

AKADEMOS es una revista semestral. De amplio espacio editorial, para la publicación de trabajos inéditos de investigación, artículos de análisis, reseñas y opinión, en los distintos tópicos de las ciencias, la tecnología, las artes y la cultura.

San Salvador, El Salvador, Centroamérica

Aportes de la Biodanza a la estética contemporánea: estética vivencial, creatividad existencial y mirada

Marta Eugenia Valle Contreras¹

Dra. en Educación Artística, Investigadora en el área de Artes, Cultura y Educación en el Centro de Investigaciones en Ciencias y Humanidades (CICH) de la Universidad Dr. José Matías Delgado.

mevallec@ujmd.edu.sv

Mario Zetino²

(Colaborador)

Resumen

Este ensayo explora la dimensión estética que fundamenta la propuesta educativa y re-educativa de la Biodanza y su extensión, la educación biocéntrica, creadas por Rolando Toro Araneda (Chile, 1924 - 2010). Se discute las coincidencias y aportes de la propuesta de Toro frente a las visiones estéticas contemporáneas. Aunque la Biodanza y la educación biocéntrica comparten algunos

aspectos con las estéticas contemporáneas, el enfoque radical de la Biodanza en los procesos existenciales vinculados a la vivencia como medio experiencial integral, lleva a una concepción biológica de la creatividad, y a una visión estética diferente de la concepción contemporánea, lo que resignifica y enriquece la dimensión estética para la vida.

Palabras clave: *Biodanza, educación, estética, arte contemporáneo.*

- 1 Ejecuta el Programa de Investigaciones para el Fomento de la Educación Artística desde el 2007. Facilitadora de Biodanza certificada por la *Biocentric International Foundation*.
- 2 Mario Zetino. Investigador en el área de Literatura y Educación en el Centro de Investigaciones en Ciencias y Humanidades de la Universidad Dr. José Matías Delgado y forma parte del equipo de investigación del Proyecto de Formación Docente en Educación Artística del CICH/UJMD.

Abstract

This essay explores the aesthetic dimension that underlies the educational and re-educational proposal of Biodanza and its extension, biocentric education, created by Rolando Toro Araneda (Chile, 1924 - 2010). The essay discusses the coincidences and contributions of Toro's proposal compared to contemporary aesthetic visions. Although Biodanza and biocentric education share some aspects with contemporary aesthetics, the radical approach of Biodanza in the existential processes linked to the integrality of the experience leads to a biological conception of creativity, and to an aesthetic vision different from the contemporary conception, which resignifies and enriches the aesthetic dimension for life.

Keywords: *Biodanza, biocentric education, aesthetics, contemporary art.*

El genio de la especie transmite su mensaje atravesando millares de ruidos. El genio de la especie se comunica a través de ciertos individuos para transmitir, con rigor absoluto, siempre la misma cosa. Este mensaje adquiere la forma del Teorema de Pitágoras, las Melodías de Orfeo, los Sonetos de Petrarca, las Cantatas de Bach, los dibujos de Leonardo da Vinci, las Elegías de Rilke, las fórmulas de Einstein. Siempre es lo mismo, dicho de una manera nueva; el mismo mensaje de que algo está pleno de sentido, que hay una unidad, una melodía, una belleza extraordinaria en el flujo del universo.

Rolando Toro, *Creatividad*

1. Por qué la estética hoy

Para Parsons la estética, desde una perspectiva contemporánea, se ve como un tipo básico de cognición que proporciona una perspectiva de enfoque que suministra categorizaciones útiles para extraer significado de las prácticas humanas y para generar conocimiento (Parsons en Aguirre, 2005, p. 338).

Como veremos, la estética, por ser un tipo de cognición especial, es insustituible por las otras áreas del conocimiento. Por lo tanto la dimensión estética en nuestras vidas adquiere especial relevancia en el mundo actual, hiper mediatizado, en el que estamos expuestos a un caudal de información de todos lados, como nunca antes en la historia de la humanidad: en todo momento, de manera consciente y hasta inconsciente (mensajes subliminales). Esto con tal masividad, que es fundamental despertar a la dimensión estética intrínseca a la existencia humana y desarrollarla, porque ésta nos aguza frente a la vida en cada una de sus etapas, nó solo para vivir con intensidad sino para percibir y comprender corporalmente³ nuestro mundo en su riqueza y complejidad desde temprana edad, también para contruir significados sobre los cuales imaginar e ir construyendo nuestro proyecto de vida.

Joaquín Roldán (Roldán J. en Marín, 2003) se refiere a la inteligencia estética así: “La inteligencia estética elabora asociaciones, compresiones y objetos, cuya función, uti-

3 Corporalidad: cuerpo vivenciado, cuerpo como unidad que integra las dimensiones intelectual, fisiológica/biológica, emocional.

lidad y contenido no se adecuan a los de otros tipos de inteligencia, tales como la inteligencia lógico-matemática o la práctica” (Roldán, 2003, p. 155).

Al mismo tiempo, Roldán (2003) señala el carácter intuitivo que opera en la apreciación estética, refiriéndose a ella no sólo como “disposiciones del pensamiento, u ocasiones de inteligencia sino también como una capacidad de comprensión que no coincide exactamente con los procesos lógicos del razonamiento, sino que se aproxima más al concepto de intuición” (p. 155).

Cultura, estética y arte

El concepto de cultura hoy se precisa cada vez más como resultado del debate abierto que se mantiene al respecto, por la relación simbiótica entre la humanidad y la cultura como “huella”, dinámica de relaciones y expresión actual de existencias en los diferentes contextos históricos. Por esta dinámica necesaria que enriquece y actualiza el debate cultural ante los cambios sociohistóricos generacionales y contextuales, en distintos momentos solo se pueden adoptar conceptos de cultura como marcos de trabajo abiertos a los nuevos aportes en el campo.

Aquí, atendiendo el análisis de este tema que hace Eufrazio, J. (2017), asumimos, igual que él, “sin establecerlo como conceptualización definitiva de cultura” (p. 106), el de Sewell (1999, p. 98), que define cultura como “*La dimensión semiótica de las prácticas*

humanas en general”.⁴ Esto, por las implicaciones y amplitud que dicha conceptualización de cultura conlleva, y que, siguiendo el análisis de Eufrazio, implica, en primer lugar, la trama de significados culturales y construcción de sentido en que se basa el concepto de cultura de Geertz (2003, p. 52 en Eufrazio, J. 2017, p. 103). En segundo lugar, este concepto implica también “Agencia” [sic.] y empoderamiento, por ser fuentes y efectos de la cultura, siendo por ello un término eminentemente performativo como actividad práctica a partir de las relaciones de poder, la lucha, las contradicciones y el cambio, según lo ve Ortner (1999) (en Eufrazio, 2017, p. 105). Y en tercer lugar, dice Eufrazio, Sewell ve que estas dos lecturas de la cultura (Geertz y Ortner) son compatibles y complementarias y lo expresa así:

Aunque de forma distinta a la propuesta de Ortner. Para Sewell, sistema y práctica se suponen uno al otro: ser partícipe de la práctica cultural significa utilizar los símbolos culturales existentes para alcanzar cierto fin. Asimismo, ese sistema de símbolos y significados tampoco existe fuera de la sucesión de prácticas que lo evidencian, reproducen o transforman. (Sewell, 1999 en Eufrazio, J., 2017, p. 105)

De esta forma, Sewell construye su propuesta, que para Eufrazio, (2017, p. 106) no se queda únicamente como orientación psicológica o como sistema de símbolos, sino que es un concepto más amplio, que da mayor cabida a la heterogeneidad, al di-

4 Las cursivas son nuestras.

namismo y al conflicto, asignando un lugar importante a las prácticas. Además, dentro de esta concepción, la cultura se considera constitutiva de:

toda praxis humana y reflexionada como multisituacional, por lo que no lleva un solo campo de acción y no está fragmentada, pues sólo es un conjunto que tiene diferentes manifestaciones de acuerdo a cada situación. (Eufracio, J., 2017, p. 106)

Esta concepción de cultura da cabida a las concepciones **estéticas** recientes que son objeto de esta discusión.

Finalmente, sobre la conceptualización de cultura, las reflexiones de Medina, M. (p. 85, 2001) ayudan a precisar elementos y dinámicas de la construcción cultural en las sociedades cuando dice que las realizaciones culturales⁵ como colectivo-práctica cultural [sic]⁶ se convierten en legado cultural que comprende el entorno material o conjunto de artefactos, técnicas y construcciones materiales; el entorno simbólico, de las conceptualizaciones, representaciones, interpretaciones, legitimaciones y valores; el socio entorno de las instituciones y formas de organización e interacción comuni-

tarias, sociales, económicas, jurídicas y políticas, las reglas, roles, normas fines, etc., y el bioentorno o comunidades de seres vivos y medio biótico implicados.

Las estéticas (Roldán, 2003; Aguirre, 2005) de las expresiones artísticas más recientes fluyen entre estos cuatro entornos que distingue Medina (2001), sobre todo por el surgimiento de los lenguajes y discursos artísticos contemporáneos, que introdujeron conceptos disruptivos, como la inmaterialidad de las obras de arte; la apertura a una mayor diversidad cultural; los procesos de revalorización de las artes populares, considerando sus contextos, sus discursos y sus interpretaciones locales; y el arte relacional, entre otros.

