



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS  
Cultura, procesos identitarios, artísticos y cultura política en América Latina.

Del movimiento a la movilización: des-habitualizar los cuerpos en la protesta social. El caso de la Ciudad de México y Buenos Aires.

TESIS

Que para optar por el grado de:  
DOCTORA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

MTRA. CARLA VERÓNICA CARPIO PACHECO

TUTORA PRINCIPAL

Dra. Maya Victoria Aguiluz Ibargüen, CEIICH, UNAM

COMITÉ TUTOR

Dr. Jesús Serna Moreno, CIALC, UNAM

Dra. Helena Bastos, Universidad de Sao Paulo

Dra. Riánsares Lozano, IIE-UNAM

Dra. Manuela Rodríguez, Universidad de Rosario

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2019.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice de contenido

<b>Introducción.</b> Reflexiones desde una experiencia encarnada.....	pág. 4
<b>Capítulo 1. De los cuerpos en movimiento a los cuerpos movilizados.....</b>	pág. 19
1.1. Cuerpos des-habitualizados o la importancia de la práctica.	
1.2 La plasticidad del espacio.	
1.3 Breviario de coreografías expandidas y creación colectiva.	
1.3.1 <i>Proyecto Úmbal, coreografía nómada para habitantes.</i> Ejercicio coreográfico en un barrio de la Ciudad de México.	
1.3.2 <i>Ministerio de Asuntos del Movimiento.</i>	
1.3.3 <i>Instituto Nacional de Asuntos del Movimiento en México.</i> Colectivo de exploración coreográfica en la ciudad de Mérida, Yucatán.	
<b>Capítulo 2. La protesta social como práctica corporizada.....</b>	pág. 47
2.1 El activismo artístico en América Latina y las marchas como objeto de estudio.	
2.2 Las marchas contra los feminicidios y las violencias machistas: des-habitualizar la corporidad militante-activista.	
2.2.1 Marcha de las Catrinas en la Ciudad de México.	
2.2.2 Marcha 25N en el municipio de Chimalhuacán, Estado de México.	
<b>Capítulo 3. Danzar la calle, corporizar la memoria.....</b>	pág. 84
3. 1 Colectivo de danza afro en la marcha por el día de la Memoria, verdad y justicia.	
3. 2 Configuración de la “movida afro” en Buenos Aires.	
<b>Conclusiones</b> .....	pág. 113
<b>Bibliografía</b> .....	pág. 117

## Índice de imágenes

### Capítulo 1. De los cuerpos en movimiento a los cuerpos movilizados.

Figura 1. Proyecto Úumbal .....	pág.39
Figura 2. Proyecto Úumbal.....	pág.39
Figura 3. Movimientos en peligro de extinción. INAMM.....	pág.46
Figura 4. Coreografía de labores diarias. INAMM.....	pág.46

### Capítulo 2. La protesta social como práctica corporizada.

Figura 5. Marcha de las catrinas. Mapa de trayectoria.....	pág.68
Figura 6. Croquis de planeación de la ofrenda.....	pág. 68
Figura 7. Marcha de las catrinas.....	pág. 69
Figura 8. Ofrenda de muertas.....	pág. 69
Figura 9. Tendedero con fotografías.....	pág. 70
Figura 10. Colocación de ofrenda.....	pág. 70
Figura 11. Marcha de Chimalhuacán. Mapa de trayectoria.....	pág. 75
Figura 12. Palacio municipal.....	pág. 76
Figura 13. Parada en casa de Diana.....	pág. 76
Figura 14. Parada cerca de campo rojo.....	pág. 77
Figura 15. Palacio Municipal.....	pág. 77

### Capítulo 3. Danzar la calle, corporizar la memoria.

Figura 16. Marcha por la Memoria, verdad y justicia. Mapa de trayectoria.....	pág.95
Figura 17. Frente cultural.....	pág. 95
Figura 18. Colectivo de danza afro.....	pág. 96
Figura 19. Colectivo de danza afro.....	pág. 96
Figura 20. Colectivo de danza afro.....	pág. 97
Figura 21. Colectivo de danza afro.....	pág. 97

## **Introducción**

### **Reflexiones desde una experiencia encarnada.**

De una casi danza, casi siempre danzo  
Realidad plural atravesada por lo corporal  
Así, mi verbalidad insiste en ser corpórea  
Al delinear gestos que hacen a mis piernas caminar un poco más.

(Helena Bastos, 2017)

Toda investigación académica, aunque no siempre lo reconozca de manera explícita, es un ejercicio de autoexploración que explica aspectos de nosotras mismas, y que en mayor o menor medida deja ver un relato autobiográfico que enlaza los temas y las miradas que elegimos para abordarlos, así como las diferentes lecturas desde las cuales podemos comprender cómo llegamos a donde estamos y qué nuevas veredas se abren en adelante.

Por ello comienzo esta introducción reconstruyendo las trayectorias de conocimiento académico-corporal que dieron lugar a este trabajo de doctorado, en tanto constituyen *itinerarios corporales* que entretejen la experiencia corporal y las reflexiones teóricas en una *investigación encarnada*.

El *itinerario corporal* organiza la experiencia abierta de los sujetos, ya que implica el relato espacio-temporal de la práctica corporal donde se verifica la manera de percibir el propio cuerpo en relación con los demás cuerpos, en tanto nos permite acceder a “procesos vitales individuales pero que nos remiten siempre a un colectivo, que ocurren dentro de estructuras sociales concretas y en los que damos toda la centralidad a las acciones sociales de los sujetos, entendidas éstas como prácticas corporales” (Esteban, 2013: 58). De esta manera la reconstrucción de mi propio itinerario sirve como punto de partida para este trabajo, ya que recupera el proceso a través del cual pude percibir en mi formación la tendencia a separar lo intelectual y lo corporal, como dos esferas diferentes y jerarquizadas, donde el cuerpo queda reducido a sus funciones básicas para procurar la reflexión abstracta.

En efecto, cuando inicié mis estudios de sociología, la carga teórica de la carrera me implicaba leer una gran cantidad de páginas y por lo tanto permanecer casi inmóvil la mayor parte del tiempo. Incluso en los momentos de relajación y esparcimiento, el baile era

descalificado dentro del círculo de compañeros y compañeras. Este sedentarismo intelectual me resultó cada vez más incómodo así que busqué talleres de danza y me formé en ello de forma paralela a mi carrera académica. Me dí cuenta que al movilizar mi cuerpo podía pensar mejor, lograba inspirarme y al final esa motivación fue decisiva al momento de elegir un tema de investigación relacionado con el baile para titularme. Desde entonces he reflexionado sobre el baile desde diferentes enfoques, en particular las danzas de origen africano que continué practicando durante varios años en la ciudad de México y que investigué para una segunda tesis, la de maestría.

En esta investigación analicé la experiencia de las y los bailarines dentro del ámbito de las danzas afrocubanas para describir las formas de resignificar estas danzas y en particular la dimensión simbólico- espiritual de la práctica en las danzas de orishas<sup>1</sup>. En este trabajo se decantó mi propia trayectoria en las danzas “afro” como parte de lo que denominé comunidad *afroitinerante* de músicos y bailarines que comparten ciertas representaciones culturales de lo “afro” americano y caribeño. Como vemos, dicha investigación estaba centrada en una disciplina artística particular y buscaba comprender los vínculos que interactúan entre espiritualidad y danza en contextos translocales (Carpio, 2014:en línea).

La posibilidad de continuar y ampliar la investigación de este tipo de danzas en contextos translocales me llevó a la capital argentina donde encontré que ocurrían procesos similares de diversificación en prácticas que provenían de “pueblos denominados (por Occidente) no occidentales” (Citro, 2009: 39). Estas prácticas culturales son reinterpretadas en contextos translocales y configuran una serie de “géneros performáticos...que combinan en diferentes proporciones, recursos kinésicos, musicales y discursivos, pero también visuales e incluso gustativos u olfativos” (Citro, 2012: 55) que se si bien tienen elementos nucleares se transforman a lo largo del tiempo y el contacto con otros géneros.

Dentro de los estos géneros performáticos destacan aquellos de origen “africano” (capoeira, danzas afrobrasileñas, afrocubanas, afroperuanas, de Guinea, etc.) y los de origen “oriental” (yoga, tai-chi, butoh, etc.) por la proliferación de su práctica a partir de la década de los noventa del siglo pasado, sobre todo entre ciertos sectores de la capital bonaerense<sup>2</sup>.

El interés original de mi trabajo doctoral pretendía dar cuenta de semejanzas y diferencias en la práctica de dichos géneros performáticos tanto en la capital mexicana como la

---

<sup>1</sup> Este término hace referencia a deidades de la mitología yoruba. En este trabajo se escriben como orishas cuando se habla de la vertiente afrocubana y orixás en la afrobrasileña, aunque se refieren a las mismas deidades.

<sup>2</sup> De acuerdo con la categorías que utiliza la investigadora argentina Silvia Citro para denominar los géneros performáticos de matriz africana y matriz oriental.

argentina. Sin embargo, el encontrarme en internet con el video de un grupo de mujeres argentinas que “marchaba bailando” su propia interpretación de las danzas de orixás<sup>3</sup> en una protesta social, se abrió una nueva ruta de análisis acerca de la relación danza y política o movimiento y política.

En este proceso es importante referir mi participación, desde 2013, en el *Núcleo de investigación avanzada de Estudios sobre cuerpo* (ESCUE) (CEIICH-UNAM) pues a partir de las discusiones y recomendaciones ahí vertidas hubo un desplazamiento hacia la reflexión de lo coreográfico más allá de los límites de la danza que me llevó a pensar en la creación colectiva y la construcción de un cuerpo artesanal esculpido en las acciones de la vida cotidiana.

Esta perspectiva metodológica y conceptual parte de una idea dinámica de cuerpo, no como algo acabado, sino como aquello que se va adquiriendo a través de la interacción y la comunicación con el mundo, puesto que “tener un cuerpo es ser afectado, puesto en movimiento y efectuado por conexiones con los otros hombres y con no humanos” (Botelli, 2012:131). A partir de ello una veta de análisis de la investigación trata de responder ¿cómo tiene lugar la confección del cuerpo artesanal en contraposición de un cuerpo en serie bajo lógicas individualistas?.

Una primera respuesta me lleva a pensar en la calle como espacio habitado y resignificado a través del ejercicio de diversas prácticas corporales. Una vez más la colaboración en el núcleo de ESCUE me permitió conocer el trabajo de la Dra. Helena Bastos y de ese modo conectar la creación coreográfica y el espacio público de plazas y calles. De este modo, las categorías de análisis se ampliaron hacia los *moveres*, como acciones que a través de lo cinético contribuyen a la formación de un nosotros, que nos movilizan para habitar la ciudad de otras formas.

Otro aspecto que dió un giro a mi investigación fue la constatación de que la mayoría de quienes se manifiestan políticamente bailando en las marchas son mujeres y que a partir de las protestas contra diferentes tipos de violencia machista los cuerpos en movimiento adquirirían mayor centralidad.

Este hecho fue de particular relevancia dado que al mismo tiempo comencé a trabajar con una colectiva feminista en la ciudad de México, lo cual contribuyó en las derivas que tomaría la investigación en Argentina, tanto como lo vivido allá influyó en el trabajo con la colectiva y con el rumbo de mi investigación académica. El movimiento pendular entre

---

<sup>3</sup> La versión afrobrasileña de las deidades del panteón yoruba.

ambas esferas me llevó a una lectura de las marchas como objetos de estudio que permiten dar cuenta de la movilización, entendida como la suma del movimiento corporal y la acción política consciente en el espacio público.

Por ello en el capítulo 2 se describen los casos de dos marchas contra feminicidios y violencias machistas ya que en ellas tuve oportunidad de participar junto con la colectiva feminista de la que formo parte. Este acercamiento me permitió un abordaje metodológico que involucra pensar la movilización en tres momentos, antes, durante y después de la acción. En efecto, como veremos el entrenamiento y la preparación de los cuerpos para “la calle” es crucial en este tipo de protestas sociales, desde la planeación del recorrido, en términos de logística de seguridad pero también de sensibilización en cuanto a la significación de los trayectos por donde pasan las marchas así como la ubicación de cada contingente al interior de ellas.

Como se verá en el capítulo 3, aquellas marchas “históricas” que llevan varios años realizándose, generan sus propias dinámicas y disputas por el orden dentro de las mismas y los trayectos que realizan. En el caso de marchas tan recientes y diversas como las feministas, las disputas por la visibilidad implican la discusión respecto al separatismo, es decir, la exclusividad de mujeres dentro de los contingentes, así como también la descentralización de los recorridos, permitiendo otras lecturas en las formas de habitar el espacio urbano.

De este modo, el eje de la investigación se trasladó en dos sentidos, por un lado dejó de lado un enfoque disciplinar sobre la forma de una en danza particular<sup>4</sup> y por otro lado abrió el horizonte de análisis más allá de la práctica en sí misma, hacia las formas de ocupación de la calle a través del movimiento organizado, considerando la posibilidad de elaborar una metodología que recupere la relación cuerpo, espacio, movimiento y política

Como ocurre con muchas investigaciones, la estancia fue decisiva en la reconfiguración de las rutas teóricas y metodológicas a seguir. De modo particular me interesa destacar la participación que tuve en el proceso de trabajo del grupo de *Antropología del cuerpo y la performance* en Buenos Aires, con quienes encontré mucha afinidad debido a la composición de sus integrantes y su producción académica; investigadoras (casi todas

---

<sup>4</sup> Además dentro de las disciplinas orientales no encontré muchos puntos de comparación desde donde relacionar lo político, sobre todo porque me interesaba la creación de comunidad a partir de las prácticas y la apropiación colectiva de los espacios públicos, de modo que decidí dejar fuera lo oriental (además el enfoque extradisciplinar que estaba tomando así me lo exigía), y llevar el caso de la danza afro más allá de su concreción para ponerlo en diálogo con las acciones de otros colectivos de mujeres que se manifiestan tomando el cuerpo como punto de partida.



mujeres) que además de sus carreras académicas eran formadas en distintas disciplinas artísticas y que realizan investigación a partir de ello.

Dicho grupo de investigación es un núcleo interdisciplinario que ha explorado las posibilidades del performance como herramienta en la investigación etnográfica. Con el objetivo de encontrar nuevas metodologías de investigación apelan al potencial “poético-epistemológico-político de las corporalidades sensibles y en movimiento” como un recurso que debe tomarse en cuenta en la construcción de conocimiento.

En mayo de 2017 tuve la oportunidad de colaborar con el grupo en el montaje de su presentación como parte de la Bienal de Performance en el *Centro cultural Paco Urondo* de la Universidad de Buenos Aires (UBA). En una etapa previa a esta presentación el equipo se dió a la tarea de documentar junto con el colectivo de imágenes *Ojo dentado* las marchas de #Niunamenos que protestaban contra la violencia hacia las mujeres y que se llevaron a cabo en diversas ciudades argentinas. De éstas manifestaciones destaca la del 3 de junio de 2015 en Buenos Aires porque fue una de las más concurridas y de la que el grupo presentó un mayor registro audiovisual y etnográfico.

A partir de ese relevamiento se eligieron algunas fotografías con imágenes de pancartas, instalaciones, acciones e inscripciones corporales que ocurrieron durante la marcha del 3 de junio. Estas imágenes fueron el detonante para la discusión de los principales tipos de violencias machistas representados en las instalaciones: el acoso callejero, la trata de mujeres, el aborto y la violencia doméstica fueron los temas que las miembros del equipo desarrollaron, cada una en un espacio de la sala por medio de una pequeña instalación de la que ellas formaban parte y donde interactuaron con algunos objetos.

Las fotografías impresas se colocaron dispersas en la exposición y se pedía a los y las participantes del Taller-performance que las movieran de lugar y las colocaran en los espacios donde correspondiera mejor según el tipo de violencia.

El recorrido del público asistente comenzó presenciando las acciones performáticas que cada integrante del grupo llevó a cabo en una de las cuatro instalaciones para referir algún tipo de violencia machista. Después se invitó a los asistentes a recorrer el espacio de nuevo y tomar algún “objeto, palabra-sonido o gesto-movimiento” colocado en las “performance-instalaciones” que remitiera algún tipo de experiencia de violencia propia. Una vez elegido, se pidió que realizaran una “exploración sensible” y una breve secuencia performática con

los objetos, sonidos, palabras, gestos y movimientos de manera individual. Posteriormente las y los participantes formaron equipos según el tipo de violencia elegida y tuvieron unos minutos para reflexionar sobre su afectación personal y de interactuar con la instalación y objetos que la representaban para que en equipo re-interpretaran y volvieran a elaborar una breve intervención performática. Finalmente cada equipo presentó su propuesta con elementos de cada una de las instalaciones resignificando los sentidos de las mismas.

