método de mediación multidireccional, plural y diverso que promueve, en los encuentros y espacios de danza, la coexistencia de múltiples relaciones, perspectivas y desarrollos simultáneos.

Intuyo que, como señala Rosas Mantecón (2009), quienes opondrían más resistencia hacia espacios de danza de grupos heterogéneos y proyectos de danza procesuales, serían precisamente quienes, debido a ventajas estructurales —como ser personas blancas, de clase media o alta, con corporalidades normativas—, son directamente beneficiadxs por sesgos como el capacitista, y han naturalizado sus privilegios con el tiempo, volviéndose estos invisibles a ellxs mismxs. Precisamente por los prejuicios, dudas y temores hacia el trabajo con grupos de corporalidades no normativas que señala Stefanie Katzer, es fundamental recordar que los espacios de danza son potencialmente (re)generados en cada encuentro y, así también, las confianzas y los tiempos para entender y negociar el cuidado, el ánimo colectivo y la posibilidad creativa, capaces de reconfigurar otros modos de interactuar en, entre y con los espacios de danza.



Referencias Bibliográficas

- **Brook, O., O'Brien, D., y Taylor, M. (2020).** Culture is bad for you: Inequality in the cultural and creative industries. *Manchester University Press.*
- **Campbell, F. K. (2009).** Contours of ableism: The production of disability and abledness. *Palgrave Macmillan.*
- **Cunningham, C. (2022).** Equations of care & responsibility. En S. Willeit & K. Wolińska (Eds.), *Danceolitics* (pp. 67-78). Uferstudios GmbH. Disponible en: <https://online.fliphtml5.com/zgewh/lssv/?fbclid=IwAR0ooVbuzUWujVWkxyjMGZ2i8uG8xr05L8y-3ZsvMleQAM5yCmDfy-PLpjQ>
- **Díaz, S. (2024).** Pedagogías corporantes: Tejidos descoloniales, performance y educación de lxs cuerpxs con la educación docente en el ISFD N° 84 y en el IPA "Adolfo Ábalos" de Mar del Plata [Tesis doctoral, Doctorado en Educación, Programa Específico de Formación en Investigación Narrativa y (Auto)Biográfica en Educación]. Rosario/Mar del Plata.
- **Franko, M. (2019).** Los Estudios de Danza. Recuperado de https://www.academia.edu/42893134/Los_Estudios_de_Danza.
- **Galindo Zavala, B. J. (2015).** Danza inclusiva: Estudio sobre la experiencia educativa y sus posibles interrelaciones con la experiencia estética. *CDMX: INBA/Cenidi Danza.* En: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2664>
- **Johnson, T. (2011).** Salsa politics: Desirability, marginality, and mobility in North Carolina's salsa nightclubs. *Aether: The Journal of Media Geography*, 7(1), 97–118.
- **Katzer, S. J. (2023).** Mixed abled dance: Merkmale, Methoden und Arbeitsfelder. *Fachzeitschrift für den Unterricht: Bewegung und Sport. "Tanzen: Settings, Zielgruppen und kreative Vermittlung"*, 14 (4), 14–19.
- **Khan, C. (2019).** Constructing eroticized Latinidad: Negotiating profitability in the stripping industry. *Gender and Society*, 33(5), 702–721. <https://doi.org/10.1177/0891243219866963>
- **Longhurst, R. (2001).** Bodies: Exploring fluid boundaries. *New York: Routledge.*
- **McCormack, D.P. (2008),** Geographies for Moving Bodies: Thinking, Dancing, Spaces. *Geography Compass*, 2, 1822–1836. Disponible en: <https://doi.org/10.1111/j.1749-8198.2008.00159.x>
- **McRuer, R. (2006).** Crip theory: Cultural signs of queerness and disability. *New York: New York University Press.*
- **Nestler, U., & Chyle-Silvestri, F. (2022).** Move2gether! Herausforderungen und Chancen von mixed-abled Ensembles in Theater, Tanz und Performance. *LOFFT – Das Theater. LOFFT Theaterbetriebe gGmbH.*
- **Ravn, S., & Rouhiainen, L. (Eds.). (2012).** Dance spaces: Practices of movement. *Odense: University Press of Southern Denmark.*
- **Romero-Fresco, P. (2021).** Creativity in media accessibility: A political issue. *CULTUS: The Journal of Intercultural Mediation and Communication*, 14, 162-197. Disponible en: http://www.cultusjournal.com/files/Archives/Pablo_Romero-Fresco_Cultus_14.pdf
- **Rosas Mantecón, A. (2009, diciembre).** ¿Qué es el público? *Revista Poiesis*, 14, 175-215. Disponible en: https://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis14/Poiesis_14_Publico.pdf
- **Rubidge, S. (2012).** On choreographic space. Pre-publication text. En S. Ravn & L. Rouhiainen (Eds.), *Dance spaces: Practices of movement* (pp. 1–23). *Odense: University Press of Southern Denmark.* Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/315380110_On_Choreographic_Space