Alexander Alberro en su trabajo (2011, pp. 161-169), *Periodizar el arte* en relación a estas propuestas artísticas disruptivas y sus respectivos discursos estéticos, habla de cómo los acontecimientos históricos y contextuales⁷ de los años de 1989, 1990 y 1991 dieron como resultado “un movimiento sísmico que reconfiguró de un modo significativo la manera en que el arte se dirige al espectador; de hecho, está construyendo al espectador de una manera nueva” (p. 156). Al mismo tiempo, desde su intento de con-

5 Entre ellas las tecno-científicas y las artísticas.

6 Para Medina (2001), las realizaciones culturales configuran sistemas culturales construidos por el colectivo de los portadores de la cultura, particularmente junto con las prácticas de su identidad, y que esto se traduce en los procedimientos y formas de acción e interacción reproducibles, transmisibles y generalizables, por tanto, generadores de cultura.

7 A. Alberro (2011) describe en su análisis este contexto de cambio y lo comenta a partir de la caída de la Unión Soviética y de sus estados satélite, el anuncio de la globalización y la plena integración de la tecnología electrónica o digital, la hegemonía del neoliberalismo en la economía, *con su propósito de introducir toda acción humana en el ámbito del mercado* (p. 156).

ceptualizar el período de forma heurística, Alberro (2011) establece conexiones con lo que está pasando en el arte contemporáneo apuntando desde lo social y lo político a la *globación* del arte,⁸ la aparición de un nuevo imaginario tecnológico,⁹ y la reconfiguración del texto del arte contemporáneo, que propicia una completa reconsideración de la vanguardia. Entre otras propuestas vanguardistas que surgen, Alberro señala una en la que Peter Bürger¹⁰ pone su atención, que es la vanguardia que intenta reconectar las prácticas artísticas con el mundo de la vida. Por último, el autor señala el resurgimiento en el arte contemporáneo de “una estética filosófica que persigue establecer la naturaleza ‘específica’ de la experiencia estética” (p. 167), siendo estas últimas vanguardias las conexiones que coinciden con la propuesta estética de Biodanza que aquí se discutirá.

Al finalizar este apartado cabe referirse al arte, la dimensión estética de la vida y la cultura. Hasta aquí se ha establecido la amplitud e inestabilidad del término al conceptualizar la cultura, ya que es un debate abierto y dinámico. Se estableció por lo tanto un concepto de trabajo y sus implicaciones como marco para esta discusión; elementos, dinámicas que comprende, pero que no excluye otras posibles desde otros enfoques de cultura. Además se establece que las expresiones artísticas, al igual que

las realizaciones tecno-científicas, forman parte fundamental de las culturas. Esto para detenerse en que si bien no toda experiencia estética es necesariamente artística, en esta discusión se profundiza en la naturaleza de los lenguajes artísticos porque son un medio privilegiado para hacer inmersión e interpretación de nuestro mundo, penetrando a realidades que el lenguaje cotidiano de las noticias y la literatura técnica dejan por fuera por tener una orientación y propósito puntual, de carácter instrumental, de acuerdo a su sentido y razón de ser. Lo que indica bien lo especial y necesario del papel de las artes en nuestras sociedades.

En relación a las dimensiones estética y cultural del arte, Joaquín Roldán (En Marín, R., 2003, p. 163) caracteriza las obras de arte como objetos “que están expresamente creados para la contemplación estética, están diseñados para favorecer la respuesta estética y generar en sus contempladores una actitud estética”.

Además, sigue Roldán, “de algún modo son los únicos objetos o acciones que ‘demandan’ para sí, principalmente, una percepción Estética” (En Marín, M., 2003, p. 163).

Para ilustrar mejor la perspectiva amplia y privilegiada que brinda la mirada estética del mundo por medio del arte, Roberto Gali-

8 A. Alberro (2011, pp. 161-163) comenta en su artículo las representaciones temáticas e iconográficas, la proliferación de grandes exposiciones globales, aparición de prácticas artísticas anti-globalización.

9 A. Alberro (2011, p. 163) imaginario tecnológico que se sigue de la inesperada y no regulada expansión global de las nuevas tecnologías de comunicación e información de Internet.

10 A. Alberro (2011) cita la obra de Bürger, P. de 1974 con el título *Theory of the Avant-Garde*.

cia, Director del Museo de Arte de El Salvador, MARTE, es elocuente al referirse a la función de los museos, con ocasión de un donativo de obras de parte de una familia salvadoreña a esta institución, diciendo lo siguiente: “Un país sin museos es una casa sin espejos: los que lo habitan no tienen dónde verse reflejados. Entonces, si queremos saber más de nosotros y conocernos mejor, este es un buen inicio” (Galicia, 2017).

Galicia pone en perspectiva precisamente una de las funciones del arte como parte integral de la cultura en las sociedades contemporáneas; en esta cita en particular, refiriéndose a las obras de arte en los museos y a su función como dinamizadores culturales por medio de la preservación de dichas colecciones. Esta es una función educadora y de reflexión y un espacio de disfrute de calidad, por lo que cada vez más, los museos se esfuerzan en dinamizar una relación dialógica con el público, que debería poder encontrar resonancias en lo expuesto por ellos en sus colecciones. Al respecto, Galicia comenta la oportunidad que este conjunto de creaciones humanas nos brinda para vernos como individuos y como sociedad. Una condición indispensable para imaginar y proyectarse en ambas dimensiones de la existencia humana.

Además, como humanidad nos reflejamos en las diversas manifestaciones culturales,

mostrando nuestra grandeza y debilidades como especie en el planeta vivo que habitamos, en el que estamos para cuidar y convivir. La estética contemporánea, entre otros aspectos, enfoca las sensibilidades y diversas expresiones (Creación) que surgen de esas vivencias e interrelaciones en nuestro paso generacional por el mundo, expresiones que manifiestan la diversidad cultural, incluyendo su arte como objeto estético privilegiado (Roldán en Marín, R., 2003)¹¹ de la cultura.

Arte, Estética, Cultura y Naturaleza

En el apartado anterior se establece la dimensión cultural de la naturaleza, constituida por el bioentorno o comunidades de seres vivos y el medio biótico implicados, de los que forma parte simbiótica la humanidad (Margulis, 2002, p. 12), así como también por las prácticas y realizaciones culturales,¹² como colectivo-práctica (Medina, 2001), derivadas de estas interacciones, que deberían estar orientadas a nutrir la vida en el planeta (Principio biocéntrico. Toro, 2012, p. 74).

Si aprendemos a verla,¹³ la naturaleza, con gratuidad nos enseña la vida misma y cómo vivir en ella y con ella, en la medida en que aprendemos a nutrirla y a tutelarla.

Aquí cabe señalar que la cultura como esta “huella” humana de sensibilidades, prácti-

11 Joaquín Roldán (En Marín, R., 2003) establece la diferencia entre los objetos culturales en general y el caso de las obras de arte, específicamente creadas para contener cualidades estéticas. En las palabras de Roldán: [Los objetos estéticos] *están expresamente creados para la contemplación estética, están diseñados para favorecer la respuesta estética y generar en sus contempladores una actitud estética* (p. 163).

12 Entre ellas las tecno-científicas y las artísticas.

13 Más adelante, retomamos con profundidad el aspecto de la mirada (Mier, 2010, Conferencia) como dimensión fundamental, y la necesidad y el desafío de educarla para abrirnos a la riqueza y gratuidad de la naturaleza para sostener la vida en el planeta.

cas, expresiones, interrelaciones y entornos, se nutre de la naturaleza y de la mirada de ella que propiciemos.

Entre otras cosas, el cultivo en cada uno de nosotros de la dimensión estética desde la naturaleza (incluyendo la naturaleza humana) nos educa la mirada, abriéndonos a sentir el mundo; mirada educadora que nos invita al cuidado y que nos motiva a aportar positivamente. Y esto último, no como una invitación vaga descontextualizada, sino como impulso personal que nace y se desarrolla como imperativo en la medida en que aprendemos y cultivamos la consciencia sobre nosotros mismos, la naturaleza y el ser parte de ella, en la medida en que comprendemos las interdependencias en la naturaleza y sus implicaciones para convivir en la Casa de Todos, el planeta Tierra.

De ahí la oportunidad que representa para las sociedades la educación artística como asignatura en el currículo nacional desde los enfoques contemporáneos artístico educativos, que promueven el desarrollo orgánico de las dimensiones artística, estética y cultural desde la niñez.

Nélida Pérez (2017), en su obra *Educación estética y cultura como centros de vida*¹⁴ establece las relaciones orgánicas entre los mundos cultural y natural como contextos de y para la vivencia estética:

Recordemos que la cultura en todas sus manifestaciones es una creación humana, es lo que somos y expresamos, es lo que creemos y hacemos, es una interpretación y explicación de cómo vemos y conocemos el mundo. Una cultura tiene un doble camino de ida y vuelta, es creada por colectivo humano y a su vez ésta modela y forja a sus individuos.