En este caso, la documentación de las marchas sirvió como detonante para la realización de un ejercicio colectivo, pedagógico y performático. Cabe destacar la manera en que se retomaron imágenes, sonidos, frases, testimonios y acciones de las marchas como material para la reflexión de y desde los cuerpos. Aunque la investigación no se quedó en la marcha como tal, ésta se tomó en cuenta como objeto de investigación incorporando los elementos que se produjeron en la calle. En ese sentido la marcha como forma de manifestación y los afectos que interviene son pensadas aún después de la misma como recurso para la creación no como un medio para protestar, sino como la posibilidad de generar resonancias que ponen en cuestión su acontecer efímero.

Por otro lado, durante la estancia, el desarrollo de mi trabajo de campo en Buenos Aires se orientó hacia el colectivo de danza afro que observé en el video mencionado y que participa en la marcha anual del 24 de marzo. El contacto con ellas me permitió estar en otra manifestación contra la dictadura militar específicamente contra la ley 2x1<sup>5</sup>, lo cual me llevó a la reflexión sobre la espontaneidad de las acciones en la calle y la necesidad de entrenamiento corporal. En ese momento, el ambiente bonaerense estaba impregnado por la presencia de manifestaciones por la educación pública, por la aprobación de la ley de danza y contra los feminicidios y para visibilizar las violencias machistas.

Cada una de las acciones que pude presenciar o en las que pude participar fueron dejando su impronta en la mirada que orientó el trabajo de campo, donde los cuerpos en movimiento se fueron transformando en cuerpos movilizadas, donde la ocupación de la calle fue adquiriendo mayor relevancia que la práctica misma de danza.

De ese modo al pensar México y Buenos Aires como ciudades convulsas que albergan de forma cotidiana manifestaciones de protesta social de la más diversa índole, surgieron las

---

<sup>5</sup> La ley dice que si un preso pasa más de dos años en prisión preventiva sin condena firme, por cada día de reclusión se le contarían dos, lo cual podría beneficiar especialmente a quienes cometieron delitos de lesa humanidad durante la dictadura.

preguntas sobre ¿qué formas adquieren en cada una? ¿cuáles son los cruces y paralelismos? y sobre todo ¿cómo y en qué medida trastocan las formas de manifestación y el andar mismo en las ciudades?.

A manera de hipótesis en este trabajo se plantea que las acciones organizadas en la protesta social modifican el espacio urbano y plantean nuevas formas de habitar la ciudad para quienes transitan en ella todos los días. Este proceso es el tránsito del movimiento a la movilización.

El movimiento y la movilización no son lo mismo, porque nuestras sociedades promueven cuerpos en movimiento por múltiples medios, pero cuando no se trata de productividad o consumo, los cuerpos que se movilizan son mirados con sospecha pues cuestionan las lógicas cinéticas y corporales en las sociedades urbanas, particularmente si se trata de mujeres que se manifiestan de forma masiva y contundente en las calles como ha ocurrido en los últimos años.

El segundo doblez de la hipótesis propone que la intervención de las marchas por medio de acciones organizadas de cuerpos movilizados pone en tensión un régimen corporal propio de un habitus militante-activista que ha reproducido ciertos gestos, posturas, consignas y recorridos, así como también el salir a las calles incide en el propio habitus de bailarines, coreógrafos, músicos y otros artistas que reorganizan su práctica en el espacio público a partir de su posicionamiento político.

Por ello la propuesta es observar estos procesos como formas para des-habitualizar los cuerpos dentro del tiempo y espacio que marca la dinámica urbana, y que no es igual para todos sus habitantes, pues las mujeres son sector violentado constantemente en el espacio público, y más aún en contextos de las periferias. Asimismo, dentro de las formas tradicionales de protesta social como las marchas, es necesario des-habitualizar la corporalidad ya conocida, y revisar los recursos utilizados, tales como consignas, trayectos, formas de andar, vestir y comunicarse. En este proceso es importante tomar en cuenta la notoria presencia de mujeres y la implicación feminista que obliga a revisar las consignas que se gritan, las formas de vestir, los colores que se usan y la manera de moverse, pues estamos quizá frente a una de las reconfiguraciones más contundentes de las formas de marchar que se hayan hecho en la protesta social.

Por otro lado, considero que la des-habitualización también tiene que ver con las formas en que hacemos investigación. En este ejercicio es fundamental recuperar la propia experiencia encarnada entrelazada con la elaboración teórica y metodológica, en tanto que el cuerpo constituye una “apertura al mundo, un paso experiencial que completa la posibilidad del pensar” (Aguiluz, 2013:27) lo cual implica reconocer su propia lógica en la generación de conocimiento.

Por ello, vuelvo nuevamente el itinerario corporal que recorrí, durante el cual mi propia formación artístico-corporal también se desplazó más allá de los límites de una disciplina dancística hacia la exploración de prácticas corporales híbridas como la educación somática y la improvisación de contacto. A través de ellas fue posible repensar la corporeidad, el espacio y el movimiento, puesto que la implicación de los sentidos forma parte de la reflexión epistémico-metodológica, que tradicionalmente privilegia la vista y el oído en el registro del trabajo de campo. Hace falta modificar esa jerarquía de los sentidos y la manera en que éstos se involucran en la investigación, puesto que “el conocimiento está ligado a lo que nos hace sudar, estremecernos, temblar, todos esos sentimientos que se sienten, de manera crucial en la superficie del cuerpo, la superficie de la piel con la que tocamos y nos toca el mundo” (Ahmed, 2017:260).

Con base en lo anterior, considero fundamental puntualizar cómo es que el conocimiento y la formación en ciertas técnicas corporales me permitió subrayar dimensiones y aspectos de la realidad que de otro modo podrían pasar desapercibidos o ser abordados de manera tangencial, dado que la cenestesia es uno de los sentidos ignorados en la vida en general, y en el campo de la investigación académica en particular.

Por ejemplo, la incursión en la educación somática plantea una reflexión desde el movimiento interior, del movimiento orgánico, la respiración, los fluidos, los órganos, y las sensaciones y eso amplía las posibilidades expresivas que no se restringen a la forma o el ritmo “externo” de una danza o música determinada. El trabajo interior desde la singularidad se vincula con el movimiento de los otros cuerpos con quienes es posible interactuar de otra manera si somos conscientes de nuestro ritmo propio.

La educación somática articula diversas corrientes alternativas de cultura somática (Pedraza, 2008) que a finales del siglo XIX y principios del XX , contribuyeron a contrarrestar los efectos negativos del racionalismo e individualismo imperantes en la

educación y que, entre otras cosas, desacreditaron la experiencia subjetiva como forma de adquirir conocimiento. De acuerdo con la antropóloga Zandra Pedraza, estas corrientes repercutieron en la concepción hasta ese momento predominante de la educación física enfocada en el rendimiento físico a través del esfuerzo y el agotamiento muscular. Por el contrario “las técnicas corporales alternativas procuran aliviar el anestesiamiento cenestésico que induce la escuela y revertir sus efectos para educar sujetos integrales, conscientes y autónomos” (Pedraza, 2008:20). Algunas de las técnicas más conocidas de este tipo son la técnica Alexander, el método Fendelkrais, la bioenergética, la eutonía y el método Pilates.

De acuerdo con la antropóloga, una crítica somática a la modernidad que se desprende del ejercicio de dichas técnicas “sugiere incrementar la capacidad racional por vía del movimiento y despertar la consciencia emocional y reflexiva mediante un uso de sí que surge de la liberación de las sujeciones corporales y se encamina a la libertad”(Pedraza, 2008:29).

El reconocimiento del movimiento interior fue determinante en la forma de concebir nuevas posibilidades coreográficas, sobre todo al conjugar los postulados de la educación somática con las posibilidades creativas de la improvisación de contacto que implica la reconfiguración constante de un nosotros por medio del movimiento constante y las nociones de impulso, peso, escucha, dar y recibir, siguiendo reglas básicas pero sin diseños coreográficos previos.

La improvisación de contacto forma parte de una serie de técnicas que se ubican dentro de la danza posmoderna y cuyos antecedentes se sitúan en Estados Unidos a partir de la década de los sesenta. Se caracterizan por introducir el azar en la creación coreográfica, la desaparición de jerarquías que establezcan la figura del bailarín principal así como la apertura hacia cualquier tipo de movimientos y cuerpos dentro de la danza.

Es importante destacar las posibilidades corporales de estos enfoques porque exceden el ámbito de la danza, y forman parte de las metodologías para lograr una coreografía expandida, llevando la práctica en la actualidad hasta el campo de lo terapéutico-pedagógico y contribuyendo en las reflexiones interdisciplinarias sobre el estudio del cuerpo. De modo que “Con la aceptación y la reivindicación de la caída y también de la desorientación, desde un punto de vista físico y espacial, el CI [contact improvisation]

concebido por el grupo experimental de Steve Paxton<sup>6</sup> en los setenta invita a una nueva relación interpersonal y pedagógica” (Brozas, 2017:82).

Como se verá, a lo largo de este trabajo trato de mantener cruces epistémicos entre quienes han practicado y pensado el movimiento más allá de la danza, y quienes desde la antropología, filosofía y sociología han analizado el cuerpo político y experiencial, pues los tránsitos entre estas disciplinas enriquecen y filtran los límites entre ciencias y artes.

Otro caso que enriqueció la investigación en términos metodológicos fue el trabajo del colectivo *La liga tensa* que indaga acerca de una visión coreográfica de la protesta social y que sirvió de antecedente para reflexionar sobre la posibilidad de realizar cruces entre las ciencias sociales, los estudios del cuerpo y los “estudios críticos sobre danza” o si se prefiere “estudios críticos del movimiento”.

*La liga tensa* es un colectivo mexicano formado por bailarines-investigadores que lleva a cabo una pesquisa sobre manifestaciones públicas la cual ha tomado distintos nombres y formatos. El primero de ellos se llamó *Manifestación a futuro* y el más reciente en septiembre de 2017 adoptó la forma de una exposición que se exhibió en la Casa del Lago bajo el nombre *Es enorme y se expande como el gas*. La indagatoria de estos artistas comenzó con el objetivo de imaginar formas de protesta más efectivas que llegaran a generar mayor presión social. Sin embargo, se dieron cuenta que abordar la protesta de esa manera llevaba a pensarla como medio y no como finalidad en sí misma, dejando fuera toda la riqueza que se genera al interior de las manifestaciones.

La sala donde se presentó la exposición parecía más bien un estudio-centro de documentación cuya intención era mostrar el proceso de la investigación del grupo y algunas reflexiones que fueron apareciendo a lo largo de su trabajo. Algunos materiales estaban acabados, otros parecían simplemente registro de sus intuiciones porque durante el tiempo que se presentó la exposición la pesquisa continuaba en construcción además de que seguían ocurriendo protestas y algunas de ellas fueron incluidas aunque sea de manera parcial. El día que visité la exposición pude charlar con dos integrantes del colectivo que se encontraban ahí. El escritorio donde estaban era un espacio lleno de notas, libros y con una fotocopidora a disposición de los asistentes interesados en alguno de los materiales ahí dispuestos, lo cual me facilitó el acceso a algunos de estos materiales.

---

<sup>6</sup> Se considera el creador de la improvisación de contacto.

Muy cerca de la entrada a la sala se mostraban en dos pequeñas pantallas los videos de dos diferentes entrenamientos policiacos. La grabación mostraba una toma aérea que permitía ver el agrupamiento de los policías como si se tratara de una parvada de pájaros dibujando formas claramente definidas y coordinadas. Asimismo, se podían observar las estrategias de reacción frente a grupos “subversivos”, representados por otros policías vestidos de civil que hacían las veces de manifestantes. Este grupo era disperso, no avanzaba de forma homogénea, tenían más bien un ritmo discontinuo y sus desplazamientos para afrontar al grupo de granaderos era irregular de ida y vuelta, lo cual daba la impresión de inseguridad y duda.

La coreografía que trazaba en el espacio el cuerpo policial era contundente, un bloque que quizá hemos visto muchas veces en las ciudades, pero que desde esta mirada “de pájaro” resultaba evidente y escalofriante. “Como un ordenado cuerpo de baile, los individuos aquí organizados reciben premisas precisas que les permiten realizar formaciones propias de un acto grandioso, similares a cualquier formación escénica basada en el orden y sincronía de los cuerpos” (Lartigue, N., Maldonado, J., y Vogrig, E., 2016: 72).

Para el colectivo es necesario “pensar la marcha como práctica que se puede autorevisar”, ya que, aunque no se ensaye propiamente, se recurre siempre a una serie de elementos o tácticas para apropiarse de la situación. En las coreografías de protesta, siempre impera la improvisación, incluso cuando éstas sean previamente practicadas y organizadas, ya que la incertidumbre es una dimensión que atraviesa la coreopolítica.

Asimismo, el colectivo se dió a la tarea de seguir particularmente las marchas por la desaparición de 43 estudiantes de la normal rural de Ayotzinapa en septiembre de 2014. Al respecto, en la exposición se pueden ver mapas, noticias, fotografías y de las manifestaciones destaca la del 20 de noviembre por ser muy numerosa y porque en ella se llevaron a cabo enfrentamientos directos con el cuerpo de granaderos quienes entraron a la plancha del zócalo utilizando la “formación en línea de escuadra” con la cual rápidamente “barrieron” con los asistentes que se encontraban ahí, encapsulando a pequeños grupos para facilitar su detención.

Como parte de su trabajo, señalan la importancia de recurrir a “otras corporalidades: pensar en corporalidades específicas que desbalancean el encuentro entre manifestantes y policías”

y, al respecto, es necesario evaluar la efectividad del enfrentamiento cuerpo a cuerpo. Asimismo hacen un llamado a “Repensar el factor emocional: por su potencia política y movilizadora, la emoción y el afecto son partes fundamentales de la protesta” (Lartigue, N., Maldonado, J., y Vogrig, E., 2016: 78).

A partir de ello me pregunté sobre los alcances de un enfoque interdisciplinario para ayudarnos a entender la lógica de los cuerpos que se movilizan en la protesta social, más allá de sus discursos y exigencias, como presencias corporizadas, como formas de acción, puesto que, como señala el colectivo de académicos y bailarines, “Nada de eso es un instante pasajero (...) es un acontecimiento que se queda resonando en nuestros cuerpos cuando regresamos a casa y a lo cotidiano” (Lartigue, N., Maldonado, J., y Vogrig, E., 2016:79).

Como se puede ver, la descripción de los itinerarios corporales que recorrí permiten dar cuenta del lugar que tomé como investigadora-activista-bailarina y de los intereses, motivaciones y conocimientos que guiaron el trabajo y la forma de abordar la temática, es decir, el lugar de enunciación desde donde realicé la investigación de campo, que siempre se mantuvo con una atenta participación observante recuperando la experiencia-corporal en la producción de conocimiento (Aschieri, 2011:128).

La recuperación de la dimensión corporal-experiencial partiendo del cuerpo como “herramienta de investigación y vector de conocimiento”, en un intento de poner en práctica lo que Wacquant (2006) llamó una “sociología no sólo del cuerpo, en el sentido de objeto (of the body) sino a partir del cuerpo (from the body)”, permitió a su vez la elaboración de herramientas metodológicas para tejer los saberes que dan ritmo y dirección a este trabajo para analizar las prácticas sociales y manifestaciones políticas actuales.

En ese sentido el primer espacio para la des-habitualización es la investigación académica. Dentro del ámbito de la investigación social, la reflexión acerca de nuevas herramientas metodológicas para llevar a cabo investigaciones “cualitativas desde lo expresivo” o bien hacer explícito el proceso de generación de “conocimiento a través de los cuerpos” es un campo recientemente explorado que vincula una concepción de cuerpo y movimiento más allá de la danza y la coreografía.



De acuerdo con Scribano (2014) esta trayectoria metodológica para la investigación tiene que ver con la “ampliación de definiciones epistémicas” que “conectan percepción, observación y conocimiento científico”. Al respecto se pregunta “¿qué dicen sobre lo social/individual los cuerpos cuando se mueven?” y considera la posibilidad de construir una metodología donde los sujetos “expresen” moviéndose/bailando lo que saben sobre ciertos ámbitos de “lo social”.

En una primera aproximación bajo estas premisas, el sociólogo y parte de su equipo llevaron a cabo un estudio con sujetos interesados y entrenados en danza y/o alguna otra disciplina corporal, y los resultados fueron registrados en un video. Después de que los entrevistados “bailaron sus respuestas” frente a sus entrevistadoras, tuvieron un espacio para la interpretación de las mismas de forma hablada.

Si bien me parece relevante este esfuerzo metodológico guiado por el interés de la investigación social cualitativa donde los movimientos “hablan” de lo social, una perspectiva corporizada como la que propongo pretende dar cuenta de la dimensión performativa donde los movimientos y prácticas corporizadas actúan y reinventan aspectos de la realidad social al mismo tiempo de ser ejecutadas, es decir, no sólo “expresan” sino que crean y modifican lo social.