La vida, en cambio, trasciende lo humano, es la naturaleza y sus leyes, es el planeta vivo y sus formas de conducirse, es el universo y sus creaciones. También atraviesa la cultura y la contiene, abarca la totalidad. (p. 41)

2. Sobre la Biodanza y la Educación Biocéntrica

El creador de la Biodanza fue Rolando Toro Araneda (Concepción, Chile, 19 de abril de 1924 - Santiago, 16 de febrero de 2010), educador, psicólogo, antropólogo y poeta sensible, como lo describe Nélida Pérez (2017).¹⁵ Toro fue producto de su tiempo, porque interpretó las corrientes de pensamiento culturales, filosóficas, científicas y estéticas para la creación de la Biodanza y para la posterior creación de la Educación Biocéntrica, cuyos fundamentos y metodología, como veremos, tienen total vigencia ante los desafíos presentes y los que se vislumbran para sostener la vida en el planeta en el siglo XXI.

14 Nélida Pérez es educadora y formadora docente, Profesora y Didacta (Formadora de formadores en Biodanza) por la *Biocentric Foundation*. Inició su formación en Biodanza desde el año de 1978, realizó toda su formación y los cursos de especialización y perfeccionamiento con Rolando Toro, creador de la Biodanza y de la Educación Biocéntrica. La obra citada es sobre Educación Biocéntrica, una extensión de la Biodanza creada por Rolando Toro.

15 Ver información sobre la creación de la Biodanza y la Educación Biocéntrica en la obra citada.

Nélida Pérez (2017) precisa momentos de la creación de la Biodanza útiles para comprender el concepto de su creador y sus aportes. Pérez (2017) describe al profesor Toro como curioso, inquieto, incansable investigador. Ubica como un punto de partida las experiencias realizadas por Toro en la década del 60 con la *psicodanza*, como la denomina él en ese momento.

En esta década Pérez (2017) ubica el proceso en que Toro organiza un modelo teórico vivencial a partir de la sistematización de las experiencias con diversos grupos, entre ellos grupos psiquiátricos. Es cuando Toro cambia el nombre a *Biodanza*, para hacer referencia a la danza de la vida, al movimiento universal. Relata Nélida Pérez (2017, p. 67) que en esta época Rolando Toro

Clasificó una serie de danzas creadas por él o tomadas de los movimientos cotidianos de las personas,¹⁶ con músicas específicas, generando vivencias vitales, creativas, afectivas, siempre dentro de un contexto grupal. Este proceso permitía que las personas se expresaran en su potencial genético, integrando la propia identidad.

Surge así una terapia educativa o una educación terapéutica llamada Biodanza, que se expande por todo Brasil y Latinoamérica. (Pérez, p. 67)

Según la reseña de Pérez (2017), siguen a esto las escuelas de formación de profes-

sores en toda Suramérica. Entonces Toro trata de aplicar la propuesta de Biodanza a la educación, denominándola como educación salvaje, caracterizándola por “priorizar la educación instintiva, natural, de profunda conexión con la vida y cuyo objetivo era rescatar la fuerza vital de la humanidad y su vínculo con la naturaleza. Posteriormente Rolando Toro la llamó educación biocéntrica” (Pérez, p. 67).

A finales de la década del 80, Toro abre las escuelas de Japón, EE.UU., Canadá, África, Nueva Zelanda y de todas las capitales Europeas (Pérez, p. 67).

Como propuesta joven, los aportes de Toro en el mundo aún están descubriéndose, y en relectura obligada —desde las realidades de los diversos contextos— por su vigencia y pertinencia en procesos terapéuticos y educativos. En este ensayo se analiza la dimensión estética de la propuesta de Toro y sus implicaciones desde su sistema de pensamiento, de cara a los nuevos discursos artísticos, estéticos y culturales, quedando pendiente la discusión amplia sobre sus implicaciones profundas en el campo educativo.

El estado del arte contemporáneo no es el tema en sí mismo de este ensayo, sino los marcos de pensamiento que lo originan, por lo que resulta funcional una reseña sobre el entorno de ideas contemporáneas a Rolando Toro, particularmente las estéticas, las cua-

16 La biodanza también incorpora algunos elementos inspirados en las danzas tradicionales y rituales de diversas culturas y tradiciones del mundo.

les, como se verá, sin duda influenciaron su pensamiento. Esta reseña se hace a partir del trabajo del filósofo francés Denis Huisman, en su obra de 1954 *L'esthétique*, porque el autor sintetiza y hace una lectura del escenario de ideas (Hegemónicas)¹⁷ de la época y sus implicaciones en el mundo del arte y las que visualizaba a futuro, es decir lo que tenemos hoy, las cuales efectivamente se cumplieron. Si bien Huisman (1954) no lo abarca todo, sí consigue prever tendencias importantes que marcan al arte contemporáneo y que enmarcan esta discusión sobre los aportes de Toro a la estética contemporánea.

3. El concepto estético contemporáneo

Todavía en esta segunda década del siglo XXI, se generan discusiones, se reúnen propuestas artísticas y se dan hechos culturales que obligan a plantear la dimensión estética desde la mirada que nos presenta el concepto de **las estéticas**: no de una sola estética, una estética unívoca. Huisman vislumbraba esto en 1954, cuando al presentar un estado del arte sobre el tema dijo que

Es inútil hacer una previsión de la estética que habrá mañana —sin duda sería mucho mejor hablar de las estéticas que, unas junto a otras, se irán desarrollando— puesto que cada una representa una ten-

dencia, una posible alternativa a su época, siempre henchida de futuro. (Huisman, 2012, p. 80)

También, como punto de partida y marco conceptual para esta discusión, es útil mencionar las tendencias en estética contemporánea que Huisman percibe en 1954, fecha en que por primera vez publica *La Estética*.¹⁸ El filósofo identifica entonces tres tendencias: una en donde “la estética es acreedora de la ciencia”, otra en la cual la estética se refugia en “el idealismo o en la teoría crítica” y otra tendencia de lo que denomina “estéticas libertarias”,¹⁹ que para él consisten en “estéticas sin trabas”, que presuponen una idea de creatividad influidas por el spinozismo y que “constituyen corrientes importantes en la estética contemporánea”. (Huisman, 2012, p. 77).

Estas corrientes implican, *recabar* [*sic.*] una estética afirmativa del Deseo, “esto es de lo imaginario en libertad” (Dufenne en Huisman, 2012, p. 77), la Naturaleza, la inspiración, la espontaneidad con un nuevo papel, el “hedonismo de la creatividad” y el desplazamiento sistemático del lugar, espacial y teórico “en el que tradicionalmente es representado el arte” (Huisman, 2012, p. 77). Se entremezclan los géneros que vivifican la estética en lo cotidiano de la vida, encienden

17 Cabe aclarar su relatividad en cuanto a que representa una perspectiva desde la óptica occidental y sus procesos determinantes para el resto del mundo, y por ello tendencias de pensamiento accesibles y difundidas en la formación y vida académica de la época.

18 Edición en español del año 2012, propiedad de Ediciones de Intervención Cultural, España.

19 Estéticas libertarias es un calificativo que usa Huisman, porque según dice, “no es más que una convención que nos resultará útil” (2012, p. 77). Estéticas Libertarias para Huisman (2012, p. 77)

la creatividad en diversos espacios, “desplazan perspectivas, cortocircuitan los hábitos de pensamiento, apuestan por nuevos espacios artísticos, etc.” (Huisman, 2012, p. 78).

Por tanto para Huisman, y de acuerdo a los términos utilizados por él en su discusión, los cuales son *recabar* una estética afirmativa y *las estéticas*, no parece que se trate de una etapa excluyente a ultranza de los conceptos estéticos de la modernidad, sino que advierte que es un momento dinámico y de apertura que implica algo más complejo, porque significa la amplitud y fluidez de un momento en donde se ha introducido el concepto de Naturaleza, “siempre real y desbordante en su plenitud en permanente desarrollo y con la idea de una percepción salvaje a través de la cual el hombre toma contacto con Ella” (Huisman, 2012, p. 77).

[...] se trata más de apertura a distintos parámetros de creatividad que de sistemas de representación propiamente dichos, más de una ampliación del concepto de “Arte” que de su definición, más de una alegre “de-sublimación” (retomando el concepto usado por Marcuse) que de una preservación de las esencias y de los ideales artísticos. (Huisman, 2012, p. 78)

En estos pensamientos Huisman interpreta las tendencias que estaban perfilándose en el pensamiento estético posmoderno. Bayer expresa la situación que precedió a estas ideas:

Contra el racionalismo del siglo XVII, que excluye toda vibración, todo lirismo, y que incluye el orden, la majestad, el gran

gusto al que debe sumarse la imitación de los antiguos, se manifiestan resistencias y antagonismos más fuertes y visibles en las artes plásticas que en las literarias. Se va presintiendo la posibilidad de que en el arte no existe ideal determinado; va naciendo el sentido relativista; y finalmente triunfa el eclecticismo. (Bayer citado en Aguirre, 2005, p. 231)

Esto es lo que Aguirre denomina como “la preparación del terreno a la rebelión contra el absolutismo estético” (Aguirre, 2005, p. 231).

Para la década del 60, en artes visuales los marcos estéticos liberadores y las tendencias de las que hablaba Huisman a principios de los 50 ya estaban establecidos. En 1968, por ejemplo, se expresan en el arte conceptual, la cual daría pie cada vez más a las tendencias sobre la desmaterialización del objeto artístico, que son lenguajes establecidos plenamente en lo que va del siglo XXI.

R. Morgan (1996) plantea que para finales de la década del 60 había una clara sensación de que el arte había transitado desde el objeto a la idea, de la definición material a un sistema de pensamiento. Así, en las artes visuales, se había pasado ya del formalismo en la pintura al arte conceptual, en donde ya no era necesaria:

la sintaxis formal del objeto visual, ya sea pintura o escultura, basada en la yuxtaposición de la línea y del color, resueltos desde la estructura interna de la composición. Para el final de la década del 60, las artes visuales entraron al ámbito de las

ideas, y el medio por el cual se expresan dichas ideas era el lenguaje. (p. 6)

Huisman, en su panorama de la estética contemporánea, esboza los conceptos estéticos de la época recogiendo muy bien su espíritu, lo que resulta útil para explicar aquellos que muestran influencia en Rolando Toro para la creación de la Biodanza en la década del 60. Como veremos, ahí se enriquecen los presupuestos estéticos, y se re-crean, ampliándose.

Para finalizar este encuadre, el siguiente fragmento de la obra *La Inteligencia Afectiva. La unidad de la mente con el Universo*, de Rolando Toro Araneda (2012)²⁰, refleja lo puntualizado por Huisman (1954), al analizar algunas de las múltiples referencias artísticas y estéticas que sintetiza en sus propuestas de Biodanza y Educación Biocéntrica.

La danza contemporánea, la música, el teatro, la danza, los coros-danza, el psicodrama, la terapia, los ritos chamánicos y algunas religiones (danzas giratorias sufís) constituyen un conjunto de disciplinas interligadas, cuyas líneas de demarcación son imposibles de precisar.

La combinación de sus efectos recíprocos refuerzan el resultado general, sea este artístico, terapéutico o religioso. La incorporación de sus efectos múltiples de

música, danza, teatro, sonidos atmosféricos, diálogos poéticos y movimientos de contenido y efectos expresivos diversos fue proporcionada por Antonin Artaud y expuesto en su obra “El teatro y su doble”. El grupo Roy Hart utilizó de manera genial la unión de la voz y el teatro. Claudio Arrau “tocaba el piano con todo el cuerpo”²¹ como un acto pasional. Marta Graham incorporó las formas rituales primitivas a la danza y a la música. Los “Padres Santos” del Candomblé invocaban a los Orixás con danzas, cantos y ritos de tambor, lo mismo sucede en los grupos de Umbanda y Vudú. (Toro, 2012, p. 72)²²

Con relación a la música, Toro hace un análisis de la estética musical de cada época, incluyendo otras tradiciones musicales no occidentales, hasta llegar al experimentalismo, el informalismo y la influencia tropical. Llama a las nuevas corrientes del Jazz y de la música africana, “la eclosión de la libertad” y reflexiona “que los nuevos compositores enriquecieron el repertorio y recursos de la música actual, inaugurando la “Era de la Complejidad Musical” (Toro, 2012, p. 73).

A esto sigue una discusión de Toro (2012, p. 65) sobre posibles dimensiones de la inteligencia musical y sobre arquitectura e inteligencia, entre otros aspectos transdisciplinarios. También comenta el tema “Pintura

20 Libro editado en el 2012 por Cecilia Toro Acuña, su hija, después del fallecimiento de Rolando Toro.

21 Para ampliar información sobre Claudio Arrau ver Fuente Arrau: <http://folcloreyculturachilena.blogspot.com/2016/12/claudio-arrau-nuestro-interprete-al.html>

22 Al revisar cada una de las referencias y sus referentes se intuye mejor el alcance de las visiones estéticas ampliadas de Toro a partir de su lectura original de la contemporaneidad.

y poesía”, para lo que recorre las sensibilidades que sobresalen de las tradiciones occidentales y de otras tradiciones del mundo, llegando a las expresiones gestuales y a la morfología artística, pasando por la caricatura y la morfología cósmica, discusión basada en el escrito *La matriz de la vida* (s.f.), de la Doctora en Ciencias Cecilia Toro Acuña, bióloga especializada en Biología Celular y Genética, hija mayor de Rolando Toro.

4. El concepto estético en Biodanza

Para Rolando Toro,

El fundamento de la estética no es formal sino cenestésico.²³ Lo estético es un modo de percibir en el cuerpo los procesos integrativos de placer o desagrado, del orden implícito en las sensaciones internas, en las vivencias y en el inconsciente vital.²⁴ La estética, por lo tanto, como disciplina tiene que preocuparse de la sensibilidad cenestésica. (2012 a, p. 159)

Toro (2012 a, p. 159) explica que “para alcanzar la percepción estética es necesaria la capacidad de sentir al mundo como cenestésia para unir la sensibilidad en la afectividad”.

Es por ello que en Biodanza se propone que la percepción de las obras de arte, así como la creación de estrategias terapéuticas, educacionales o psicoprofilácticas, requiere de una hermenéutica referida a los sistemas vivientes. Sobre los enfoques predominantes y contemporáneos a Rolando Toro, este pensador plantea que el abordaje del análisis estético o de la psicología de la creatividad de entonces, desde el tema mismo de la creatividad, se hace con instrumentos intelectuales inadecuados (Toro, s.f., p. 6).

La línea de *Creatividad*²⁵ en Biodanza explora la dimensión estética **desde el acto de crear**, desde la creación misma, dimensión que se desarrolla y potencia en la *vivencia*²⁶ en Biodanza, porque contribuye a nutrirla y a expresarla desde una dimensión experiencial corporal integradora. Esto es porque según Toro “La actividad creativa organiza un lenguaje único a partir de la vivencia. La obra de creación es siempre el expresivo resultado del acto de vivir” (Toro, s.f., p. 3).

Por lo cual la Biodanza propone permitir la expresión de los impulsos naturales creativos. La creatividad es, así como la función sexual o la función de autotranscendencia,

23 **cenestesia**, de acuerdo a la RAE: “1. f. Psicol. Es la sensación general del estado del propio cuerpo”. El origen etimológico del término se explica en esta misma fuente así: “Del fr. *cénesthésie*, y este del gr. *κοινός*, *koinós*, ‘común’, y *αἴσθησις*, *aísthēsis*, ‘sensación”.

24 Rolando Toro incorpora este término a la Biodanza para explicar cómo el cuerpo humano está diseñado para la autoconservación. Toro, R. (2008 b) lo define así: *He definido el concepto de “Inconsciente Vital” como propuesta para referenciar al psiquismo celular. Existe una forma de psiquismo de los órganos, tejidos y células que obedece a un “sentido” global de autoconservación. El inconsciente vital da origen a fenómenos de solidaridad celular, creación de tejidos, defensa inmunológica y en suma, al acontecer exitoso del sistema viviente. El acto de curación será comprendido entonces como un movimiento para recuperar esa sintonía vital con el universo.*

25 En Biodanza se trabaja en cinco líneas, que son Vitalidad, Afectividad, Creatividad, Sexualidad y Transcendencia. Para ampliar referirse a International Biocentric Foundation, en la página oficial: <https://www.biodanza.org/es/biodanza/lineas-de-vivencia-de-biodanza>

26 **Vivencia**: En sentido literal. Y en este artículo se usa también refiriéndose a la herramienta metodológica de la Biodanza, que incluye el encuentro de un grupo de personas, el movimiento y la música para evocar el concepto de estar “aquí y ahora”.

una extensión del proceso de vivir (Toro, s.f., p. 4); en este sentido, la creatividad en Biodanza se refiere a la **creatividad existencial**.

Toro explica que la Biodanza retoma la elaboración estética de **formas y significados** mediados por la creatividad y sus iniciativas *por su vinculación al acto de vivir*. Enfatiza una estética a partir de la **vivencia** porque para él, la estética tradicional occidental prioriza lo formal, en cambio la Biodanza prioriza un **arte vivencial**, una estética a partir de la vivencia. Rolando Toro dice que **“Entre lo formal y lo vivencial hay un abismo”** (Toro, s.f., p. 19). Si la obra se organiza por acciones retroalimentadas entre la percepción sensorial y la motricidad, creando una forma intencional, una estructura que responde a una lógica sensible (Toro, s.f., p. 19), entonces se trata de una acción creadora a partir de lo vivencial que se enfoca en la **narrativa de lo extraordinario**. Es ahí donde la Biodanza va al encuentro de los discursos de la estética contemporánea, pero sumando su aporte, como sistema (Constructo teórico experiencial) y paradigma re-educativo que redimensiona lo vivencial de la estética como encuentro con la vida. De ahí se entiende cómo se deriva la Educación Biocéntrica de la Biodanza, ya que ambas se

fundamentan en una pedagogía especializada ético-estética vivencial. En un trabajo posterior se desarrollará el tema específico de la Educación Biocéntrica y su aplicabilidad en el campo de la Educación Artística.