En un proceso de esta naturaleza, el registro etnográfico incorpora sensaciones y estados emocionales, mapas de los recorridos de las marchas, fotografía, video, testimonios y entrevistas con participantes. En el caso de las protestas sociales, me pareció relevante el registro como “espectadora” y el involucramiento en el proceso de planeación de la marcha, así como en el desarrollo de la misma, puesto que el *acuerpamiento* solo es perceptible cuando se forma parte de él. El formar parte del cuerpo colectivo permite dar cuenta del acompañamiento que posibilitan estos espacios, y de la fuerza que proyectan cuando se trata de generar espacios seguros en la vía pública, cuidando que no se incorporen personas “ajenas” en el contingente, como varones en el caso de las marchas separatistas, fotógrafos, reporteros o gente de a pie que pueden entorpecer las acciones en el caso del desarrollo de los performance, o incluso posibles provocadores que nunca faltan en este tipo de manifestaciones políticas o acosadores, ya que incluso en estos espacios “alternativos”, las mujeres son propensas a ser tocadas o intimidadas, sobre todo cuando las acciones que realizan son leídas como “festivas” en el caso del baile y la música.

Al respecto, cabe señalar que al final de la investigación participé en una comparsa de música y baile que organiza su propio contingente dentro de las marchas, lo cual me permitió ampliar los parámetros para tomar en cuenta al momento de construir posibles herramientas metodológicas para el estudio de la protesta social en clave corporizada. Por un lado el proceso de entrenamiento en el ensamble coreográfico-musical me permitió pensar desde dentro aquellas necesidades que la calle demanda, por ejemplo, la importancia de convertirse en un solo solo cuerpo (colectivo e impersonal), lo cual implica habilidades de comunicación gestual y sonora entre los asistentes. Otro aspecto relevante es la amplitud y plasticidad del espacio urbano que se despliega en avenidas que parecieran inabarcables solo con el movimiento corporal, ahí es donde se debate en su totalidad la inteligencia cinestésica, puesto que se activan diferentes campos de movimiento a la vez y es necesario estar atenta a los diversos registros sensoriales que en el espacio interactúan. De ahí también la idea de una coreografía expandida, que encarna la espacialidad, donde algunos cuerpos coordinados son suficientes para dar un giro al trayecto lineal de una marcha y para des-habitualizar la mirada de los urbanitas y el habitus de los propios marchantes.

Por otro lado, como parte de las tensiones que son más evidentes al estar “dentro” es necesario mencionar la cuestión de seguridad y las implicaciones que tienen cuerpos de mujeres bailando en la vía pública. El baile y la música poseen la cualidad de atraer porque irrumpen la dinámica urbana, y aunque esta es la intención, la concentración de gente puede llegar a ser bastante incómoda cuando las acciones coreográficas se tienen que realizar avanzando y por lo tanto el espacio vital se tiene que delimitar y “defender” poniendo el cuerpo en toda su materialidad. Este hecho es aún más notorio cuando se trata de mujeres puesto que muchos varones asistentes a la marcha, fotógrafos y transeúntes pasan de ser simpatizantes a hostigadores<sup>7</sup>.

Por último, en términos de documentación para la investigación, el hecho de hacer “participación observante” (Aschieri, 2011:128) representó un obstáculo para llevar a cabo un atento registro visual, por lo tanto fue necesario recurrir a la ayuda de acompañantes o hacer pausas, entrar y salir de la multitud para buscar lugares que faciliten la toma de

---

<sup>7</sup> Desde mi experiencia con *La comparsa* puedo mencionar el caso de personas que bebiendo alcohol se acercaron para unirse a lo que consideraban “la fiesta” o de un asistente a la marcha que quiso fotografiarse con una compañera sin su autorización.

fotografía y video. Por ello, no en todos los casos me fue posible hacer las mejores tomas, pero recurrí al registro visual que realizaron algunos medios de comunicación.

En muchos casos, las redes sociales facilitaron la vinculación con informantes clave y el seguimiento de los colectivos. La descripción de las acciones que se llevaron a cabo en el transcurso de las marchas fue posterior en todos los casos que describo, ya que el involucramiento como parte de las protestas, ya sea portando pancartas y cruces, o bailando dificulta la escritura, y el uso de notas de voz, además de que resultaron inaudibles, suelen incomodar a los participantes, pues da una sensación de vigilancia y puede resultar contraproducente dentro de los colectivos.

Asimismo, testimonios que brindaron fueron recabados después de las participaciones en las marchas y el objetivo en las entrevistas fue indagar sobre las motivaciones de manifestarse políticamente de esa manera, las sensaciones que se experimentaron, y las diferencias en relación con su participación en marchas de forma “tradicional”, o bien en el desarrollo de performance en otros escenarios más convencionales.

Agradezco en todos los casos la amabilidad y disposición para acompañarme en las reflexiones que se derivaron de esas charlas y que espero plasmar de la mejor manera en las páginas que siguen.

## **Capítulo 1. De los cuerpos en movimiento a los cuerpos movilizados.**

La relación cuerpo-movimiento será problematizada en este capítulo, partiendo del paradigma de la corporización (embodiment) como un modo de ser-estar en el mundo y de lo coreográfico como forma de organizar los movimientos corporales en el espacio.

La corporización es configurada culturalmente en el seno de sociedades diversas donde las técnicas corporales (Mauss, 1979) atraviesan todos los ámbitos de la vida cotidiana desde la forma de dormir, comer, bailar, caminar, hasta las técnicas extracotidianas que son aprendidas y cultivadas por especialistas, como ocurre en los deportes o los oficios. De este modo lo social se encarna en los cuerpos atravesados por cruces de género, clase, raza, que generan formas particulares de percibir y ser percibidos, de actuar, de nombrar, de mirar, de escuchar.

En el proyecto de modernidad capitalista se ..ha desarrollado un tipo hegemónico de régimen sensorial (Howes 2003, citado en Sabido, 2019) donde las mercancías son ajenas a los trabajadores que las producen porque nunca llegarán a utilizarlas. De este modo el trabajo que necesitan para la producción absorbe la vida de los trabajadores, quedando reducidos corporalmente a “la mano de obra”. Por su parte, quienes sí tienen acceso a los productos no se salvan de encarnar un régimen corporal enajenado pues son envueltos en un proceso constante de seducción de las mercancías.

Como ya ha demostrado Zygmunt Bauman (2010), las mercancías en la actualidad pueden ser personas, pues los vínculos humanos funcionan de la misma manera que el marketing que promueve la obsolescencia programada. En este escenario, los obreros fabriles son reemplazados cada vez más por creativos, quienes diseñan innovadoras estrategias de seducción configurando de esa manera un marketing sensorial que promueve no solo comprar mercancías sino “experiencias multisensuales”.

Aún así podemos afirmar que su fuerza de trabajo es enajenada, incluso cuando la fábrica se sustituye por el hogar, lo cual es cada vez más común con el trabajo a distancia y las

posibilidades de conexión en línea. Ahora, la “mano de obra” permanece sentada frente a un monitor, ajena al resto de su cuerpo anestesiado, como “nómadas sedentarios” (Bauman, 2010) que pasan horas navegando a través del ciberespacio.

En las ciudades modernas la concepción hegemónica del espacio reproduce un constante proceso de “espectacularización” que satura la experiencia sensorial pero la mismo tiempo lo vacía de sentido pues “esteriliza las esfera pública política” y la convierte en “escenarios desencarnados, fachadas sin cuerpo y pura imagen publicitaria” (Britto y Berenstein, 2012: 143).

Esta dinámica urbana promueve una jerarquía en la utilización de los sentidos impulsada por la disposición de las mercancías y medios de comunicación donde la vista ocupa el primer lugar de importancia y el olfato el último, instaurando de esa manera un régimen sensorial ocular-céntrico. Asimismo, la saturación de estímulos visuales y sonoros propios de esta dinámica fomenta el surgimiento de una actitud *blasé* (Simmel, citado en Sabido, 2019), es decir un tipo de percepción indiferente a los estímulos externos.

En esta misma línea, Richard Sennet (1997) señala que “el cuerpo se mueve pasivamente, desensibilizado en el espacio, hacia una geografía urbana fragmentada y discontinua” (Sennet, 1997:21). De acuerdo con el sociólogo, surge en este medio la hiperestesia como un miedo constante al contacto de objetos y personas que hoy en día se ha radicalizado con artefactos que nos ayuda a evitar la “amenaza” que significa el contacto, lo cual se ha visto reflejado en una “crisis táctil”, o “privación sensorial del cuerpo en el espacio” (Senett, 1997:274).

Sin embargo Sennet advierte que este hecho no es exclusivo de la sociedad moderna sino consecuencia del desarrollo de la sociedad occidental. En efecto, el paradigma del cuerpo humano y el sistema circulatorio predominante en el siglo XVII modificó la concepción decimonónica de los urbanistas para la planeación de las vías de tránsito y el desplazamiento en las nuevas ciudades. Estas ideas se conjugaron con una creciente tendencia a pensar el movimiento individualizado, lo cual nos ayuda a comprender el régimen sensorial y kinestésico actual donde “el cuerpo individual que se mueve libremente carece de conciencia física de los demás seres humanos” (Sennet, 1997). La sensibilidad sucumbe ante el movimiento y circulación incesantes.

Este panorama que entrecruza las formas capitalistas actuales y las dinámicas urbanas produce una corporeidad particular de las sociedades contemporáneas occidentales y un régimen sensorial hegemónico que se traduce en actitudes, disposiciones, modos de atención, técnicas corporales y hábitos específicos. Asimismo, la dinámica urbana reproduce una contradicción ya que por un lado:

las ciudades y su masificación favorecen que no estén nunca en soledad, pero las dinámicas de precarización en las sociedades democráticas contemporáneas y la sensación de inseguridad personal que promueven, conducen a una convivencia social de aislamiento; así cada individuo procura una actuación lo más eficiente posible, olvidando parcialmente la vulnerabilidad que nos constituye como seres humanos y que propiciaría la mutua interdependencia (Pérez Royo, 2016:19).

En ese sentido, la apuesta de esta investigación es mostrar formas de ensayar el “estar juntos” que permitan poner en práctica otros escenarios posibles para relacionarnos en las grandes urbes. Más allá de formas espontáneas de empatía, este trabajo muestra cómo el reconocimiento y el entrenamiento consciente de ciertas prácticas corporales puede contribuir a modificar formas hegemónicas de movimiento y sensibilidad para ampliar las posibilidades creativas y reflexivas de los cuerpos, lo cual implica “poner en crisis algún nivel de los hábitos” (Bastos, 2017).

Una forma de poner en tensión la corporeidad y des-habitualizar los cuerpos es la realización de acciones públicas, prácticas pedagógicas y artísticas que problematizan las condiciones de articulación entre cuerpo, ciudad y movimiento a través de propuestas artísticas y pedagógicas donde intervengan habitantes urbanos en los procesos creativos, de modo que se hagan conscientes de su corporeidad en la ciudad más allá del desplazamiento cotidiano con fines productivos y del agotamiento en formas de ejercitación corporal centradas en el rendimiento individual y la imagen corporal.

Como se verá en los casos que menciono al final del capítulo, el entrenamiento y cierto grado de disciplina es indispensable para poner en crisis el régimen corporal hegemónico, sin embargo, es necesario pensar esos espacios a partir de la creación colectiva para ir más allá de la reproducción de los cuerpos en serie.

Al cuestionar las formas de control y disciplinamiento corporal es posible imaginar otras formas de habitar la ciudad a través de sujetos conscientes de sus vínculos intercorporales que configuran colectividades y se posicionan en el espacio urbano para manifestar, protestar y gozar de formas creativas, lo cual abre escenarios de visibilidad y presencia política para los cuerpos que no son escuchados.

Siguiendo este orden de ideas, en la primera parte de este capítulo se describe el proceso de *habitualización* de los cuerpos dentro de una lógica de consumo individualista acorde con la dinámica actual del capital y se muestra la importancia de constituir *cuerpos deshabitualizados* mediante el proceso de aprendizaje y entrenamiento que modifican la concepción del propio cuerpo y los vínculos de *intercorporalidad*.

En la segunda parte, se profundiza sobre la plasticidad del espacio en relación con el movimiento y cómo éste es maleable a partir de las acciones que los cuerpos llevan a cabo, pues “Entre distintas texturas procesamos la ciudad y ésta sufre transformaciones a partir de las conexiones y del modo en que la absorbemos” (Bastos, 2017: 96).

Por último, se propone hablar de *coreografía expandida* en un sentido amplio que describe el movimiento organizado de los cuerpos y la creación colectiva como una herramienta metodológica que puede ser utilizada en el despliegue de acciones que intervienen el espacio urbano durante las protestas sociales. En este caso se describe el trabajo de tres proyectos artísticos que muestran las posibilidades que ofrece el trabajo de coreografías sociales o comunitarias para un tránsito de los cuerpos en movimiento hacia los cuerpos movilizados de manera consciente con la finalidad de elaborar espacios propios de aparición.

En la descripción de este breviario de coreografías expandidas veremos cómo las nociones de *patrimonio corporal*, *movimientos humanos en peligro de extinción* y *donación de movimientos* han contribuido en los ejercicios de composición coreográfica en colectivo y la potencia que pueden tener en la dimensión política del movimiento organizado.

## **1.1 Cuerpos des-habitualizados.**

El proyecto de modernidad ha colocado en el centro de sus formas de producción de conocimiento una serie de dualismos “ficcional” (cuerpo-mente, objeto-sujeto,

naturaleza-cultura, femenino-masculino) que generan subjetividades escindidas donde prevalecen la insatisfacción, la desconexión y la alienación de los cuerpos. De modo que, como señala André Lepecki “la experiencia de subjetividad moderna acontece como un movimiento confinado y circular dentro de un vacío inexplorado, atemporal en el misterioso *ahí* que se extiende entre la imagen del cuerpo percibido como piel/pantalla proyectada y la subjetividad percibida como centro interno” (2011: 529).

Las subjetividades escindidas están atravesadas por lógicas de producción capitalistas que extraen las energías y potencias corporales para transformarlas en simples potencias de trabajo, puesto que “la fijación en el espacio y tiempo ha sido una de las técnicas más elementales y persistentes que el capitalismo ha usado para adueñarse del cuerpo” (Federici, 2016: en línea).

De modo que el sistema capitalista se reproduce porque ha generado entramados corporales, técnicas y modos de poner atención en el mundo, así como también formas de relacionarse con los otros y con el propio cuerpo incluso en los ámbitos que parecieran exentos de la lógica de la producción.

Por ejemplo, en el siglo pasado, el deporte y la educación física tuvieron un papel muy importante en la producción de imaginarios sobre el estado nacional como entidad homogénea compuesta de cuerpos disciplinados y uniformes. En la actualidad si bien dichas actividades siguen siendo importantes, la visión estatal queda opacada por una tendencia neoliberal que desarrolla dispositivos corporales que promueven nuevos valores, más centrados en el sujeto, como la búsqueda de un estilo de vida saludable, un “bienestar integral” y un modo de ser que podemos englobar en una emergente subjetividad “fitness”.

Un espacio privilegiado para dar cuenta de ello son los gimnasios actuales, que a diferencia de sus antecesores destinados a la producción de cuerpos musculosos y “varoniles”, tienden a ser espacios más “incluyentes” porque según su publicidad todos pueden ejercitarse. Sin embargo, la lógica de estos lugares convierte la ejercitación en un imperativo incuestionable y el “estar en forma” en una obligación de todos los cuerpos, que aspiran a una sola “forma”. Estos espacios van más allá del gimnasio, pues generan estilos de vida que requieren de múltiples formas de consumo, con disponibilidad ilimitada de horarios y actividades que configuran una cultura fitness.



El estilo de vida del “sujeto de la cultura fitness” (Kogan, 2015: 156) exalta la visibilidad del cuerpo, pero sólo en tanto pueda ser medible, ya sea por indicadores de salud y bienestar, como su resistencia física (pulsaciones por minuto, distancia/tiempo, kilogramos “desplazados”) o su fisonomía (índices de masa corporal, peso, talla), o por sus posibilidades de consumo.

El conjunto de prácticas fitness se dirigen al sujeto individual y colocan al cuerpo en un ámbito competitivo con los otros, pero sobre todo consigo mismo, como lo expresan muchos de sus mensajes publicitarios que se muestran en grandes carteles y pantallas de televisión mientras las personas se ejercitan. De modo que la cultura fitness, si bien puede generar beneficios en la salud, promueve una subjetividad consumista que tiende más hacia la performatividad de espectadores y consumidores que a la conformación de sujetos creativos y mucho menos a la configuración de una creación colectiva. Esto no quiere decir que se anule totalmente la capacidad de agencia del sujeto fitness, pero sí que ésta es limitada, pues su estilo de vida privilegia la repetición y estandarización del cuerpo-mente con el fin último de una mayor y mejor productividad.