5. Encuentro de la **estética vivencial**²⁷ de la Biodanza con la **estética contemporánea**²⁸ en lo cotidiano

La cotidianidad es en donde se deben concretar los logros existenciales en las personas que practican Biodanza; ésta opera desarrollando los potenciales genéticos,²⁹ lo que a su vez favorece procesos de cambio de mirada hacia nuestro entorno y hacia las situaciones cotidianas que se presentan a cada quien. No como rutina para llegar a una “persona acabada”, sino a una persona en constante re-creación, porque la Biodanza genera un espacio dinámico grupal compartido y enriquecido por experiencias estéticas integradas e integrales que catalizan dinámicas y procesos existenciales que apuntan a conectarnos con la vida y con los procesos que la sostienen. Esto, como indicación conceptual con potencial para brindarnos perspectiva aún ante las dificultades cotidianas. Estas sensibilidades a las que propende Biodanza y sus extensiones (entre

27 Concepto acuñado por Rolando Toro.

28 Basado en TVE2, 2011 y en Cuevas, 2012.

29 Las experiencias psicológicas y sociales modulan la expresión genética. Es una nueva visión de las relaciones entre la expresión genética y la experiencia humana. Lynn Margulis introdujo el concepto de cooperativismo entre los genes, “es decir que trabajan juntos para crear, mantener y recrear las dinámicas naturales que permitirán la evolución psicosocial y una evolución psicobiológica”. (Margulis en Pérez, 2018, p. 82) La **Biocentric International Foundation** se refiere a ello así: *El camino hacia la salud se transita mediante la expresión de nuestro potencial genético. Según Rolando Toro, creador de la Biodanza, esos potenciales se expresan sobre la trama de cinco funciones universales, comunes a todas las personas, que biodanza resume en cinco grandes grupos llamados: Líneas de Vivencia. Éstas son Vitalidad, Creatividad, Afectividad, Sexualidad y Transcendencia*. Ver más información en la página web de esta organización en www.biodanza.org

ellas la Educación Biocéntrica) constituyen expresiones de estética vivencial, como la denomina Rolando Toro.

Y es que todo nuestro mundo está hecho por peculiaridades, tanto los objetos como los procesos, y al cambiar nuestra mirada acerca de lo cotidiano, esto es estética; por ejemplo, a un objeto común lo convertimos en una obra de arte: cuando cambiamos una cara cualquiera en una identidad concreta, una naturaleza en un paisaje, una conversación en la letra de una canción, los sonidos de la calle en música electrónica, etc. y exploramos la propia y diferentes culturas, entre otras cosas. En esta mirada coinciden el discurso estético contemporáneo, la *estética vivencial* de la Biodanza y su enfoque educativo, el enfoque educativo biocéntrico, al poner énfasis en la **narrativa de lo extraordinario** como medio para concientizarse sobre las dimensiones del acto de vivir.

Luego, bajo la perspectiva de la estética contemporánea, la estética está en todas partes. La estética da alma a las cosas; es una cuestión de mirada. Puede estar en cualquier cosa y está en todos (Vilar en TVE2, 2011). Toro, con la Biodanza, explora este potencial y lo resignifica en su concepto de *estética vivencial*.

La propuesta de la *estética vivencial* de la Biodanza y sus herramientas metodológicas

también son coherentes con el hecho de que —como lo describe Teresa Oñate (Oñate en Cuevas, 2012)—, desde la posmodernidad, la estética retoma un lenguaje dignificante, cinético y corpóreo, lenguajes que en última instancia componen formas alternativas, muchas veces olvidadas, de comunicación. Formas de conexión —corpóreas, sensibles, sensitivas— con la realidad no lingüística. Y éstas son otras formas de acercarse al ser, porque son más intuitivas, menos racionales, más sensibles. Es otra forma de conectar con el ser, completando la aproximación y el enfoque puramente lingüístico³⁰ predominante en la tradición occidental. A ello contribuyeron pensadores como Nietzsche, Heidegger y Vattimo.

En este punto es importante mencionar que el término estética es un neologismo de mediados del siglo XVIII que proviene del latín *aesthesis*, que significa *sensación, emoción*, el cual a través de la creación (*poiesis*) genera una revolución del conocimiento (*catarsis*) (De los Santos, J. en Abbad, M., 9 de marzo de 2011). Además, hay que señalar que tradicionalmente la estética se identificó con el estudio de lo bello, pero desde la posmodernidad se abre la perspectiva de que la belleza no es consustancial a la categoría estética, al contrario de lo que se piensa desde las concepciones estéticas que dieron origen al concepto de “bellas artes” instituido en el siglo XVIII, el cual dio pie a la diferencia entre “arte culto” y “artes menores”.

30 El recorrido de los discursos estéticos de la época reciente va desde el formalismo, pasa por el enfoque lingüístico y llega hasta formas contemporáneas de conexión no lingüísticas. En la actualidad conviven todos estos enfoques en el mercado del arte, de carácter incluso revisionista y ecléctico.

Por otra parte, la visión más amplia, humana, democrática e incluyente, de la estética en la contemporaneidad plantea que la experiencia estética —el goce, el disfrutar, el vivir con intensidad— nos permite una relación distinta con el mundo. Para la estética contemporánea, esto implica la apertura a un ámbito distinto de la vida cotidiana. Por lo tanto, la estética contemporánea contempla todas las emociones, alegría, empatía, ternura, dolor, sufrimiento; las experiencias ambiguas placer-dolor, dolor-placer, y el cuestionamiento. Se abre a sí misma a ese abanico de emociones; por eso el arte puede ser feo, horroroso, pero no puede ser antiestético. El enfoque de la *estética vivencial* de la Biodanza tampoco evade el abanico completo de las emociones que evoca nuestra historia personal, pero para sus fines y de acuerdo a su metodología no llega hasta ahí, sino que va más allá, propiciando vivencias estéticas que impulsen a quienes practican la Biodanza y que vivencian procesos en educación biocéntrica a conectar con la vida, evocando las emociones que nos hacen vibrar con ella, vivir con más intensidad y fluir para procurar el bienestar.

Por lo tanto, para Toro el fundamento de la estética no es formal sino cenestésico: “La capacidad de vínculo con el mundo es de naturaleza afectiva; la estética, por lo tanto, es el resultado de sensibilidad cenestésica y afectividad”, sostiene este autor (2012, p. 159). Estas son las dimensiones estéticas que aporta la mirada de la propuesta de Toro por medio de la Biodanza y el enfoque educativo biocéntrico, que se deriva de aquella.

Sin embargo, hay que advertir que nuestro mundo, en la actualidad, está totalmente “estetizado”. La estética se traspone y es un contrapeso al “esteticismo” que banaliza la emoción en los medios de comunicación masiva del entorno capitalista tardío. Se advierte de lo nocivo de utilizar las emociones para vender, y como consecuencia de décadas de esta banalización, habrá cada vez menos cosas que nos emocionen si se siguen utilizando las emociones para este fin. La estética hoy es un medio de purificación para encontrar la intensidad en las emociones y su re-creación.

En este marco, la visión fundacional de la *estética vivencial* que desarrolló Toro no sólo es coherente con esa visión de la estética contemporánea descrita, sino que la Biodanza y su extensión, la educación biocéntrica, ejemplifican su visión más integradora y consecuente con la naturaleza existencial humana (Marín, 2005; Toro, 2011; Xirau, 2014), dándoles valor a las emociones y a su significado desde la corporalidad y el desarrollo identitario como parte del acto de vivir, desde una concepción que da origen al *principio biocéntrico* como punto de partida: “Un universo organizado en función de la vida. El Universo existe porque existe la vida y no a la inversa, las relaciones de transformación materia-energía son grados de integración de la vida” (Toro, ¿2002? en Pérez, 2018, pp. 39-40).

Toro se refiere a una *estética del movimiento* generada cuando el placer organiza nuestro movimiento. No se refiere al placer sexual, que también considera importante, ni al

placer superficial del deseo satisfecho inmediatamente, sino que propone una **estética antropológica**, que se refiere a *las vertientes humanas de belleza inenarrable, la belleza originaria de la vida*, (Toro, 2012, p. 163) al placer *que surge del amor, de la consistencia existencial, de la coherencia ético-estética, del poder organizador del contacto*. (Toro en Pérez, 2018, p. 344). La estética antropológica que propone Toro se traduce en una **poética del encuentro**, en la búsqueda intuitiva de los principios de conservación y evolución de la vida (Pérez, 2018, p. 341)

De acuerdo a Nélida Pérez (2018, p. 344), lo anterior se traduce en el **enfoque biocéntrico**, que es

[...] esencialmente vivencial, emocional y su referencia es la vida; no como categoría lógica, sino como una búsqueda de probabilidades dentro de un proceso complejo, en el que la evolución de la identidad permite crear tramas que nos integren a la totalidad.

Como se ve, la propuesta de Toro se enmarca dentro de las concepciones estéticas contemporáneas, pero va más allá, favoreciendo así procesos que lleven a conectarse interiormente y con la red de la vida, que la sostiene, que la nutre. Es desde esta idea que Toro crea y organiza los espacios de encuentro integrales e integradores de la Biodanza y el enfoque educativo biocéntrico.

6. La Creatividad en Biodanza

El concepto estético vivencial de la Biodanza se despliega en toda su extensión en la

línea de vivencia de la Creatividad. La creatividad se describe aquí como una extensión de las fuerzas biocósmicas (Toro. s.f.; Morin, 1995) que se manifiestan en el acto de vivir. Dice Toro (s.f., p. 3) al respecto,

Si el acto de vivir es una manifestación sutil del portentoso movimiento de un universo biológicamente organizado y en permanente “creación actual”, la creatividad humana podría considerarse como una extensión de esas mismas fuerzas biocósmicas expresadas a través de cada individuo. Somos, al mismo tiempo, el mensaje, la criatura y el creador.