Por ello, como señala el filósofo y artista Jaime Del Val, se vuelve fundamental “la necesidad de poner en práctica nuevas políticas de producción de cuerpos relacionales no cuantificables que excedan los dispositivos de asimilación del *afectocapital*, resistencias y emergencias múltiples que desborden los marcos textuales, discursivos y las representaciones de la modernidad” (Del Val, 2009: 122).

Esto quiere decir que más allá del horizonte productivo y de consumo capitalista, es necesario ejercitar y movilizar los cuerpos dentro de nuevos espacios afectivos, en tanto que la “movilidad es una amenaza cuando no es por buscar trabajo, ya que hace circular conocimientos, experiencias, luchas” (Federici, 2016: en línea). Se trata entonces de generar estrategias que los *des-habitualicen*, es decir que los lleven a explorar nuevos ámbitos de corporalidad que modifiquen no sólo la forma de sus cuerpos, sino la manera de vincularse y generar conocimiento a partir de ellos. Por lo tanto des-habitualizar los cuerpos tiene que ver con las acciones mediante las cuales la *exis*, es decir “lo aprendido” de las prácticas que configuran el *habitus* se modifica gracias al entrenamiento consciente de diversas técnicas corporales.

Es preciso recordar que las técnicas corporales fueron descritas por el antropólogo Marcel Mauss (1979) como las “formas tradicionales y eficaces de utilizar el cuerpo en una sociedad” algunas de ellas se consideran cotidianas porque se aprenden por imitación, dentro de los primeros círculos de socialización y se refieren a acciones básicas como caminar, comer, correr, sentarse, etc. El otro tipo de técnicas son extracotidianas porque constituyen un saber corporal especializado, y pueden ser enfocadas al trabajo (por ejemplo oficios) o bien cuyo centralidad es el cuerpo ejercitante (nadar, bailar, hacer gimnasia).

En ambos casos el entrenamiento constituye un momento creativo que requiere tanto de la firme repetición como de flexibles variaciones porque “saca” al cuerpo de un hábitat, lo involucra en otro y lo hunde en la adquisición de nuevas técnicas corporales. De esta manera el cuerpo se potencializa como vector de conocimiento hacia sí mismo y hacia los otros cuerpos, además de que abre la posibilidad de “ser afectado” y “efectuado” por otros cuerpos, es decir de generar un cuerpo colectivo y “artesanal”, que se hace haciendo” (Botelli, et al., 2012: 140).

Para hablar de un cuerpo artesanal me remito a la íntima relación mano-cabeza que conlleva un diálogo entre prácticas concretas y pensamiento abstracto, donde ninguno supera al otro, sino que se implican mutuamente, como señala Richard Sennet en su libro *El artesano* (2009). De hecho, es la conciencia y el contacto con los materiales lo que genera saber y compromiso con la práctica, por ello, el artesano será aquel que busca hacer las cosas “bien hechas”, perfecciona la técnica mediante su repetición.

En este caso, la referencia a un cuerpo artesanal también se proyecta en contraposición del cuerpo estandarizado de la producción capitalista, que dado su carácter masivo siempre tiende a ser un cuerpo en serie. Por el contrario, un cuerpo artesanal pretende “revelar una posición política frente a la realidad, que desde su corporeidad pueda hablar de la singularidad, de la diversidad y de la transformación; que resista a la masificación, a los patrones establecidos y a la estandarización. Un cuerpo que no acepte responder a las leyes del mercado y se revele en otras múltiples posibilidades (Botelli, et al., 2012: 140).

La confección de un cuerpo artesanal requiere la modificación del tiempo y el espacio, así como una mayor conciencia del cuerpo, los materiales y las interacciones humanas involucradas en el proceso interminable de afectar y ser afectado. La danza es una práctica que puede contribuir en la confección de un cuerpo artesanal, en tanto “zona de densidad

corpórea y de imagen en donde se ensayan los experimentos radicales de corporalidad y subjetividad” (Lepecki, 2011:529). Sin embargo es necesario distinguir desde qué perspectiva se realiza puesto que el ámbito de la danza en general no está exento de la lógica de producción capitalista. Por ello más que reemplazar un modelo corporal por completo, se propone cuestionar una concepción tradicional y académica de danza que la reduce a una práctica corporal escénica y la restringe al ámbito de los salones y los teatros.

La configuración de una danza occidental hegemónica y con ello una serie de parámetros para definir un campo específico de la danza y de los cuerpos aptos para dedicarse a ella tiene que ver con las diferentes concepciones que a lo largo del tiempo se han tenido sobre la coreografía y la creación coreográfica que son producto pues de un entramado histórico particular que refleja el pensar sobre las corporalidades.

Por ejemplo la idea de coreografía que surgió en la segunda mitad del siglo XVII pretendía ser un método de organización y escritura de los movimientos que abstrae algunos de sus elementos fundamentales, y a partir de ello se generó “una economía corporal en la que los cuerpos no se muestran en su mutua interdependencia, sino que el cuerpo individual, que ha aprendido los movimientos directamente del papel, tiene otro referente: el movimiento que preexiste, el cual, en lugar de invitarle a la relación con los otros, lo convierte en un virtuoso de la reproducción” (Pérez Royo, 2016:19).

A lo largo del siglo XX y hasta la actualidad se ha dado un giro a esta manera de concebir la danza, el movimiento y la coreografía, que dialoga cada vez más con diversos ámbitos de las humanidades y las ciencias. Con ello, no se trata de “estetizar la reflexión política mediante metáforas procedentes del ámbito de la danza, sino de pensar sobre los problemas que nos preocupan con nuevas palabras (...) así como de posibilitar quizá una nueva perspectiva” (Ibidem:18).

En ese sentido el “acto de danzar” debe ser entendido como “una exploración de lo que un cuerpo puede hacer: sus capacidades, sus lenguajes, sus articulaciones y de los esfuerzos de nuestro ser” (Federici, 2016:en línea), que puede contribuir a la producción de sensibilidades que desborden los discursos y representaciones hegemónicas. Por ello en este trabajo se plantea el movimiento más allá de la danza y al mismo tiempo la reflexión sobre la danza en el límite de otras disciplinas artísticas, en el espacio fronterizo que permite un cuestionamiento de lo corporal a partir del movimiento.

Por lo tanto, a lo largo de la investigación se plantea una forma de entender el cuerpo que se ubica dentro de una corriente de “re emergente fenomenología” en los estudios del cuerpo, que concibe una forma de conocimiento del mundo a través de una experiencia intuitiva directa, en la cual “la cuestión del cuerpo constituye una interrogación de cómo la vida es vivida” (Aguiluz, 2014, 11).

En esta línea de ubican los antropólogos Thomas Csordas (2011) y Michael Jackson (2011), quienes proponen la perspectiva metodológica del *embodiment* o corporización como una manera de cuestionar y complementar el predominante paradigma textual que en los estudios sociales sobre el cuerpo lo consideraba un símbolo o signo que representa otra cosa distinto a sí mismo.

La propuesta de Csordas en particular, retoma a su vez la preocupación del filósofo Maurice Merleau-Ponty por las cosas del mundo y las modalidades de la experiencia que intensifican el mundo vivido, ya que según el filósofo francés, somos seres-en-el-mundo (1993) que nos proyectamos en éste y con éste, desdibujando con ello la dicotomía sujeto-objeto. Por ello, para Csordas es importante “prestar atención al propio cuerpo [ya que éste] puede decirnos algo sobre el mundo y sobre los otros que nos rodean”(2011: 87). La “atención” es entendida en este caso como un compromiso sensorial *con* el mundo que nos dice algo sobre la situación de nuestros cuerpos *en* el mundo, a diferencia de lo que comúnmente se entiende como “poner atención” desde una mirada descorporizada.

Para el antropólogo, las prácticas corporizadas y ejercitantes involucran una serie de modos somáticos de atención, que “son modos culturalmente elaborados de prestar atención a, y con, el propio cuerpo, en entornos que incluyen la presencia corporizada de otros” (2011: 87).

De tal manera que el *embodiment* implica preguntarnos cómo vivimos y experimentamos la vida, y en ello es fundamental prestar atención a aquellas técnicas que incorporamos y mediante las cuales aprendemos a relacionarnos, puesto que siempre son susceptibles de modificarse y por lo tanto generar nuevos vínculos con nuestro cuerpo y con los otros cuerpos. El aprendizaje de nuevas técnicas permite para quienes los practican experimentar “procesos de cambio en sus imágenes corporales y en sus modos perceptivos, afectivos, gestuales y kinésicos, y esos cambios pueden ser una fuente para promover nuevas

significaciones culturales, reformular identidades o reestructurar relaciones sociales” (Citro, 2009: 31).

En ese sentido la des-habitualización como proceso que busca replantear una serie de hábitos corporales requiere aprender y practicar nuevas técnicas más que tener voluntad y buenas intenciones, porque como señala Michel Jackson esta tendencia intelectualista estaría considerando “la praxis corporal secundaria a la praxis verbal” (2011: 62).

En este proceso los cuerpos aprenden, incorporan y asimilan formas novedosas de movimiento, experimentando una “corporalidad hecha de esfuerzos”, y por paradójico que parezca, una “libertad” a base de “ahormamiento” corporal (Hoyos, 2016: en línea). Como señala Alain Badiou a propósito de la danza y siguiendo a Nietzsche, ésta se “opone a toda vulgaridad espontánea del cuerpo” [pues] “no es de ninguna manera el impulso corporal liberado, la energía desenfrenada del cuerpo, por el contrario, es la manifestación corporal de la *desobediencia* a un impulso” (Badiou, 2008). Por tanto, el cultivo de las prácticas que des-habitualizan los cuerpos fomentan una “desobediencia organizada” gracias a la cual es posible direccionar nuestros movimientos y orientar nuestros impulsos.

De este modo, el movimiento expande las posibilidades de los cuerpos y activa las sensaciones compartidas que ocurren sin necesidad de pasar antes por la representación, por ello la acción de bailar nos devuelve la vulnerabilidad del ser con otros, de ser afectados por otras presencias, lo cual, como señala Suely Rolnik (2006) es necesario para hacer política desde los cuerpos.

Rolnik propone la categoría de *cuerpo vibrátil* para referirse al cuerpo “dispuesto a ser afectado por las fuerzas del mundo” (Macías, 2009:21). Este “campo de fuerzas” que nos afecta y que se traduce en sensaciones, se encuentra en constante tensión con la capacidad de percepción, que nos permite aprehender el mundo en sus formas para después proyectar nuestras representaciones sobre ellas. Según la autora, la “tensión paradójica” entre percepción y sensación “...moviliza e impulsa la potencia del pensamiento/creación, en la medida en que las nuevas sensaciones que se incorporan a nuestra textura sensible son intransmisibles por medio de las representaciones de las que disponemos. Por esta razón, ellas ponen en crisis nuestras referencias e imponen la urgencia de inventarnos formas de expresión” (Rolnik, 2006:en línea).

Al respecto es necesario preguntarnos por la relación del cuerpo y el espacio mediante la práctica de ciertos géneros performáticos, ¿qué ocurre cuando estos tienen lugar fuera de salones de ensayos y escenarios? por ejemplo cuando se llevan a cabo en calles y avenidas, y en particular cuando son ejecutadas como forma consciente de ocupación política del espacio.

## **1.2 La plasticidad del espacio**

“Poner el cuerpo” no constituye únicamente un “medio” para manifestarse, sino que plantea una serie de desafíos en términos corporales de ocupación del espacio, “lo que significa que cuando el cuerpo “habla” políticamente no lo hace sólo en lenguaje oral o escrito”, como señala Judith Butler (2012), sino que también puede hacerlo a través del movimiento o desde la inmovilidad consciente y explícita del estar de pie o tumbado en plena calle.

En efecto, el espacio público es una disputa constante y no un lugar pre-existente a la acción, pues sólo mediante ésta el espacio se colectiviza y adquiere su carácter público. Por lo tanto, las calles, plazas y avenidas rebasan la función de soporte material para las acciones y se convierten en parte activa en el acontecer de las mismas y, a la inversa, las acciones colectivas tienen la capacidad de reordenar el suelo, animar y organizar la arquitectura urbana.

Así como los sujetos que habitan las ciudades imprimen sentido al espacio por medio de sus acciones, también sus formas de habitar están inscritas en sus cuerpos y constituyen experiencias urbanas particulares. Esto quiere decir que la forma de andar, mirar, escuchar, oler y sentir están siendo atravesadas constantemente por lo urbano, que en la actualidad se caracteriza por ser “un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales deslocalizadas y precarias” (Delgado, 1999: 23) que promueven vínculos sociales fortuitos, laxos y permeados por la incertidumbre de los encuentros casuales y de un ritmo de vida acelerado.

Sin embargo, existen acciones que constituyen un desafío constante al orden disciplinario de movimiento, aunque éstas tengan lugar en un nivel de “prácticas microbianas”, como señala Michel De Certeau (2000) . De acuerdo con el filósofo francés, la variedad de pasos que ejecutan los peatones constituyen “hechuras de espacios” en tanto que definen

diferentes estilos de “aprehensión táctil y cinética” (2000:109) por lo cual existen diversas formas de hacer ciudad y agrega que existen prácticas que no corresponden con el espacio “geométrico” de las ciudades, de modo que una ciudad “trashumante” o “metafórica” siempre se insinúa en la ciudad-concepto, que aspiran a ser planificadas y legibles.

Esta forma de concebir el espacio se aleja de la idea apriorística del espacio mental y abstracto preexistente a la práctica social, la cual ha sido dominante en el discurso de la modernidad capitalista que presupone que éste es neutral y transparente y por tanto ajeno a las condiciones materiales e históricas que lo constituyen, así como también a las prácticas sociales que en él se despliegan (Lefebvre, 2013 [1974]).

Lo anterior nos lleva a reflexionar sobre las acciones cotidianas: cómo caminamos la ciudad, cómo la vivimos y creamos. En qué momentos reproducimos el orden y en cuales lo cuestionamos, ya que al andar actualizamos constantemente tanto las prohibiciones como las nuevas posibilidades de movimiento, transformando en espacio la calle geoméricamente definida por el urbanismo.

La experiencia urbana inscrita en diversas escalas y temporalidades en el propio cuerpo se traduce en patrones corporales, gestos y movimientos que pueden ser estudiados como *corpografías*. Las *corpografías* pueden mostrar formas de “microresistencia al empobrecimiento de la experiencia urbana por el proceso de espectacularización de las ciudades” (Britto y Berenstein, 2009). Como su nombre lo indica, constituyen una propuesta metodológica donde el cuerpo tiene la capacidad de “escribirse” y hacer explícitos los disensos y conflictos sociales, cuestionando de esta manera la idea de un espacio neutro, a-político y consensuado. A diferencia de la cartografía corporal, que es una representación gráfica del cuerpo, en la *corpografía* el propio cuerpo se escribe a sí mismo, a través de la sucesión de pausas y movimientos rítmicos y organizados.

De esta manera, se desestabilizan aquellos cuerpos que deambulan en las grandes ciudades, subsumidos en procesos de individualización que separan a los cuerpos aún dentro de las concentraciones propias de las metrópolis. La marcha, también constituye una concentración masiva de personas, pero en ella el anonimato adquiere fuerza como un cuerpo colectivo que marca ritmos y espacios. Frente a los flujos (*fluxos*) mediante los cuales circulan irreflexivamente cientos de personas surgen los contraflujos (*contrafluxos*)

que mediante acciones concretas transforman y recrean las condiciones sociales y ambientales (Bastos, 2016.).

Por ello es importante señalar que no se trata únicamente de un cuerpo individual, sino de un cuerpo social, entendido como “creación afectivo-corporal” del “estar-juntos”(Aguiluz, 2013), el que se pone a pie de calle manifestándose políticamente. En ese sentido podemos comprender la *intercorporalidad* como una forma de vinculación donde el cuerpo del otro deja de estar frente a mí, y se vuelve junto con el mío “el derecho y el revés de un mismo fenómeno de existencia anónima” (Merleau-Ponty, 1993: 277).

De esta forma, la acción de bailar o moverse en conjunto y organizadamente intensifica la relación intercorporal a través de la cual los cuerpos se comunican en su propio lenguaje hasta llegar a ser un solo cuerpo danzante donde “el otro hace mi carne, mezclada (...) entra en mi cuerpo mezclado, mestizado, atravesado, tanto que, perdido justo en el medio de esta gran muchedumbre se borra, (y) me desvanezco como un pequeño vapor” (Serrés, 2011: 67).