Comprendo las dificultades intelectuales que esta idea comporta para quienes acostumbran abordar el fenómeno creativo como una manifestación del espíritu. Llegó la hora de asumir que nuestra grandeza no está en el espíritu, sino en la existencia. Y dicho de una manera aún más radical, nuestra grandeza es nuestra vida. Tenemos, por lo tanto, que abandonar los tradicionales enfoques de la psicología de la creatividad, para entrar de lleno en la narrativa de lo extraordinario. (Toro, s.f., p. 3)

Ubicado en esta concepción, Toro define la creatividad como sigue,

Creatividad es una actividad que forma parte integrante de la transformación cósmica. Un camino del caos al orden. En el ser humano se manifiesta como impulso de innovación frente a la realidad. La actividad creativa organiza un lenguaje único a partir de la vivencia. La obra de creación

es siempre el expresivo resultado del acto de vivir. (Toro, s.f., p. 3)

Todo ello implica “abandonar los tradicionales enfoques de la psicología de la creatividad, para entrar de lleno en la narrativa de lo extraordinario”, dice Toro (s.f., p. 3). Al desvincularnos de la plena conciencia que esta narrativa nos provee, se genera disociación entre nuestros movimientos y la emoción, porque esto implica que nos separemos de nuestra propia vida. Con relación a esto Toro advierte además que,

Los ejercicios, a través del trabajo institucionalizado, consolidan de una manera obscena la disociación entre lo que sentimos y lo que hacemos. Nuestra civilización, en forma no declarada, reprime la función natural de la creatividad. (Toro, s.f., p. 4)

Rolando Toro propone que, a la *estética vivencial* corresponden la **creatividad vivencial** (explicada antes), y la **creatividad existencial**, en Biodanza y educación biocéntrica. La creatividad existencial se sitúa en la vivencia del acto creativo, que se acerca al estado creativo que Toro compara con el artista al que, al contemplar su obra, le parece increíble ser el autor. “Es como dejar crecer a una semilla interior, florecer y dar frutos” (sic.) (Toro, s.f., p. 4). Paralelo que lo lleva a comparar la vida humana con “un árbol que surgiendo de una semilla se hace fuerte y fecundo, nutrido por la savia inmemorial del amor. Florecer y fructificar —en forma tan generosa— que sus ramas se despedazan por el peso de los

frutos” (Toro, s.f., p. 4). En este paralelo la semilla es el *potencial creativo*, que se nutre de la savia del amor, el cual crece hasta dar abundantes frutos (*realización creativa*). Esta dinámica se puede ver representada en la Figura 1: *Creatividad y Modelo Teórico de la Biodanza* (Toro, s.f.).

Luego, para comprender las dimensiones de la **creatividad vivencial**, es necesario revisar los efectos que la obstrucción del impulso creador provoca: disociación afectivo-práctica, mecanización, descompensación y pérdida de la homeostasis, despersonalización. Efectos que Toro atribuye a que la represión de la creatividad se realiza en todos los niveles: educacionales, sociales y políticos.

Para la Biodanza la creatividad es una función, un impulso innato que expresa nuestra superabundancia. Atribuye a la creación los aspectos convulsivos de la vida abriéndose paso en medio de los elementos. Es en esta dimensión de la creatividad vivencial que Toro identifica la manifestación de la grandeza de la vida. Erich Neuman (citado en Toro, s.f., p. 6) atribuye la superabundancia al individuo creador; Toro, por su parte, señala que “esta riqueza interior, esta abundancia de potenciales profundos, existe en todas las personas. **El artista es aquel que tiene el coraje de expresar sus potencialidades**” (s.f., p. 6).

No se puede entender la creatividad en Biodanza sin el concepto de vida bajo el cual se cimienta este Sistema, en donde “La vida es superabundancia de vida, riqueza gratuita,

[...] desplegándose con pleno sentido en el mundo” (Toro, s.f., p. 6).

De esta manera, desde la Biodanza se reformula el concepto tradicional occidental de creatividad hasta sincronizarse con el contemporáneo, en donde se recupera lo cotidiano como espacio y materia para la creación. Toro lo describe así,

Así, la creatividad se puede ejercer en una conversación, en una danza espontánea, en el acto sexual, en la celebración del desayuno, tanto como en las formas más activas y majestuosas del arte universal.

El lujoso acto de preparar los alimentos o de elaborar una cantata, proviene de la misma fuente genética. La asertividad, la percepción selectiva, la libertad para inducir cambios, la fluidez, que son características propias del acto creador, son también atributos de los sistemas vivientes. (s.f., p. 6)

Y si bien es cierto que el concepto contemporáneo de creatividad asume la cotidianidad como espacio y materia de creación, el enfoque de la Biodanza lleva más allá el concepto de creatividad en su visión integradora y arquetípica de la vida, al atribuir las características propias del acto creador a *todos los sistemas vivientes*.

En lo humano, lo explicado se sostiene en el Modelo Teórico de la Biodanza (Fig. 1), en donde:

1. *El impulso creador* es innato. El ser humano “crea un mundo” por el acto mismo de vivir.
2. *El acto creativo* se produce como una pulsación entre los dos polos del modelo teórico:

a. Identidad (estilo)

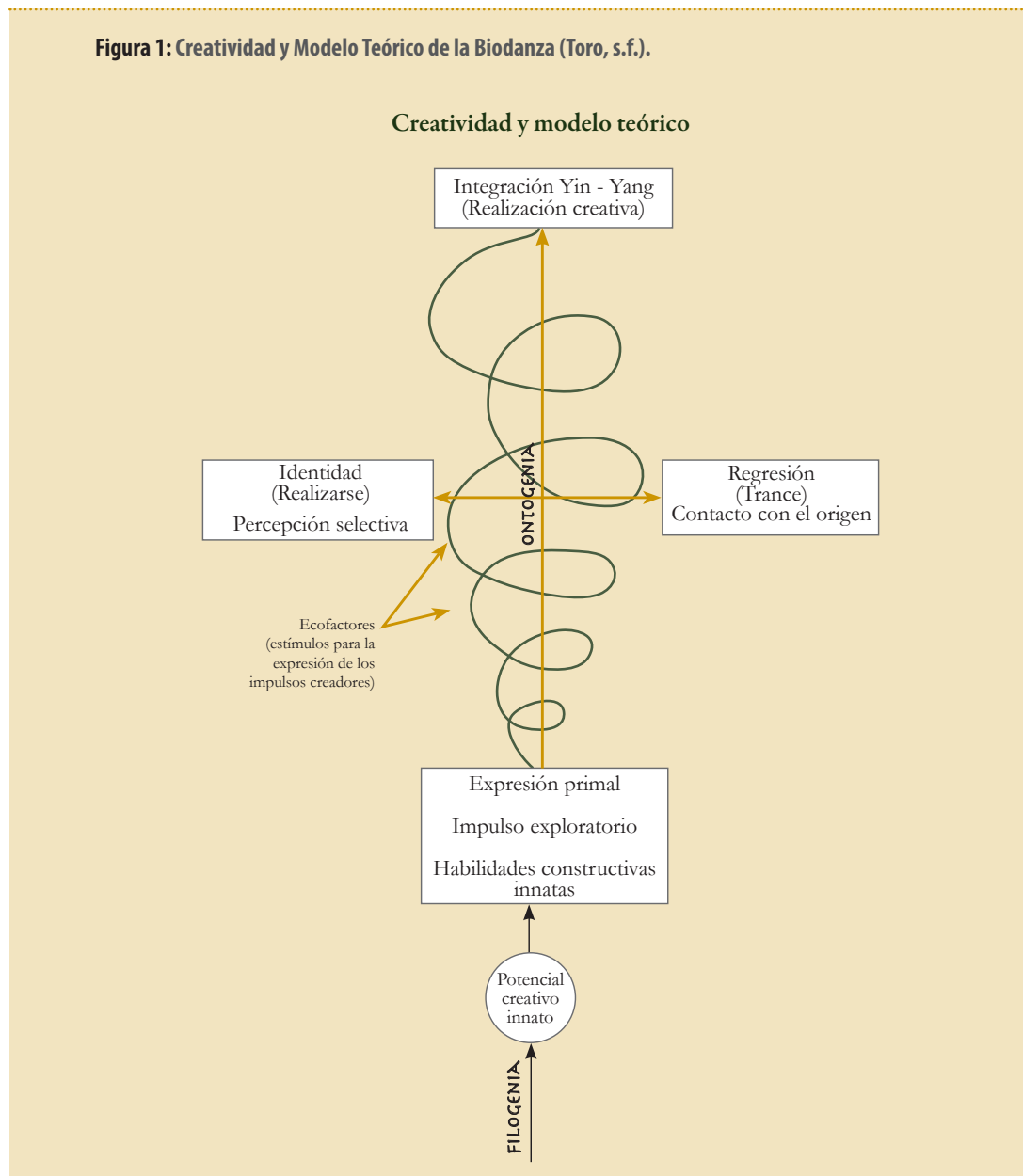
Conciencia,
percepción selectiva y
coordinación viso-motora.

b. Regresión a lo primordial (lo originario)

Estados de trance y semi-trance.

3. El desenvolvimiento del potencial creativo a través de la existencia (ontogénesis) se articula con los ecofactores que estimulan o inhiben el potencial creativo.
4. El proceso creativo es una secuencia de actos integrativos que dan fuerza, expresividad y riqueza formal a las obras [en la vida y en el arte].

Figura 1: Creatividad y Modelo Teórico de la Biodanza (Toro, s.f.).



Por lo tanto, las concepciones originales de **creatividad vivencial** y **creatividad existencial** desarrolladas por Toro, al instalarse en la vida y los sistemas vivientes que responden a las fuerzas biocósmicas (Morin, 1995) que organizan el universo, son mucho más amplias y apegadas a las realidades existenciales humanas que las concepciones contemporáneas de creatividad, que enfatizan lo instrumental y puramente cognitivo de esta característica humana. Así, dichas concepciones describen y atienden mejor la integridad de la persona humana y sus procesos en las diferentes dimensiones de la vida.

7. Biodanza y la expresión artística

La Biodanza reivindica la dimensión *estética vivencial* de las expresiones artísticas. La manifestación en el mundo sensible del arte se obtiene solamente *con un refinamiento de la percepción*, aspecto que la Biodanza comparte con la estética contemporánea; y, además, centra el acto creador a través de una conexión de éste con la vida, aspecto que se entiende en Biodanza como aquel en el que intervienen *procesos de autoorganización*. Las implicaciones de esta concepción se explican en el siguiente ejemplo de Toro,

El acto de escribir una poesía o realizar una obra pictórica es fisiológico, como el acto de parir. La actividad creadora estimula la autorregulación, posee un poder ansiolítico de regulación neurovegetativa y de homeostasis. Además, los estados de exaltación creadora poseen efectos todavía más profundos de autoorganización, estimulando procesos a nivel celular e inmunológico.

La sesión de Biodanza y creatividad puede ser el primer paso para tomar contacto profundo con la propia identidad y con las capacidades creativas latentes. (Toro, s.f., p. 11)

De igual forma, este concepto de la expresión artística se manifiesta en la manera en que en Biodanza se abordan el dibujo y la pintura. Dice Toro al respecto,

Quando diseñamos [dibujamos] el esquema que tenemos en nuestra memoria el diseño aparece rígido. Realizando el diseño [dibujo] sin mirar la hoja de papel, pero captando el objeto, aparecen las formas vivas, expresivas, capaces de revelar aspectos esenciales. La técnica utilizada es **la percepción sensible** del objeto; se recorre lentamente con la mirada el borde de un objeto cualquiera, un rostro, una planta, un diseño...

Centrar la creación en las sensaciones anímicas que produce un paisaje y no en los esquemas formales que guardamos en la memoria, contribuye a dar vida a la obra. Así, una simple hoja de árbol puede salir del esquema mnémico y transformarse en un objeto precioso, pleno de misterio y sugerencia. (s.f., p. 14)

Y también, en Biodanza y poesía el concepto de expresión artística se conceptualiza así,

Hay una zona del ser en que poesía y danza se encuentran. Si nuestra vida es movimiento pleno de sentido, también es poesía. Hacer de nuestra vivencia una danza es, en realidad, “ser un poema”. (Toro, s.f., p. 17)

La creatividad a partir de la vivencia en Biodanza se aleja de la preocupación de la estética tradicional altamente formalizada de la creatividad de los países occidentales. Más bien se inspira en una estética diferente, contemporánea. Sobre este punto dice Toro:

[En] algunos pueblos africanos, en el Congo, Costa de Marfil y Sudáfrica, encontramos una *expresión estética* completamente diferente. Las obras resultantes surgen de profundas vivencias interiores de éxtasis; confrontamiento con la muerte, el parto y la maternidad; terror; erotismo; misterio religioso; e identificación con animales. (Toro, s.f., p. 19)

Como se ha planteado antes, la vivencia en Biodanza como herramienta metodológica y hecho existencial humano, se centra en una *estética vivencial*, es decir en una estética a partir de la *vivencia*,³¹ que de acuerdo a Toro se expresa así en Biodanza y en la educación Biocéntrica,

Pienso que la morfogénesis de una obra puede organizarse a partir de fuertes vivencias. En este caso la obra es el resultado de un estado interior, cuya fuerza distribuye los elementos de una manera orgánica. Se trata propiamente de una creación y no de una construcción. (Toro, s.f., p. 19)

Situaciones de encuentro, danzas zoomórficas, estados expansivos de conciencia, ejercicios de percepción con los cinco sentidos, danzas de amor y contacto, crean las condiciones interiores para la creatividad en cualquiera de sus áreas. El resultado es siempre una expresión de vida, una conmovedora hierofanía en la que se manifiesta el misterio de su creador. (Toro, s.f., p. 20)

En coincidencia con el Sistema Biodanza (Toro, R.), para **la estética contemporánea** lo necesario es que en nuestra vivencia haya un continuo entre la sensación y el pensamiento; que no vaya por una parte el pensamiento y por otro la sensibilidad, sino que los objetos y nuestra dimensión simbólica sean el lugar para comunicarnos y decir cosas no solo hablando con palabras, de manera que generemos una esfera pública, un espacio para los demás.³²

8. La mirada³³ desde la estética contemporánea y la estética vivencial de la Biodanza

Mirar es comprender y construir el tiempo (Benjamin, citado en Mier, 2010). Biodanza propone vivir lo observado creativamente, sinérgicamente con las realidades existenciales (Mier, 2010). En lo que coinciden ambas propuestas y contienen el potencial de enriquecerse mutuamente.

31 Estar aquí y ahora, concepto del cuerpo vivenciado; vivir con intensidad y conciencia.

32 En Jacques, J. en Abbad, M., 2011.

33 Para ampliar, ver: Mier, 2010.

El filósofo Raymundo Mier (2010) explica la mirada desde la estética contemporánea a partir de que la fenomenología recupera la mirada como construcción de sentido, como condición de selectividad. Vemos todo, pero en realidad no todo es significativo, no todo es relevante, dice Mier. El filósofo explica que el criterio de relevancia tiene que ver con la condición de la propia vida, con la constitución de la propia vida, con la construcción de la experiencia. Se articulan ahí afectos, deseos, las potencias y capacidades de acción, las posibilidades de anticipación, el proyecto de vida (Mier, 2010).

La obra³⁴ de arte contemporáneo de Óscar Muñoz (Popayán, Colombia, 1951) pone en juego esta construcción de sentido a partir de la mirada a la que se refiere Mier. La obra de Muñoz precisamente apela a la imagen como generadora de significado y dinamizadora de la experiencia a partir de la mirada como proceso y construcción de identidad. El artista explora en su obra la idea que tenemos del instante y del pasado, mediados por las imágenes reales y mentales que aparecen y desaparecen en la dinámica de nuestras vidas, así como los eventos nuevos nos obligan constantemente a olvidar y luego a recordar o no. Por eso en sus exposiciones vemos el tema recurrente de imágenes que, habiendo capturado rostros, eventos y cosas, se diluyen, se disuelven y también vuelven a aparecer, lo que se expresa en gran medida en la vida cotidiana a partir de las imágenes,

su producción y preservación del instante en la captura de imágenes/instantes que los dispositivos hacen fáciles de “congelar”, pero que son cada vez más difíciles de aprehender y recordar por su inmediatez, cantidad y rapidez de sucesión. Así es como resulta, dice Muñoz (2015), que convivimos en lo cotidiano con fenómenos como el de violencia en nuestros países latinoamericanos.

También reflexiona Mier (2010) que desde este concepto contemporáneo de la mirada se constituye esta relevancia (respecto a lo que vemos) en la condición de finitud del sujeto. Este pensador plantea que seleccionamos porque somos finitos en nuestras capacidades, en nuestra vida y en la capacidad de acción. Esta condición de finitud establece el vínculo entre la capacidad de mirada y la creación de sentido. Esto se contrapone al concepto de mirada que Foucault señala como aquella mirada como ejercicio de control y poder.

La contemplación es una mirada de la demora, es una mirada ritual —dice Mier—; “está sometida a los tiempos y a las duraciones del vínculo colectivo, del régimen de lo sagrado; exige arrobos, esta especie de caída, de demora de estos tiempos dilatados de mirar” (2010).

Este tipo de mirada, además, exige el saber como un trayecto ritual, sostiene Mier, quien plantea que en las sociedades tradicio-

34 Para ver obras de la exposición Óscar Muñoz: *Protographies* (París, Francia, 2014) en <https://www.youtube.com/watch?v=KcKN5r8lmq8> y en https://www.youtube.com/watch?v=kKjW_zFNHZA

nales el saber es un trayecto que involucra la iniciación de enseñanza casi corporal, el sujeto va entrando al saber guiado por la inmersión lenta, con penetración en el ámbito simbólico de la comunidad, de sus claves, de sus identidades.

Esta mirada, al exigir el saber como un trayecto ritual, potencia, en Biodanza y educación con enfoque biocéntrico, la herramienta metodológica llamada Vivencia, en la cual el encuentro en grupo, el movimiento y la música generan ese tipo de “inmersión lenta con penetración en el ámbito simbólico de la comunidad” que describe Mier. Observación que asimismo hace Rolando Toro de las tradiciones rituales y danzas tribales del mundo que en parte inspiraron la creación del Sistema Biodanza.

Con relación a los medios actuales de captura de imágenes, Mier advierte que la mirada mediada por la técnica puede perder este carácter contemplativo y ritual. La mirada se vuelve eficaz, relampagueante; se destituye la exigencia del saber como trayecto ritual iniciático. Saber que se sustituye por la comprensión súbita, inmediata, que sin embargo se disipa. Mier (2010) comenta que en la actualidad consideramos que no necesitamos saber para ver el cine y la fotografía contemporánea, que no necesitamos la inmersión simbólica de la vida comunitaria. Bajo esta perspectiva, en la imagen mediada por la técnica y su gozo individualizado, se puede

destituir la participación colectiva de la imagen al precio de romper el vínculo con los otros (Mier, 2010).