El *contraflujo* de los cuerpos que crean y son creados por el espacio bailado irrumpe el orden cotidiano preestablecido y abre las posibilidades de movimiento a lo largo y ancho de las calles de la ciudad. En ellas la danza *acontece*, en el sentido que señala Alain Badiou (2008) ya que primero tiene lugar, y luego es nombrada, se efectúa en sí misma, como “intensificación inmanente”, que no representa nada exterior a ella, ya que para el filósofo la danza no existe como “una abstracción del suelo pisado sino a través de los pies que surcan la tierra”(Bardet, 2012:37).

En ese tenor, André Lepecki (2016) propone hablar de *coreopolítica* y *coreopolicía*, como dos formas de ocupación del espacio y de poner en práctica el movimiento organizado, retomando conceptos de Jacques Rancière. Recordemos que para el filósofo francés, la política se aleja de las posturas clásicas de los filósofos griegos y de las corrientes que se derivaron de ellos que la conciben como actividad ordenadora de la polis. Para Rancière eso no es política, sino *policy*, es decir policía, entendida como “conservadora del orden” y sus funciones van más allá de la mera actividad estatal, pues clasifica y designa un lugar fijo a los individuos a partir de diversas instituciones como la familia, la escuela, etc. De modo que cuando se habla de orden policial se hace referencia tanto a la definición de las partes como a la forma de organizarlas, a la designación de lo aceptable y lo inaceptable,



pues la policía es ante todo “ un orden de los cuerpos que define divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea” (Rancière, J., 1996: 44-45)

En las marchas por ejemplo, existe una presencia invariablemente coreografiada del cuerpo policial que muestra los caminos “adecuados” e impone bloqueos a los manifestantes. Pero más allá de los agentes que encarnan el poder policial, lo que interesa aquí es la función como reguladora y productora de una conformidad que garantiza un orden cinético y que funciona incluso sin la presencia de policías.

Un ejemplo de lo anterior se puede observar cuando las marchas o concentraciones públicas que tienen como finalidad protestar frente a diversos acontecimientos sociales se llevan a cabo en las inmediaciones de calles y avenidas que en lo cotidiano son utilizados para el tránsito vehicular. De modo que las acciones que ahí se desarrollan dejan ver otra textura posible del espacio y los cuerpos que con su presencia hacen explícito otros usos de la calle como lugar practicado que se hace andando.

De esta manera se pone en tensión la *coreopolicia* que genera “una coreografía de conformidad diaria” ya que a través de ella “la posibilidad de imaginar un movimiento hacia la libertad está obstaculizada desde el principio por una especie de empobrecimiento de la imaginación coreográfica” (Lepecki, 2016). Mediante la ocupación de la calle, la *coreopolítica* constituye la condición de posibilidad para que exista una “redistribución y reinención de cuerpos, afectos y sentidos, mediante los cuales uno puede aprender cómo moverse políticamente”(Lepecki, 2016).

Recordemos nuevamente a Rancière, para quien la política no se define como una esencia ni un lugar fijo, y por lo tanto no existen sujetos de por sí políticos. Lo que existe, según el filósofo es una relación paradójica entre la policía y la igualdad, de modo que todo es potencialmente político, siempre y cuando exista una distorsión fundamental, una ruptura con el orden de la dominación y por tanto la necesidad de verificar la igualdad. La política entonces introduce la interrogante acerca de la naturalidad del orden policial y por lo tanto la posibilidad de imaginar nuevos escenarios.

A partir de ello, André Lepecki piensa el espacio saturado de pliegues y grietas como formas constitutivas de la *coreopolítica* que el orden *coreopolicial* quiere hacer pasar como

liso y neutro, y señala que la danza tiene la capacidad de poner en evidencia ese suelo fisurado y “desentorpecer lo sensible, rearticular el cuerpo , sus sensibilidades y afectos”.

Esta disputa político-espacial puede llevarse a cabo en el ámbito de movimientos y desplazamientos improvisados, o bien en el entrenamiento de prácticas corporizadas. Uno de los objetivos de esta investigación es indagar cómo se llevan a cabo las segundas, que contribuyen a “la invención crítica y a la transmisión de técnicas corpóreas, estructuras y conocimientos del cuerpo” (Lepecki, 2016) pero cuya libertad creativa no reside en la ejecución de movimientos “naturales” sino que involucra planeación y repetición de figuras, patrones y formas constantemente revisados como parte del ejercicio coreopolítico. Cuando las acciones que se llevan a cabo son preparadas previamente como resultado de un entrenamiento corporal se multiplican las posibilidades comunicativas de la protesta misma pues se reflexiona sobre los recursos visuales, sonoros y cinéticos que se utilizarán.

Por ejemplo, cuando se marcha bailando, las dimensiones de la calle se modifican, ésta adquiere volumen por medio del trazado de los cuerpos que alternan movimientos y pausas, modifican el tiempo al cambiar el ritmo del andar, y expanden el espacio al evidenciar los diferentes niveles de la calle (alto, medio, bajo). Los cuerpos que bailan en la marcha también interfieren la linealidad de la trayectoria, la orientación de la mirada y la interacción con quienes no son propiamente parte de la marcha pero están ahí.

Cuando observamos los ejercicios coreográficos que tienen como finalidad manifestarse políticamente, es necesario pensar en retrospectiva e indagar en el proceso de entrenamiento físico-emocional que “preparó los cuerpos para percibir la afinidad que compartían con otros cuerpos cercanos que también se resistían; les inculcó la posibilidad de sentirse conectados como una comunidad de cuerpos que compartían un esfuerzo común”(Foster, 2016: 92).

De manera que los cuerpos en movimiento interactúan con la plasticidad del espacio, un espacio urbano maleable donde la coreografía no constituye una metáfora de la política sino una “vía para reflexionar la relación estético-política” (Lepecki, op.cit), en tanto “lo político en el arte no se encuentra en los mensajes ni en los sentimientos que transmite con respecto a asuntos sociales; el arte es político en la medida de lo que hace o no visible, de lo que permite o no sentir en un tiempo-espacio específico” (Macías, 2009).

### 1.3 Coreografías expandidas y creación colectiva.

Los cuerpos a los que me he referido, lejos están de concepciones dualistas o simbólicas de representación. Por el contrario, he tratado de abordar la materialidad de los cuerpos entendidos como totalidades con facultades multisensoriales que tejen y son tejidas por el entramado social, ya que los mecanismos que constituyen la subjetividad dependen de actos, percepciones, y una diversidad de hechos que son obviados por gran parte de la teoría social clásica. Como propone Aguiluz hay que situarnos entonces con una “mirada de ida y vuelta” donde “La corporalidad física actúa como la condición material para la constitución de múltiples y diversificantes subjetividades individuales y colectivas y viceversa” (2005:640).

El movimiento corporal, por ejemplo, es considerado desde algunas perspectivas como la madre de la cognición del mundo y de nosotros mismos, lo cual quizá parece más obvio durante la infancia, pero se abandona conforme las personas se vuelven adultas y el sedentarismo se instala en sus rutinas. Por ello es fundamental entender que el conocimiento corporal (bodily knowledge) como lo llama la filósofa y bailarina Jaana Parviainen (2002) es un proceso que se ejercita durante toda la vida. La investigadora señala que el movimiento debe ser entendido desde un punto de vista epistemológico, como otra manera de acceder a la experiencia del mundo, y la coreografía como forma estratégica de organización del movimiento en el espacio, que impacta en la relación con los otros y con nosotros mismos.

Parviainen recurre a una concepción amplia de movimiento como aquello que concierne a los cambios de localizaciones de cuerpos, partes del cuerpo y objetos, y propone la noción de *campo kinestésico*. Según esta perspectiva, los seres humanos estamos envueltos en diferentes campos kinestésicos simultáneamente de acuerdo con las actividades que realizamos, de modo que algunos campos se pueden quedar en reposo aunque potencialmente dispuestos a activarse, mientras se encuentran funcionando otros. De este modo, la filósofa trata de entender la relación entre los campos que activamos en la vida diaria y aquellos momentos especiales de kinestesia en los cuales trabajamos colectivamente algunos campos kinestésicos que nos permiten actuar en sintonía con el grupo y al mismo tiempo interactuar con quienes no son parte del mismo.

La práctica de disciplinas corporales entrena la capacidad de interactuar entre los diferentes campos kinestésicos en los que nos movemos a diario y en momentos especiales, lo cual se denomina inteligencia kinestésica.

Una concepción expandida de la coreografía, como la que propone Parviainen (2010) incluye “todas las actividades y eventos en los cuales el movimiento aparece como interacciones significativas y relaciones entre varios agentes”, y añade que esto incluye tanto el plan de acción como la realización de la acción en sí misma. De modo que los coreógrafos pueden ser tanto quienes planean como quienes ejecutan, y ambos son concebidos como estrategias que negocian a través del movimiento para transformar el entorno. De esta manera, la coreografía deja de ser un simple registro de movimiento y pone el acento en la exploración de posibilidades creativas del contexto y los cuerpos *movientes* como agentes activos.

Los ejemplos que describo a continuación me parecen significativos por la forma en que logran sistematizar la creación colectiva de cuerpos con y sin entrenamiento en danza, lo cual pone de relieve la capacidad humana del movimiento y los alcances que éste tiene en la resignificación de los cuerpos de quienes participan y en la vida cotidiana.

### 1.3.1 *Proyecto Úumbal, coreografía nómada para habitantes*. Ejercicio coreográfico en un barrio de la Ciudad de México

El primer ejemplo se llama *Proyecto Úumbal* que significa *balancear* o *mecer* en lengua maya, plantea la apropiación del espacio urbano a partir de la plasticidad que los cuerpos en movimiento permiten experimentar. Este proyecto se llevó a cabo en 2015 y fue dirigido por la coreógrafa Mariana Arteaga con el auspicio del Museo Universitario del Chopo, que se encuentra en la colonia Santa María la Ribera donde las acciones se llevaron a cabo.

El proyecto se difundió mediante una convocatoria abierta para todos aquellos aficionados al baile que quisieran participar. En esta primera etapa denominada *Pasoteca* se llevó a cabo la “donación de pasos” de quienes tuvieran interés en el proyecto. Acudieron personas diversas en edad, experiencia en danza y gustos musicales que donaron breves secuencias de baile frente a una cámara de video.

En la segunda etapa del proceso se realizó una selección y articulación de pasos en secuencias que los *Tejedores*, expertos y voluntarios unieron sus conocimientos para

confeccionar una coreografía colectiva en lo que se denominó *Laboratorio de creación coreográfica*.

La fase de *Tejedores* también involucró el trazado de rutas posibles para que la coreografía nómada fuera presentada por las colonias Santa María la Ribera, Tabacalera y Buenavista, para observar las dinámicas de los barrios e involucrar el baile con la ciudad y no sólo utilizar las calles como escenarios para la acción. Según puede leerse en la página del proyecto, se tomaron en cuenta durante los recorridos:

- Las dinámicas de interacción entre vecinos y transeúntes en el espacio público, determinadas por las unidades habitacionales.*
- Las actividades de la vida cotidiana en torno a locales comerciales, cafeterías y espacios naturales de encuentro.*
- La narración arquitectónica y el sonido propio del barrio.*
- Nuestra sensación/escucha corporal en las zonas barriales.*

Finalmente trazaron tres rutas con diferentes “dramaturgias”: una amplia que apelaba a la expansión del cuerpo colectivo, otra más íntima entre el barrio y sus habitantes, y otra donde se propiciaba el encuentro colectivo. Después continuaron con la revisión de la *Pasoteca*, identificando *Pasos comunes*, *Los esenciales* y *las Trayectorias*, así como también ubicaron “estados del cuerpo” al bailar. Realizaron combinaciones entre estos elementos y elaboraron secuencias “madre” para ser desarrollar en el laboratorio. Bajo la premisa “todos sabemos, todos aprendemos”, los tejedores hilaron las secuencias, los movimientos y experimentaron también con coreografías gestuales de creación propia.

La directora de *Úmbal*, Mariana Arteaga señala “La forma de bailar que se propone con este proyecto te confronta con la idea del peatón, que no fue considerado en la planeación de la ciudad. El peatón ha perdido su espacio. Es importante que recupere y defienda la capacidad de gozar, de pensar el propio cuerpo, de que se encuentre con un cuerpo colectivo” (Arteaga, 2015).

Este proyecto nos lleva a preguntarnos sobre las formas en que podemos habitar el espacio urbano colectivamente, y cuáles de esas formas están permitidas, mientras que otras son sancionadas porque se piensan como incorrectas, sospechosas o simplemente inadecuadas. La idea del “andar comprimido” en las calles y el “ensanchamiento” que mencionaron los participantes como parte de su experiencia dejan ver la plasticidad del espacio porque al poner el cuerpo de esa manera se multiplican las dimensiones de la calle a partir de las acciones corporales y se amplían los modos somáticos de poner atención al entorno, a los cuerpos de los otros y al propio cuerpo. Al respecto algunos testimonios señalan que: “Desde los primeros andares, notamos que nuestro cuerpo respondía ante el espacio de forma *comprimida*”. Discutimos la necesidad de trabajar un *ensanchamiento* del cuerpo al transitar por las calles. La idea era redimensionar corporalmente nuestro derecho a estar en el espacio público” (Arteaga, 2015: en línea).

Como se puede observar, en esta acción artístico-política fue necesario generar una comunidad de baile que pudiera conectarse mediante sus aportaciones de movimiento. Después, el “tejido” de los pasos permitió configurar una memoria kinética colectiva, donde cada persona pudo ver reflejados sus propios movimiento y estados del cuerpo, pero que al estar “hilvanados” se convirtiera en otra cosa, no solo la suma de las partes, sino algo distinto a los bailes de donde provenían sus pasos.

Además, al ser una coreografía nómada y desplazarse por espacios de colonias céntricas y emblemáticas para la historia de la capital, este ejercicio contribuye a reconfigurar una memoria colectiva de los habitantes, y a vincularse de otra manera, ya que la relación con los vecinos fue crucial para recibir apoyo y que incluso algunos voluntarios se sumaran como brigadistas para cuidar a los bailarines en las calles transitadas. En definitiva la acción de andar juntos, y moverse juntos implicó habitar la ciudad de otra manera, y compartir una ejercicio donde la escucha, el cuidado mutuo, la mirada y todos los sentidos desbloquean los automatismos que se reproducen cuando caminamos a diario por las calles de la ciudad.

Esta *coreografía expandida* deja ver la plasticidad del espacio que se re-crea al habitarlo en colectivo. Esto permite que se generen otras lecturas espaciales a partir de la planeación el recorrido, de los lugares emblemáticos en que se realizarán las acciones y en cómo

realizarlas. Además, como menciona la directora, la coreografía nómada interroga la figura pasiva del peatón, y permite a las personas un cuestionamiento desde lo corporal acerca de sus manera de habitar la ciudad en la vida cotidiana. Lo anterior pone en evidencia las tensiones políticas del movimiento organizado, que oscilan entre una *coreopolicia*, entendida como el ordenamiento impuesto de la lógica de movimiento y una *coreopolítica* como aquella que disputa las formas establecidas de moverse en el espacio.

Otro elemento a subrayar es la des-habitualización de los cuerpos de los bailadores que participaron, ya que partieron del reconocimiento de su propia manera de moverse para colaborar en la elaboración de una experiencia de movimiento más allá de sus lugares y usos habituales. Es decir, se trata de los mismos pasos que disfrutaban en el ámbito privado, pero al mismo tiempo se convierten en otra cosa cuando se comparten y son llevados al espacio de lo público. En ese sentido, la composición coreográfica que describí es un ejercicio práctico, vital, corporal y político que configura un nosotros. Esta tercera persona del plural no está dada, sino que es el resultado de una práctica, de un proceso temporal, que se puede descomponer y volverse a articular las veces que sea necesario.

Por último, es relevante mencionar la relación que se establece entre este gran cuerpo de baile, y los habitantes de las colonias por donde transitaban, como una forma de estrategia política que parte del goce y de la “vibratibilidad” de los cuerpos, en los términos que Suely Rolnik señalaba, como esa capacidad de dejarse afectar y ser afectado. Sin embargo es importante no perder de vista que no se trata únicamente de la empatía mediada por una relación física o fisiológica, sino del “cultivo de una fisicidad específica” como señala Susan Leigh Foster.

De esta manera, la calle se construye como un espacio de negociación constante, donde se transgrede un orden temporal y espacial, al tiempo que se replantean formas de afectividad entre quienes realizan las acciones pero también con quienes las observan, por ello, cuando este tipo de prácticas se incorporan a las formas de protesta social “tienden a crear conexiones emocionales al presentar sus coreografías” (Parviainen, 2010).



Figura 1. Proyecto Úmbal. Coreografía nómada para habitantes. Recuperado del sitio: [http://www.chopo.unam.mx/sitio\\_uumbal/](http://www.chopo.unam.mx/sitio_uumbal/).



Figura 2. Proyecto Úmbal. Participantes recorriendo la colonia. Recuperado del sitio: [http://www.chopo.unam.mx/sitio\\_uumbal/](http://www.chopo.unam.mx/sitio_uumbal/).

Equipo de fotografía: Antonieta López, Mara Arteaga, RvE Photo, equipo de Úmbal, voluntarios y amigos de Úmbal.



### 1.3.2 *Ministerio de Asuntos del Movimiento*

En 2008 la bailarina y coreógrafa chilena, radicada en Viena, Amanda Piña realizó una investigación en la amazonía peruana y brasileña en la cual preguntaba a informantes clave de diversos grupos indígenas consejos o herramientas para hacer frente a la crisis política, social y económica europea. Su trabajo partían de la hipótesis de que estos grupos humanos mantenían relaciones más equilibradas y menos depredadoras con lo que suele llamarse “naturaleza”, concepto que para ellos no existe porque su mundo integra lo humano y lo no humano, ya que lo social no se limita de ninguna manera a las relaciones “interhumanas”, y en ese sentido la danza es una forma de rearticular las relaciones recíprocas con los animales, las plantas, los elementos (lo que llamaríamos recursos naturales) y con el entorno en general” (Cifuentes, M. y Piña, A., 2016:175).

Según pudieron constatar en la investigación de campo, los líderes espirituales entrevistados, llamados *apus* o *pajés*, coincidían en que uno de los grandes problemas en nuestras sociedades occidentales es que “no se estaba utilizando el cuerpo individual y colectivo de una manera apropiada” (Cifuentes, M. y Piña, A., 2016:176) pues las danzas en su contexto poseían un sentido social y político importante como reguladoras de las diferentes formas de vida.

De ahí surgió la idea de recuperar *movimientos en peligro de extinción* que en su contexto originario formaban parte de rituales o actos ceremoniales para la comunidad. En una segunda etapa de la pesquisa, algunos de estos movimientos fueron “donados” por los informantes amazónicos y se elaboró con ellos un repertorio. La intención de Piña era por un lado recuperar los movimientos y por otro lado enseñarlos a personas ajenas al contexto amazónico, realizando un diálogo intercorporal y cultural.

La idea es que las personas los conocieran y al ejercitarlos se dieran cuenta de otros usos posibles de sus cuerpos,. Asimismo, la investigadora quería observar “qué producen al ser danzadas hoy, por gente que no pertenece al contexto que les dio origen, ajena a la cosmología y orden social en los que surgieron” (Cifuentes, M. y Piña, A., 2016:184). Finalmente el objetivo original que pretendía hacer frente a la crisis europea quedó sin una solución inmediata, pero emergió un indicio en clave corporal para pensar el problema a

partir de una relación *transespecie*, no instrumental, sino animada, integrando el cuerpo, la comunidad y el cosmos.

La última etapa de la investigación de Piña se llama “danza y resistencia” y se centra en danzas que fueron descritas como rituales por antropólogos del siglo XX, recolectadas por medio de la investigación de campo a través de algunos videos. Esta vez, el interés por la recuperación de movimientos en peligro de extinción se centra en “los tipos de afecto, de estados del cuerpo, de regímenes de percepción que ofrecen [los movimientos donados] en el contexto urbano contemporáneo, y cómo pueden usarse para activar, empoderar y movilizar comunidades” (Cifuentes, M. y Piña, A., 2016:184), puesto que las maneras de moverse dan cuenta de ciertas formas de existencia y a partir de ello se pueden generar nuevos horizontes comunes.

Siguiendo esta metodología de la recuperación de movimientos, surgió en Amanda Piña y Daniel Zimmerman la idea de proponer en 2009 la formación de un Ministerio de Asuntos del Movimiento en el ministerio austriaco, aprovechando la coyuntura política que vivía ese país, con el gobierno de Heinz Fischer, especialmente interesado en la cultura. La intención de Piña ha sido mostrar el “potencial político del movimiento” en la vida social y a través de la reconsideración de las instituciones responsables de la gestión cultural.

Como toda institución gubernamental dicho ministerio sigue una serie de protocolos que despliegan el “uso ritualizado de los cuerpos, de la espacialidad, del tiempo, lo que se podría llamar cierta lógica coreográfica”(Cifuentes, M. y Piña, A., 2016:170). Por ello al nuevo ministerio congruente con su nombre le correspondió hacer un himno propio, que no es una canción solemne sino una acción colectiva de movimiento, una danza conjunta que ejecutan las autoridades y donde cada una de ellas donó un movimiento.

Es interesante destacar en esta metodología de recuperación y donación de *movimientos humanos en peligro de extinción* como una forma participativa de interacción que reconoce el valor del conocimiento corporal. Más allá del deseo por institucionalizar tal o cual protocolo, este tipo de trabajos interdisciplinarios nos permiten ampliar los regímenes de percepción y enriquecer el proceso de investigación. Además es importante destacar la preocupación por el potencial político del movimiento como forma de cuestionar las formas de vida actuales e imaginar otras formas de existencia posibles, otras maneras de habitar el tiempo y el espacio.

Sin embargo, la manera como es descrito el proyecto no recupera una lógica de reciprocidad con los donadores de movimientos, además de que no puede perderse de vista cierto sesgo colonial que desde una postura europea mira a la otredad, que nos recuerda ciertas metodologías de la antropología clásica y su romanticismo por el “buen salvaje”. A pesar de ello, me parece muy rica la propuesta y la retomo porque es el antecedente de otro proceso artístico que supera de cierta manera las dificultades antes mencionadas.

*1.3.3 Instituto Nacional de Asuntos del Movimiento en México (INAMM). Colectivo de exploración coreográfica en la ciudad de Mérida, Yucatán.*

En 2013 los bailarines y coreógrafos Diana Bayardo, Paula González y Gervasio “Bacho” Cetto tuvieron un intercambio con Amanda Piña<sup>8</sup> donde les compartió el trabajo que realizaba en el Ministerio de Asuntos del Movimiento en Viena. De ahí surgió la idea de crear un proyecto hermano que sería el Instituto Nacional de Asuntos del Movimiento de México (INAMM) que inició sus actividades al año siguiente en Mérida, Yucatán. El INAMM se propone “investigar, reconstruir y reinterpretar los movimientos humanos que estén en peligro de desaparecer o ya extintos, con el objetivo de desatar su potencial estético y sociopolítico inherente” (Cifuentes, M. y Piña, A., 2016:183).

Según nos comentan, a pesar de su nombre, el Ministerio tiene una carácter más institucional que el propio INAMM, pues éste nunca se pensó como parte de una estructura gubernamental sino como un proyecto cultural, aunque es verdad que recibe apoyo del estado. De acuerdo con Bayardo: “nosotros (el INAMM) intentamos recontextualizar el proyecto del acervo en comunidades mayas y queríamos hacer un proyecto en relación con los movimientos cotidianos”<sup>9</sup>.

Dentro del INAMM el primer programa que realizaron fue el de Movimientos humanos en peligro de extinción en la península de Yucatán, que recupera una serie de movimientos tradicionales que se realizan en tareas cotidianas, por ejemplo los “movimientos ligados a las actividades del henequén; los masajes tradicionales de las parteras mayas el ka’ax; cosecha de orégano; juegos infantiles; urdido de hamacas, entre otros”<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Paula es de nacionalidad chilena y estudió antropología en su país, donde conoció a Amanda Piña.

<sup>9</sup> Entrevista realizada el 28 de agosto de 2018.

<sup>10</sup> Parte de la información de este apartado fue retomada de su página: <http://inamm.org/inamm>

A partir de este repertorio de movimientos y con la hibridación de karate, kun fu, tai chi y otras disciplinas elaboraron “la propuesta coreográfica *Wiinkilil* Arte de Defensa, una obra que imagina cómo sería el primer arte marcial mexicano, mediante el replanteamiento de los movimientos de labores tradicionales mayas en secuencias de defensa personal, estableciendo un vínculo entre arte contemporáneo, tradición, salud y empoderamiento identitario”<sup>11</sup>.

En una entrevista que pude realizar con el equipo de INAMM me comentaron que “Bacho hizo mucho tiempo karate y siempre se preguntaba porque practicaba un arte marcial de otro lugar y si existió algo así en México, de ahí impulsó la idea del arte de defensa, por un lado de manera simbólica porque los movimientos al ser practicados se defienden de desaparecer y por otra parte, para brindar otro tipo de formación a los grupos específicos con quienes trabajamos, como una metodología para transmitir lo que hacemos como bailarines”<sup>12</sup>.

De ese modo, a partir de la donación de movimientos de tareas cotidianas de las comunidades mayas y artes marciales orientales se formó el *Wiinkilil*, como un lenguaje de intercambio cultural cuyo repertorio está formado por secuencias la de las tortillas, del orégano, de las parteras, entre otras, que configuran un patrimonio corporal. El nombre de *Wiinkilil* se refiere al “cuerpo espiritual” en la cultura maya, y a diferencia de *Winkilal* (“cuerpo físico”), hace alusión a aquello del cuerpo que no desaparece cuando morimos, lo que se recuerda corporalmente de las personas, como sus movimientos particulares, su forma de andar, de hablar, de hacer ciertas tareas, etc.

De acuerdo con “Bacho”, este arte de defensa “más que un medio para defenderse ha generado un espacio para conocer y hablar sobre el cuerpo, sobre la comunidad y sus necesidades, en un proceso de unión y empoderamiento grupal”. Es un proceso artístico para la salvaguarda de los movimientos, pero en el sentido de poner en circulación los movimientos “Nos interesa el proceso artístico para la salvaguarda y transformación o circulación de movimientos”<sup>13</sup>. En ese sentido, la recuperación de movimientos en peligro de extinción sugiere un ejercicio más allá del mero resguardo, y por ende tiende a evitar un

---

<sup>11</sup> <http://inamm.org/inamm>

<sup>12</sup> Comunicación personal por vía remota, 28 de agosto de 2018.

<sup>13</sup> Comunicación personal por vía remota, 28 de agosto de 2018.

proceso folklorizante que deje intacto algo tan fluido como el movimiento corporal. De ahí que vale la pena detenerse en la noción de patrimonio corporal que utiliza el INAMM en otro de sus programas.

Este programa se llama *Movimiento y patrimonio corporal*, donde por medio de un taller, los bailarines comparten sus movimientos en diversas áreas de danza, yoga, kinesiología y artes marciales para “aportar herramientas concretas de movimiento y auto observación que puedan ser aplicadas a la vida cotidiana” de las personas de las comunidades mayas, aunque también ha sido impartido en algunas escuelas de arte que lo solicitan.

La noción de patrimonio corporal que utilizan se refiere al “espacio de valor que te identifica como cultura e individuo, cuál es tu corporalidad particular y cuales son las cosas que a través de tu cuerpo reconoces como propias y empieza una autoobservación más consciente”<sup>14</sup>. El patrimonio corporal ofrece la posibilidad de decidir a partir de la escucha y la observación del propio cuerpo, y no solo como repetición de la herencia de la comunidad de la que vienes. en ese sentido busca el reconocimiento de formas tradicionales de moverse para actualizar, reflexionar, generar algo distinto.

Por ejemplo, Diana Bayardo comenta: “Un grupo de mujeres organizadas, las *Mahas*, nos contactó por una persona de enlace en su comunidad y a partir de ahí pensamos la idea del trueque, ellas querían bailar zumba, y les dijimos que les íbamos a enseñar otra cosa a cambio de que nos compartieran algunos de sus movimientos. Tiempo después nos enteramos que a partir de lo que les enseñamos ellas hicieron una coreografía y se la presentaron al comisario para exigir un salón de danza”<sup>15</sup>.

En otro caso, el sistema de salud les decía a las madres que no fueran con las parteras, que fueran con el médico, “pero al mismo tiempo algunas comunidades están muy alejadas del centro médico y pues muchas madres mueren en el tránsito del pueblo al hospital más cercano. Entonces las parteras alegaban que si la comunidad médica consideraba que no tenían el conocimiento necesario se les diera capacitación pero que se reconociera el conocimiento que ellas tienen desde su práctica que ha sido una herencia milenaria.

---

<sup>14</sup> Comunicación personal por vía remota, 28 de agosto de 2018

<sup>15</sup> Comunicación personal por vía remota, 28 de agosto de 2018

Entonces pensamos en una danza de las parteras, con movimiento que ellas mismas propusieran y hacer un evento en torno a eso para invitar médicos y hablar del tema”<sup>16</sup>.

Ambos casos resultan ilustrativos de cómo las prácticas corporales proyectan las posibilidades creativas y potencia las herramientas para afirmarse como sujetos politizados, puesto que el tránsito de la esfera de lo cotidiano y de lo extracotidiano en términos de corporalidades específicas “es fundamental con vistas a los modos de organizar disidencias en una plano a la par dancístico, social y político” (Pérez Royo, 2016:16).

De este modo, quienes integran el INAMM son instructores y dan asesoría, pero también aprenden y se mantienen dispuestos a la escucha de los otros cuerpos, compartiendo estrategias para que juntos elaboren secuencias de movimiento: “ y así en general tratamos de que haya un intercambio, por ejemplo, cuando pedimos que nos enseñan el movimiento para enrollar la masa para guardarla y sacarla, a cambio nosotros ese día enseñamos una rutina de salud con movimientos de yoga que les sirva”<sup>17</sup>.

Por último, cabe señalar que al tratarse en su mayoría de personas poco o nada vinculadas con el entrenamiento corporal con fines estéticos o deportivos, los instructores no se limitan a enseñar disciplinas ajenas a su contexto, sino que comparten sus conocimientos sobre danza y artes marciales que pueden contribuir a un autocuidado corporal más consciente.

En estos ejemplos, subyace una perspectiva epistemológica del movimiento que lo concibe como otra manera de acceder a la experiencia del mundo y a partir de ello, se entiende la coreografía como una forma estratégica de organización del movimiento en el espacio que genera transformaciones en la relación con los otros y con nosotros mismos.

Los casos de Proyecto *Uúmbal* y el INAMM resultan de utilidad “para aproximarnos a las maneras en las que concebimos hoy en día el cuerpo y sus relaciones con otros, nuestra manera de movernos y quizá también nuestras movilizaciones” como señala la investigadora de artes escénicas Victoria Pérez Royo.

Como se pudo observar, la creación coreográfica colectiva permite el intercambio de ideas, movimientos y trayectorias para generar una memoria kinestésica común que contribuye a expandir las posibilidades creativas de ocupación de la calle en la protesta social, como se verá en el siguiente capítulo.

---

<sup>16</sup> Comunicación personal por vía remota, 28 de agosto de 2018

<sup>17</sup> Comunicación personal por vía remota, 28 de agosto de 2018



Figura 3. Abstracción del movimiento de hacer tortillas. Cortesía del INAMM. Recuperado de <http://inamm.org/inamm>



Figura 4. Coreografía con las labores diarias de las mujeres. Cortesía de INAMM. Recuperado de <http://inamm.org/inamm>.

## Capítulo 2. La protesta social como práctica corporizada

Un enfoque de análisis de la protesta social como práctica corporizada subraya la ocupación corporal del espacio y las posibilidades que se abren al manifestarse a través de recursos sensibles múltiples. Por ello es importante subrayar la importancia de la interferencia física en las acciones de protesta, ya que cuestionan enfoques tradicionales sobre el estudio de la protesta que sitúan al cuerpo como mero instrumento para lograr determinados fines o bien que explican la protesta social únicamente como resultado de impulsos irracionales y espontáneos.

Estas suposiciones parten de dos paradigmas de la acción colectiva, donde por un lado se le concibe como producto de muchedumbres enardecidas y por otro, como resultado de grupos que se organizan en torno a demandas concretas y pliegos petitorios. En ambos enfoques el cuerpo queda reducido a un plano secundario donde solamente se le observa desde una dimensión meramente fisiológica o instrumental. Al respecto la investigadora Susan Leigh Foster (2016 [2003]) señala que ninguna de estas perspectivas “propone el cuerpo como agente discursivo significativo, ni toma seriamente en consideración las tácticas que se ponen en práctica durante la propia protesta” (72).

Por el contrario, las coreografías de la protesta de las que hablaremos enseguida y que propone Foster, nos invitan a pensar el carácter político de los cuerpos que se manifiestan a pie de calle y la configuración de un sujeto colectivo-corporizado que siempre es algo más que uno, que se encuentra inmerso en un proceso constante de individuación que involucra elementos del pasado y acciones de sus contemporáneos, pero que no se pierde por completo en la colectividad.

La acción colectiva desde esta perspectiva toma distancia del análisis de la masa como suma de personas individuales sin conciencia propia, y procura un desplazamiento hacia la conceptualización de la multitud como un conjunto de singularidades que resultan de la individuación de sujetos que superan sus diferencias sin renunciar a ellas. En esa línea de análisis, Antonio Negri y Michael Hardt describen la multitud como “multiplicación de subjetividades que produce ella misma subjetividad y que existe y se agita negándose en



todo momento a fundirse en cualquier forma de bloque, es decir a confundirse” (Negri y Hardt, 2004, citado en Delgado, 2016:153).