Por su parte, el concepto de mirada desde la *percepción sensible* que proponen Biodanza y el enfoque educativo biocéntrico armoniza con la lectura que hace Mier de la mirada en el mundo contemporáneo. Toro lo expresa en los siguientes términos,

Despertar la capacidad de ver “por dentro” es como poseer un tercer ojo, el ojo de la revelación. Si conseguimos mirar un rostro y descubrir en él las huellas del sufrimiento, los rasgos de sensualidad, el rictus de melancolía, la luminosidad afectiva... alcanzamos en realidad un nuevo nivel de evolución. La persona que es capaz de ver “por dentro” no puede dejar de amar el objeto interior, sea un rostro o una flor. (Toro, s.f., p. 13)

Finalmente esta reflexión sobre la mirada en la estética contemporánea y la estética vivencial en Biodanza y el enfoque educativo biocéntrico sitúa sobre cómo los discursos estéticos se han ido construyendo en la contemporaneidad y en algunas tendencias artísticas y artístico educativas para aportar a construir un mundo mejor. Al respecto, Alberro (2011, p. 322) señala que algunas tendencias estéticas anticipan el futuro actualizando sensibilidades y estructuras materiales de una vida por venir,³⁵ con lo que algunas propuestas artísticas en la contem-

35 “sensible forms and material structures for life to come” (Ranciére, en Alberro, 2011, p. 322). La traducción aquí es de la autora.

poraneidad, para Rancièrre, se preocupan del papel que tienen las artes para transformar el imaginario y preparar a las comunidades para el futuro. Así ha surgido, por lo menos en el mundo del arte, el interés en los conceptos de utopía [y distopía], comunidad, colaboración, participación y gobierno responsable, lo que conlleva un deseo de cambio que acompaña estas nuevas nociones de vanguardia³⁶ que vislumbró Rolando Toro y que resignificó en su propuesta.

Conclusiones

La visión estética en Biodanza es vivencial y se despliega en la creatividad, que a su vez se aborda en Biodanza desde la creati-

vidad vivencial y la creatividad existencial; esta perspectiva va más allá de las concepciones de estética y de creatividad contemporáneas. Aunque la Biodanza comparte algunos aspectos con éstas, el enfoque radical de la Biodanza en los procesos existenciales vinculados a la integralidad de la vivencia lleva a una concepción biológica de la creatividad, y a una visión estética diferente de la concepción contemporánea. Por lo tanto, el aporte de la concepción estética en Biodanza, el enfoque educativo biocéntrico y la mirada renovada que aportan deben ser explorados con profundidad, ya que son un aporte fundamental que enriquecerá la formación artística a todo nivel.

36 Ver propuestas artísticas contemporáneas de artistas salvadoreños en el Museo de Arte de El Salvador, MARTE, en la exposición *Diálogos en el Arte Salvadoreño*.

Referencias bibliográficas

- Abbad, M (Directora); Pardo, J.(Presentador) . (9 de marzo de 2011) **Para Todos. Esencia y percepción de la belleza**. [Magazine para TV]. Cataluña: TVE 2. Disponible en Pozo, M. (2011). La Estética 1/2: <https://www.youtube.com/watch?v=xOEsVVSg2R4>
- Aguirre, I. (2005). **Teorías y prácticas en Educación Artística. Ideas para una revisión pragmatista de la experiencia estética**. Navarra, España: OCTAEDRO/ EUB.
- Alberro, A. (2011). **Periodizing Contemporary Art. ¿Qué es arte contemporáneo?** Simposio internacional. Navarra: Universidad Pública de Navarra.
- Andrés Dávila. (2014). **Oscar Muñoz: la fragilidad de las imágenes**. De <https://www.youtube.com/watch?v=KcKN5r8Imq8>
- Cuevas, I. (2012). **La actualidad sobre la Ontología Estética: Una propuesta de Teresa Oñate** [Video]. UNED. 25/5/2012. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=tnoINw2-oSc>
- Dávila, A., En órbita (9 de Julio de 2014). **"Protographies", una exposición del artista colombiano Óscar Muñoz en París**. [Video en Youtube]. Consultado en Julio de 2019. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=KcKN5r8Imq8>
- Eufracio Jaramillo, Jorge Federico. **La cultura y la política en la cultura política**. Nueva Antropología, vol. XXX, núm. 86, January-june, 2017, pp. 101-119. Distrito Federal, México: Asociación Nueva Antropología A. Consultado en 2019, Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-06362017000100101
- Fernandols, C. (2018). Folclore y Cultura Chilena. [Blog]. Consultado en Marzo de 2018. Disponible en Fuente Arrau: <http://folcloreyculturachilena.blogspot.com/2016/12/claudio-arrau-nuestro-interprete-al.html>
- Galicia, R. (2017). **Familia Borja realizó donativo al MARTE**. [Formato digital e imprso del periódico]. 2 de febrero del 2017. San Salvador: La Prensa Gráfica. Consultado enero 2018. Disponible en <https://www.laprensagrafica.com/farandula/Familia-Borja--realizo-donativo-al-MARTE-20170202-0057.html>
- Hernández Hernández, F. (2008, p. 95). **La investigación basada en las artes. Propuesta para repensar la investigación en educación**. Educatio Siglo XXI, n.º 26., Universidad de Barcelona. <https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>
- Huisman, D. (2012). **La Estética**. España: Presses Universitaires de France. International Biocentric Foundation. [Página web oficial]. Consultado en julio de 2019. Disponible en <https://www.biodanza.org/en/>
- Literal Magazine. (Literal Magazine) (2015). **Entrevista con Oscar Muñoz**. [Video en línea]. De https://www.youtube.com/watch?v=kKjW_zFNHZA
- Margulis, L. (2002). **Planeta Simbiótico**. [PDF]. Madrid: Editorial Debate, S.A. Consultado en 2019. Recuperado de <http://www.medicinayarte.com/img/margulis-%20lynn%20-%20planeta%20simbiotico.pdf>
- Marín, R. (Coord.) (2003). **Didáctica de la Educación Artística**. Madrid, España: Pearson Prentice Hall.
- Medina, M., López Cerezo, A., & Sánchez Ron, M. [Eds] (2001). Ciencia Tecnología Sociedad y Cultura: **Ciencia y tecnología como sistemas culturales**. Madrid: Biblioteca Nueva, S.L.
- Mier, Raymundo. (2010). **"Raymundo Mier habla sobre la mirada"**. XXII Simposio Román Piña Chán: Relatos y correlatos. Introducción. México. Consultado en el 2018. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=5-Q6fkerkmw> (parte 1) y <https://www.youtube.com/watch?v=P3-bQD6MRkY> (parte 2).
- Morgan, R. (1996). **Art into Ideas**. New York: Cambridge University Press
- Morin, E. (1995). **La relación antro-bio-cósmica**. Gaze-ta de Antropología, 1995, 11, artículo 01. Consultado en 2018. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/13606>
- Museo de Arte de El Salvador, MARTE. **Catálogo Interactivo. Diálogos en el Arte Salvadoreño**. Consultado en julio de 2019. Disponible en <https://www.marte.org.sv/catalogo-interactivo/>
- Museo de Arte Contemporáneo de Monterey, MARCO. (2014). **Entrevista con el artista Oscar Muñoz**. <https://www.youtube.com/watch?v=2JUM3GKCqDQ>

- Pérez, N. (2017). *Educación y cultura como centros de vida” Una pedagogía del afecto y la creatividad para docentes y familia*. Resistencia: Con Texto Libros.
- Roldán, J. 2003. *Emociones reconocidas. Formación, desarrollo y educación de las experiencias estéticas*. En Marín, R. (Coord.) (2003). *Didáctica de la Educación Artística*. Madrid: Pearson Educación, S.A.
- Samboni, S. (1998). *A pesquisa em arte*. Brasil: Editora Autores Associados.
- Toro, R. & Toro, Cecilia. (Editora). (2012 a). *La Inteligencia Afectiva. La unidad de la mente con el universo*. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Toro Araneda, Rolando (s.f.). *Creatividad*. [Material impreso para la formación de profesorado en Biodanza, El Salvador]. Chile: Internatioanl Biocentric Foundation. Sistema Rolando Toro.
- Toro, R. (2008 b). *Inconsciente Vital*. [Página web]. Consultado en Enero del 2018. Disponible en <http://www.biodanza.org/es/biodanza/inconsciente-vital>
- TVE2. (2011). *“Debate sobre qué es la estética”* [Video]. (Participan Jessica Jaques, Jorge de los Santos, Gerard Vilar y Miguel Corella. Modera Juanjo Pardo). Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=xOEsVVSg2R4>
- Vattimo, G. (s.f.). *Más allá de la Hermenéutica*. Consultado en el 2015. Recuperado de http://cafe filosofico en madrid.files.wordpress.com/2014/02/mc3a1s_allc3a1_de_la_hermenc3a9utica_vattimo__aranzueque.pdf
- Xirau, R. (2011). *Introducción a la Filosofía*. [Formato PDF]. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Consultado en enero del 2018. Disponible en <https://docs.google.com/file/d/0B1pw8VI9->