Al respecto es útil pensar las movilizaciones como sugiere Benjamín Arditi (2012: 151) más allá de un esquema revolucionario que supondría una agenda clara para derrocar el poder existente e implementar cambios radicales que hacen tabla rasa del anterior. Las insurgencias, por el contrario, no tienen un plan definido puesto que ellas son el plan, en otras palabras, ponen en acto aquello por lo que se lucha mientras lo hacen y no esperan que llegue un momento futuro. En ese sentido, el politólogo considera que se trata de performativos políticos y afirma que “lo propio de las insurgencias no es diseñar un nuevo orden, sino abrir las posibilidades mediante un desafío de nuestros imaginarios y mapas cognitivos (2012: 148)”.

En el artículo referido, Arditi nos habla de las movilizaciones del 2011, la llamada primavera árabe y por la educación en Chile, pero también menciona otras insurgencias de finales del siglo pasado que nos muestran la fuerza performativa de tomar la calle y estar juntos en el espacio público para hacer visible una causa común que va tomando forma sobre la marcha, como las protestas antiglobalización en Seattle 1999, contra la privatización del agua potable en Cochabamba 2000 y contra la crisis económica y social en Argentina 2001 que marcaron cambios importantes en la forma de manifestarse.

Al respecto resulta útil incorporar una concepción amplia de lo colectivo como la que ofrece la filósofa y artista de la danza Erin Manning, porque en este capítulo nos interesa ahondar sobre las protestas sociales desde una perspectiva que recupere las dimensiones corporales y afectivas. Para ella un cuerpo es un “campo de relación procesual” compuesto de fases superpuestas, cada una con una dimensión de individuación y una dimensión pre-individual. El afecto activa la dimensión pre-individual, conlleva el cuerpo hacia la agitación colectiva y dispersa al ser por completo, multiplicando las posibilidades de su límite colectivo. De tal manera que para Manning “Lo colectivo...no es/son las muchas partes de la multiplicación de cuerpos discretos. Lo colectivo es la multiplicidad de una vida brotando a través de las superficies topológicas del ser, donde los muchos devienen uno” (2013 [2018]:255).

Esta visión enriquece los estudios sobre la protesta social como práctica corporizada porque nos ayuda a pensar un cuerpo siempre procesual y en colectivo, “más ensamble que forma”, como señala Manning. De modo que a través de los cuerpos bailando, cantando y corriendo en las calles emerge en/desde ellos un proceso de transindividuación, que trasciende la suma de individualidades y que se vincula por resonancia afectiva, es decir, por medio de la afectación de los cuerpos implicados.

Sin embargo, en tanto la transindividuación y la resonancia afectiva no son procesos lineales y acabados, es necesario buscar estrategias para cultivarlos y ponerlos en práctica de manera constante, puesto que el régimen corporal y sensorial capitalista occidental tiende a generar sujetos individualizados y cerrados en sí mismos.

Por ello, más que la empatía que se produce entre los cuerpos durante la acción colectiva, lo que veremos en este capítulo es la recuperación consciente de las formas de moverse y el entrenamiento en otras posibilidades que modifiquen las maneras de vincularnos tomando en cuenta la dimensión corporal. De este modo, veremos a través de algunos ejemplos de protesta social la forma en que los cuerpos pasan del movimiento a la movilización, y en los apartados finales centraremos la atención en dos marchas de mujeres contra las violencias machistas y los feminicidios que tuvieron lugar en la Ciudad de México y Estado de México respectivamente.

La noción de protesta como práctica corporizada recupera una definición extensa de coreografía que revisamos en el capítulo anterior, la cual permite comprender los movimientos, los gestos, los desplazamientos y los vínculos de la gente que se manifiesta al poner el cuerpo en plena calle. Desde los estudios de danza, Foster (2016 [2003]) ha llamado coreografías de la protesta a esta forma de entender las manifestaciones y señala que su objetivo es entender la “conectividad colectiva”, la violencia que se produce del encuentro entre los cuerpos que cuestionan o defienden el status quo, así como las reacciones que generan entre quienes las observan.

De acuerdo con lo que señalamos en el primer capítulo, todos los seres humanos estamos envueltos y atravesados por campos kinestésicos en la vida diaria, pero en ciertos momentos se activan y conjugan de diferentes formas, por ejemplo las coreografías de resistencia (Parviainen, 2010:3) que describen los manifestantes. La filósofa y estudiosa de la danza Jaana Parviainen señala que estas coreografías funcionan como estrategias mismas

de organización política y describe la inteligencia kinestésica como la capacidad de activar y controlar los diferentes campos, lo cual solo es posible mediante el entrenamiento corporal que prepara los cuerpos para la calle, como veremos en los siguientes casos.

En su trabajo, Susan Leigh Foster analiza tres casos de manifestaciones que ocurrieron en diversas ciudades de Estados Unidos: las “sentadas” de afroamericanos en los años sesenta, los *act up* de enfermos de SIDA en 1987 y las protestas en Seattle en 1999. En cada una de ellas, los actores sociales de diferentes estratos sociales, grupos étnicos y géneros movilizan una serie de dispositivos corporales que hacen visible, respectivamente, el cuerpo negro, el cuerpo enfermo y el cuerpo red.

En el primer caso, la acción consistió en sentarse en los asientos no permitidos para afroamericanos dentro de cafeterías y restaurantes. Esta sencilla acción de los manifestantes, principalmente estudiantes, se replicó en varias ciudades y tenía como objetivo evidenciar la distribución de los cuerpos negros, puesto que si les era permitido comprar en cualquier departamento de las tiendas, también debían tener derecho a sentarse en los espacios que ellos quisieran. De modo que se sentaban, pedían que les sirvieran, mientras tranquilamente hojeaban algún libro o periódico como cualquier otro cliente, pero desafiando con su sola presencia la segregación de la que eran objeto.

La consigna siempre fue mantener la calma y no actuar de forma violenta cuando las fuerzas policiales trataran de interrumpir la manifestación. Para ello, los manifestantes realizaron sus propios protocolos de acción y algunos se asesoraron en talleres de acción no-violenta donde aprendían diversas técnicas corporales tanto grupales como individuales para hacer frente a la represión. Foster destaca la preparación y el entrenamiento como elementos necesarios para que las sentadas se repitieran en diversos espacios y fueran tan efectivas como forma de protesta, pues no sólo llamaban la atención de algunos medios de comunicación sino que ganaban simpatizantes dentro de algunos sectores de la población blanca.

En el segundo caso, las manifestaciones de *act-up* fueron llevadas a cabo principalmente por personas con VIH que reclamaban el acceso a tratamientos y la no discriminación en la atención médica. En este caso, los manifestantes se valían de los privilegios de ser hombres y mujeres blancos para ser visibles en la protesta, pero al momento de la censura y

represión apelaban a sus cuerpos enfermos y “vulnerables” como herramientas para interferir el orden y contener las formas de represión.

Sus acciones llamadas *Die-in* consistían en dejarse caer al piso y permanecer ahí unos momentos sosteniendo epitafios en las pancartas que portaban para simular con ellas una especie de tumbas. Esta acción era realizada tanto por cuerpos sanos como enfermos con el fin de confundir a los espectadores y hacer visible que la contundencia de la muerte y la presencia de la enfermedad entre la sociedad. En su colocación procuraban mantener la cercanía entre sí y dejar el cuerpo en “peso muerto” con el fin de dificultar el trabajo de los policías, que confundidos y prejuiciados respecto a la enfermedad trataban de levantar a los manifestantes incluso con guantes puestos para evitar “contagios”.

En su descripción, Foster nuevamente destaca la importancia del entrenamiento corporal y la planeación logística en estas acciones. Según documenta la investigadora, algunas estrategias en la organización de los *act-up* era la división en pequeños “grupos de afinidad” que facilitaban la integración y el entrenamiento mediante juegos de rol, donde algunos grupos actuaban como manifestantes y otros como policías, con el fin de que todos compartieran las técnicas corporales necesarias para mantener la acción de forma no violenta.

Estas acciones confrontan la distribución política de los cuerpos que el biopoder implanta a partir de la distinción entre lo normal y lo anormal, lo negro y lo blanco, el sano y el enfermo, de modo que ponen de manifiesto que algunos cuerpos importan más que otros para el orden social hegemónico. En estas coreografías de protesta es fundamental la preparación de las acciones, puesto que el entrenamiento “prepara los cuerpos para percibir la afinidad que comparten con otros cuerpos cercanos que también se resisten; inculca la posibilidad de sentirse conectados como una comunidad de cuerpos que comparten un esfuerzo común” (Foster, 2016 [2003]: 92).

Por último, Foster describe el caso de las manifestaciones que se realizaron durante la reunión de la Organización Mundial de Comercio en Seattle 1999, en la cual destaca la diversidad de demandas de los grupos antiglobalización que iban desde la crisis ambiental y los derechos migrantes, hasta la despenalización del aborto y los derechos sexuales. Lo que unía a todos era una denuncia común hacia las consecuencias adversas de la globalización y las contradicciones que el modelo neoliberal trae consigo.

La mayoría de los grupos antiglobalización estaban compuestos por jóvenes europeos y estadounidenses con cierta capacidad de acceso a las nuevas tecnologías, lo cual sirvió como plataforma para la organización en red que facilitó la movilización de colectivos en diferentes puntos de la ciudad a partir de acciones simultáneas gracias al uso de teléfonos móviles. Además de que el acceso a Internet propició que la generación de recursos informativos y de difusión propios, como una ofensiva contrainformativa frente a los medios oficiales.

Una vez más, en esta movilización como en los casos que se mencionan arriba, se trata de organizaciones horizontales, donde la planeación es fundamental para el desarrollo de estrategias que eviten la confrontación directa con las fuerzas policiales, y donde la visibilidad de las acciones constituyen estrategias fundamentales tanto para la denuncia como para la protección de los manifestantes.

Otro elemento en común es la necesaria preparación y entrenamiento físico gracias a la cual los grupos produjeron sus propios estatutos de seguridad por medio de técnicas corporales específicas. A partir de estos ejemplos Foster señala que por medio de las coreografías de protesta no se cree estar derrocando el poder, pero se pone en evidencia la posibilidad de inducir un cambio a partir de la apropiación y presencia en los espacios públicos.

Como se ha visto, la transformación posible de las coreografías de protesta involucra no sólo el momento en que se lleva a cabo la acción, sino la preparación misma. En este proceso de entrenamiento colectivo se gesta la des-habitualización de los cuerpos a las formas tradicionales de habitar la ciudad y de vincularse entre sí, por tanto, la comprensión de este proceso es necesario para transitar del movimiento a la movilización en la protesta social, ya que por medio de las “interferencias físicas ponen de manifiesto el espectro de reacciones cinestésicas que ejercitan todos los cuerpos al responder los unos a los otros”, lo cual es posible sólo por medio de una “construcción y cultivo de fisicidades específicas” (Foster, 2016 [2003]:94).

Ahora bien, ya hablamos del momento previo a las acciones, pero qué ocurre cuando se están llevando a cabo las coreografías de protesta. De acuerdo con Judith Butler (2017) las acciones que se llevan a cabo son significantes “antes y aparte” de las demandas que plantean, porque al poner el cuerpo ya se está disputando el “derecho plural y performativo de aparición”.

Esto quiere decir que las acciones tienen un significado que crea y modifica el espacio público en su hacer, a través de una performatividad corporizada donde cada gesto adquiere sentido en la medida que interpela a los otros que observan y con quienes se comparte la condición de precariedad que se reclama. De modo que el mero hecho de “quedarse parado, la respiración, el movimiento, el detenerse, el habla, el silencio, son todos elementos que forman parte de una asamblea imprevista, de una forma inesperada de performatividad política que sitúa la vida vivible en primer plano” (2017:25).

En ese tenor menciona la ocupación de la Plaza Tahir en 2010 y subraya la corporalidad de quienes usaban la plaza para hacer visible que “Dormir en el pavimento no era solo una forma de hacer una protesta pública o cuestionar la legitimidad del Estado, era claramente una forma de poner el cuerpo en la mira, con su insistencia, obstinación y precariedad, superando la distinción entre público y privado” (Butler, 2011:92)

De este modo, incluso la acción de reunirse pone en evidencia que se trata de una situación común, y eso en palabras de la filósofa es de por sí una forma de oponerse a la “moralidad individualizadora” neoliberal en un momento histórico en que la “autosuficiencia es cada vez más inviable”.

Entonces, las coreografías de protesta involucran el momento de preparación, es decir un antes en el cual los cuerpos se preparan y des-actualizan, así como las acciones mismas que se llevan a cabo de forma organizada que pueden ir desde ocupar una calle, trazar el recorrido de una marcha, tirarse al piso o quedarse de pie. El compartir el espacio de esa manera activa procesos de transindividuación y afectividad que cuestionan un orden individualizado y descorporizado hegemónico en el espacio urbano. Como veremos en algunos ejemplos de las marchas feministas en México, los colectivos de mujeres que se organizan ponen en tensión las relaciones entre el cuerpo, las emociones y la política, y con ello también la dicotomía de lo privado y lo público.

## **2.1 El activismo artístico en América Latina y las marchas como objeto de estudio.**

La centralidad del cuerpo en las formas de protesta ha proliferado en diversos países de América Latina a partir de la última década del siglo XX, donde por un lado se combatía la normalización de la violencia ejercida por las fuerzas militares, y por otro también se cuestiona una disciplina militante que exigía una forma adecuada de protestar, con

sobriedad y desde el ámbito de la ideología. Por ello, el activismo artístico además de señalar la separación de una concepción hegemónica de arte, pretende criticar las formas de los partidos políticos donde muchos de los artistas militaban, así como los discursos estéticos que sostenían.

Sobre estas nuevas formas de manifestación que proliferan a partir de la década de los años ochenta, Marcelo Expósito señala que marcan un “adiós a la manifestación lineal, en la que una masa más o menos uniforme recorre un mismo trayecto entre un punto de inicio y uno de llegada” y significan una mayor apertura hacia “un movimiento fluido, multiforme, poliédrico, dotado de una alta capacidad de agregación y contaminación, sin un centro fijo, con múltiples focos de conflicto, gramáticas de visibilización, una diversidad antagonista irreductible” (Expósito 2002, citado en Delgado, 2016:152).

Como señala el mismo Marcelo Expósito, Ana Vidal y Jaime Vindel (2012), la aseveración de un activismo artístico en lugar de un arte activista antepone la acción política en sí misma y no el contenido. Por ello en la época de los “ochenta latinoamericanos” este activismo artístico muestra una reacción frente a “formas, tendencias o estéticas hegemónicas (muralismo, realismo estalinista, teatro peronista” (44) y comienza a incluir tradiciones sociales y culturales propias de la región que fracturan divisiones como alta cultura/cultura popular, arte/artesanía, moderno/primitivo.

Estos autores plantean que desde esta perspectiva el activismo entiende el arte como un campo ampliado donde confluyen y se articulan prácticas especializadas y no especializadas, así que tensiona la esfera de lo institucional y del arte mismo, impulsando una autonomía de los sujetos y de las prácticas. Asimismo, el activismo artístico se caracteriza por tomar en cuenta el plano afectivo ya que se interesa más por la práctica que por el resultado en sí mismo con el fin de crear mecanismos de subjetivación y socialización del saber. Como señala Brian Holmes (<http://www.enmedio.info/manifiesto-afectivista-brian-holmes/>) en su *Manifiesto afectivista*, si bien en el siglo pasado las vanguardias artísticas buscaron la ruptura, “lo que hoy buscamos con el arte es una manera diferente de vivir, una posibilidad fresca de coexistencia”, por ello “el activismo artístico es un afectivismo que abre y expande territorios”.

Para el activismo artístico el arte “produce” política y pone lo político “en acto” (Expósito, Vidal y Vindel, 2012:46) echando mano de un reservorio histórico que al mismo tiempo

experimenta, incluye constantemente herramientas, técnicas, o estrategias materiales, conceptuales o simbólicas para “producir antagonismo o confrontación” y/o para ampliar los márgenes de lo posible más allá de las instituciones de arte y la cultura. Poner el cuerpo en la práctica activista-artística tuvo una implicación fundamental a partir de las últimas décadas de los años ochenta, ya que muchos países de la región todavía sufrían las consecuencias de las dictaduras militares, pero también porque habían incorporado el “auto disciplinamiento militante”. De modo que “Las experiencias poético-políticas que irrumpieron desde los márgenes de lo culturalmente instituido durante los ochenta latinoamericanos buscaron potenciar de nuevo la vibratibilidad del cuerpo más allá (y en ocasiones además) de la concienciación política” (Ibidem:50).

Estos regímenes disciplinarios totalizan y cristalizan la diversidad de formas de ser, estar y crear, y como señala Suelly Rolnik, debilitan hasta casi desaparecer esa posibilidad vibrátil de los cuerpos, permitiendo sólo ciertas formas de movimiento y censurando las formas de movilización. Lo anterior se refiere tanto a la totalidad de formas que el disciplinamiento militar impone, como también aquellas que cierto habitus militante acepta dentro de sus parámetros de izquierda.

En ese sentido, y como parte de este giro en el arte latinoamericano era necesario imaginar nuevas prácticas en las formas de protesta, para hacer visibles otras corporalidades y para utilizar otros medios en la protesta que atravesasen lo afectivo-corporal. De igual modo se plantea un cuestionamiento entre la relación de la política con el arte, el cuerpo y las emociones donde los movimientos feministas tuvieron mucho que aportar.

El arte feminista desde finales de la década de los años setenta en América Latina se ubica dentro de estas prácticas corporizadas que llevan lo privado a lo público y que buscan incidir en los procesos de subjetivación porque tensionan las distinciones artísticas disciplinares. De acuerdo con Julia Antivilo (2015), el arte feminista transformó la consigna de “lo personal es político” por “el cuerpo es político”, y por ello el performance se convirtió en una de las herramientas creativas más utilizadas por su carácter interdisciplinario.

Cuando se afirma que lo personal es político, y el cuerpo lo es también, es necesario reconsiderar el papel de las emociones comúnmente extirpadas de la política en tanto que “entorpecen” las decisiones “racionales” y por tanto son de rango inferior. Por el contrario,



como señala Sara Ahmed, no solo es falsa esta jerarquización sino que no hay decisión política que se encuentre exenta de algún tipo de emocionalidad y en ese sentido considera que “el feminismo involucra una respuesta emocional al “mundo”, en la cual la forma de la respuesta implica una reorientación de nuestra relación corporal con las normas sociales” (Ahmed, 2017: 259).

La teórica británica señala algunas emociones que son determinantes dentro del feminismo, y que me parecen centrales tanto para pensar las protestas que los colectivos de mujeres han realizado en los últimos años, como para comprender el paso del movimiento a la movilización.

En principio menciona el dolor como detonante que acerca a las personas hacia el feminismo y desvanece la relación entre política y emoción. Sin embargo, “La respuesta al dolor, como llamado a la acción también necesita indignación: la interpretación de que este dolor esta mal, que es una atrocidad, y que se debe hacer algo al respecto” (Ahmed, 2017:264). La indignación no se define en relación con el pasado, ni está solamente en contra de algo, sino que se dirige hacia el futuro y está a favor de otra cosa, algo nuevo que aún está por definirse. La “indignación es visionaria”, señala Ahmed recuperando a Audre Lorde, es una respuesta al mundo como tal, no solo contra un objeto.

Frente al dolor y la indignación, es necesaria también la capacidad de asombro puesto que “inyecta energía a la esperanza de transformación y a la voluntad para la acción política” (274). El asombro expande nuestro campo de visión o contacto táctil y “nos permite ver las superficies del mundo como construidas y, como tal, abre la historia” (Ahmed, 2017: 272).

Por último, la autora menciona la esperanza como una emoción necesaria que no se trata únicamente de visión a futuro, sino que implica una relación con el presente afectado por el pasado. La esperanza “expande” los contornos del cuerpo en lugar de encogerlo como el miedo, de modo que “Expresar esperanza por otro tipo de mundo, inimaginable en este momento es una acción política y sigue siéndolo aún en medio del agotamiento y la desesperación” (Ahmed, 2017:282).

El carácter central de la afectividad para el activismo artístico involucra las relaciones que se tejen a partir del asombro, el dolor, la indignación y la esperanza en las acciones políticas. Así es como dentro de las protestas feministas podemos entender la implicación que tiene construir colectividades transindividuales, ya que “Mediante el trabajo de

escuchar a los otros, de escuchar la fuerza de su dolor y la energía de su indignación , de aprender a sorprenderse ante todo aquello contra lo que nos sentimos enfrentados , se forma un nosotras y se establece un vínculo”(Ahmed, 2017:285).

Además es importante destacar el carácter central de la resonancia que las formas de protesta feminista, como parte del activismo artístico han generado a través de diversos recursos visuales, sonoros y kinésicos que superan las fronteras disciplinares de las artes así como las jerarquías entre especialista/no especialista. Todos estos elementos me parecen fundamentales para comprender las transformaciones que ha sufrido una de las formas de manifestación más tradicionales y recurrentes en la protesta social: las marchas.

La marcha como dispositivo para la protesta social se caracteriza por aglutinar grandes grupos de personas y a lo largo de la historia se ha utilizado como recurso de la protesta por diversos actores sociales como sindicatos, grupos estudiantiles de diversos niveles, gremios docentes, obreros, entre otros.

Si bien las marchas de protesta social han mantenido cierta estructura en sus formas de actuar, podemos observar que adquieren particularidades de acuerdo con las geografías y momentos históricos donde se desarrollan, lo cual que impacta en la composición de la marcha misma y por supuesto en las causas que reivindican.

En este trabajo se realiza un corte temporal y espacial para analizar la participación de mujeres en algunas marchas en Ciudad de México y Estado de México convocadas por colectivos feministas con la finalidad de protestar contra los feminicidios y las violencias machistas. Veremos de qué manera este tipo de protestas des-habitualizan tanto los cuerpos de quienes participan en ellas como de quienes las observan, así como la forma en que actualizan los repertorios de la protesta social.

## **2.2 Las marchas feministas: re-configuración del habitus militante-activista**

En América Latina, la emergencia de casos de feminicidio convocó a movilizaciones masivas especialmente desde 2015, siendo el caso de #NiUnaMenos Argentina, uno de los más representativos. El colectivo que se agrupa bajo ese nombre se reconoce heredero de las tres décadas de encuentros de mujeres que llevan realizándose en ese país, así como de las campañas a favor del aborto, de las madres de la Plaza de mayo, de los movimientos

LGTBQ, los piqueteros, las mujeres afrodescendientes e indígenas y de su larga lucha por sus derechos.

En su primer manifiesto del 3 de junio de ese año declaran: “Decimos Ni una menos con el dolor de la suma de víctimas que crece y crece. Esta conmoción masiva, esta enorme y comprometida participación social, son un grito unánime. Es la manera que encontramos, en todas las plazas del país, con la movilización, con el dolor común, con la preocupación y la necesidad urgente, de poner en marcha acciones coordinadas que ataquen el problema; desde el origen -la cultura machista-, y hasta el fin de la cadena: la mujer golpeada, la mujer asesinada” (niunamenos.org.arg).

En el caso de México, la visibilidad de los diferentes tipos de violencias machistas es cada vez más frecuente debido a que prolifera la incidencia de grupos organizados que denuncian por diferentes medios la violencia por razones de género en el país. De modo particular voy a referirme a las manifestaciones públicas contra las violencias machistas y que se agrupan bajo la consigna #Niunamás, que han tenido lugar en los últimos años en la Ciudad de México y la zona conurbada del Estado de México, entidad que reporta altos niveles de feminicidios.

En las calles los cuerpos exigen, reclaman y recuerdan. Lo hacen gritando, bailando, corriendo, con ropa, sin ropa, pintados, la intención es hacer presente los cuerpos de quienes faltan, y al mismo tiempo multiplicar las voces de las mujeres presentes. A través de las marchas color violeta<sup>18</sup> las mujeres que participan en ellas se apropian de las calles, desafían un orden de movimiento específico al caminar por lugares que no son para “andar solas” y trazan durante su recorrido otros escenarios posibles para la protesta social, ya que incorporan danza, performance, música, y demás acciones coordinadas donde el cuerpo es central.

Por ello se propone una lectura de las marchas desde una perspectiva coreográfica que, como se abordó en el primer capítulo, nos remite a las formas de organización del movimiento corporal en el espacio público y las estrategias creativas para habitar un espacio urbano donde el cuerpo de las mujeres es constantemente violentado.

---

<sup>18</sup> Se ha incorporado el color violeta como referente de las protestas feministas ya que condensa el azul y rosa, colores asociados desde una óptica sexista a la polarización de lo masculino y femenino respectivamente.

Las marchas contra las violencias machistas y los feminicidios que han sido convocadas en buena medida por colectivos feministas independientes plantean desafíos en términos de la protesta social, ya que por un lado las mujeres ocupan masivamente un espacio que generalmente tiene mayores limitaciones y amenazas para su integridad respecto a los varones. Las acciones que realizan y su presencia en el espacio público son aspectos no deseables para su género según las convenciones sociales, por lo cual ellas tienen que disputar su derecho de aparición, como señala Judith Butler (2107).

Por otro lado, además de las denuncias y reclamos contra las autoridades por la negligencia en los casos de otras mujeres, las participantes denuncian públicamente los propios abusos de los que han sido víctimas reafirmando de manera tangible en qué sentido lo personal es político. Por ejemplo, en algunas marchas podemos ver pancartas que describen sus propios relatos de denuncia personal a partir de la cual se solidarizan con otras mujeres y al mismo tiempo refuerzan su capacidad de acción, organización y protección porque visibilizan la dimensión del problema incluso más allá de las palabras. De ese modo la memoria del dolor propio se conecta con la indignación de los abusos sufridos por otras mujeres y permite pasar del asombro del reconocimiento en las otras que viven una situación común, a las formas de acción colectiva.

Otro elemento importante es el proceso de organización de algunas marchas como las que describiré, pues el encuentro con mujeres diversas permite un diálogo y una importante toma de decisiones conjunta a la hora de tomar la calle. Con mayor o menor experiencia de las formas de protesta social, las reuniones para organizar las marchas o concentraciones generan un espacio seguro y de confianza que permita el cuidado mutuo, por los riesgos que conlleva la calle, pero también por lo difícil que puede resultar en términos emocionales abordar el tema de los feminicidios. En ese sentido, el entrenamiento es físico y emocional, como se mencionó antes es indispensable en la preparación de los cuerpos para salir a la calle y generar una colectividad afectiva y política.

De ahí se desprende el autocuidado como herramienta que se ha generado entre los círculos de mujeres que promueven una perspectiva feminista, y que abarca un cuidado tanto a nivel personal como colectivo que procura poner en práctica la “sororidad”, otro término que se

ha adoptado para referir la forma particular de solidaridad o hermandad<sup>19</sup> entre mujeres. El autocuidado en las marchas también ha consistido en el acuerpamiento de las manifestantes dentro de contingentes separadas de los varones. A esta táctica se le ha denominado “separatismo”, y es una reacción frente al acoso que puede tener lugar aún dentro de la marcha, así como frente al protagonismo de algunos varones que les basta con llamarse a sí mismos feministas para encabezar o protagonizar las acciones de las protestas.

Volviendo al proceso de planeación en la marcha, es justo mencionar que además de los recorridos, la seguridad y la disposición de los contingentes, cada vez se integran más colectivos artísticos que proponen acciones recuperando gestos, sonidos, sensaciones, imágenes, palabras, etc. que han configurado una memoria corporal, sonora, gestual y auditiva de la protesta social, al mismo tiempo que resignifican y generan nuevos recursos multisensoriales de acuerdo con historias, cuerpos, lugares, tecnologías y coyunturas políticas.

A este acervo de acciones Diana Taylor los denominó repertorios, y su función es almacenar la memoria por medio de “actos que suelen considerarse de conocimiento “en vivo”, efímero, no reproducible” (2011:416), que tienen lugar en el presente y cuya eficacia en la transmisión proviene de la interacción con quienes probablemente no vivieron el trauma en el pasado.

Los repertorios cumplen una función distinta a los archivos que tienden a preservar aquello que no varía, en tanto el repertorio se caracteriza por la “presencia”, almacena “lo “vivo”, lo que no puede archivarse, pero que de alguna manera “reactualiza” el archivo y le da mayor fuerza. En ese sentido, las acciones que se llevan a cabo al poner el cuerpo en la protesta social constituye repertorios, aunque el ejercicio de documentar el proceso creativo en video puede constituir también un documento de archivo. Esto quiere decir que los archivos y repertorios no son mutuamente excluyentes, sino que la mayoría de las veces se complementan y muestran diferentes aspectos de una misma problemática social.

Como ejemplo, Taylor menciona algunas protestas en Argentina que demandan verdad y justicia por los crímenes cometidos en la más reciente dictadura militar y cuyas acciones se han vuelto parte de los repertorios de América Latina. Por un lado señala el caso de las

---

<sup>19</sup> Viene del latín *soror*, *sororis*, hermana, *e-idad*, relativo a.

madres y abuelas de la Plaza de mayo cuyas exigencias por la recuperación de los hijos y nietos desaparecidos a partir de la filiación genética configuran un archivo tangible y una investigación documentada científicamente, al mismo tiempo la ronda que realizan en la plaza y la utilización de sus pañuelos blancos en la cabeza son elementos muy significativos dentro de los repertorios de la protesta social.

Otra de las acciones que señala Taylor son los escraches que realiza H.I.J.O.S, organización política no partidaria que agrupa a los hijos e hijas de desaparecidos, exiliados, presos políticos y asesinados durante las dictaduras militares en latinoamérica. Los escraches consisten en poner en evidencia a alguien y revelar sus malas acciones para hacerlos visibles dentro de su entorno de trabajo y/o de residencia. Estas acciones conllevan un gran trabajo de investigación y difusión aunque de forma discreta para que los implicados no se ausenten, además de la logística para el momento en que se lleva a cabo el escrache, que implica cierto grado de entrenamiento que deshabitualiza los cuerpos dentro de la dinámica urbana.

Tanto el pañuelo de las abuelas como los escraches constituyen repertorios que se actualizan según las demandas y los lugares donde se llevan a cabo, por ejemplo en los últimos años los pañuelos han sido retomados por diversos grupos feministas que utilizan el color verde para manifestarse a favor de la legalización del aborto, y los escraches se llevan a cabo para denunciar violadores y acosadores principalmente dentro del ámbito escolar de nivel superior y medio superior en diversas ciudades de América Latina.

En México, un caso particular de resignificación son las consignas que se gritan en las marchas y que han sido “corregidas” desde una mirada feminista, por ejemplo cuando se refieren al presidente en turno y se reemplaza la frase “ese no es presidente es una puta de cabaret” por “ese no es presidente es asesino, macho y burgués”, una precisión sutil pero incisiva que señala el sexismo que impregna muchas de las manifestaciones.

Esto significa que los repertorios se actualizan constantemente, algunos se resignifican y en ocasiones también se crean nuevos recursos *in situ* de acuerdo a las condiciones políticas y culturales del momento donde se llevan a cabo. A su vez, aunque las acciones ocurran de manera espontánea, los grupos pueden recurrir a repertorios que funcionan como recursos eficaces al momento de manifestarse en las calles.

Como parte de estos recursos para la protesta se puede jugar también con el “contra sentido” de algunos dispositivos oficiales provenientes del Estado y cambiar el discurso que reproducen. En este caso, algunos colectivos mexicanos han incursionado en la forma de intervención del espacio público conocida como antimonumento a partir de las movilizaciones contra la desaparición de 43 estudiantes en 2014. La acción se despliega desde la planeación de la obra, el mapeo para determinar donde irá colocada y la acción misma en la que se “siembra” un recordatorio material de una realidad violenta e inconclusa que sigue sin resolverse. Este tipo de obras confrontan la idea de los monumentos en las ciudades que pretenden ser emblemas de un pasado glorioso ya sea que recuerden a personajes ilustres o eventos festivos para la historia nacional.

El caso más reciente fue en 2019 con motivo del 8 de marzo día internacional de la mujer en que después de la marcha se sembró la primera antominumenta en un punto de amplia visibilidad de la ciudad. En la acera de enfrente del palacio de Bellas Artes un símbolo de la lucha feminista de color violeta fue sembrado por mujeres partir de la organización de diversos colectivos que planearon la acción y resguardaron toda la noche este emblema que nos recuerdan los feminicidios que se cometen en el país y que permanecen sin ser castigar a los culpables.

A partir de estos ejemplos es posible pensar la movilización de protesta en toda la literalidad de la palabra, como movimiento de cuerpos que alteran la forma de organizar el tiempo y el espacio, y que tienen impacto en la relación con los otros y con las formas de habitar las ciudades. Como se ha mencionado arriba, para que estos cuerpos en movimiento pasen a ser cuerpos movilizadas es necesaria la preparación y el entrenamiento consciente en diversas técnicas para salir a la calle, lo cual des-habitualiza los cuerpos y los introduce en nuevos campos kinestésicos donde articulan repertorios de la protesta actualizando y generando nuevos recursos en su hacer mismo.

La investigadora brasileña Helena Bastos propone hablar de *moveres* para referirnos a la manera de “crear y promover desplazamientos bajo una dimensión crítica”(2017), donde lo que se re-mueve son emociones, ideas y por supuesto corporalidades que se con-mueven en un espacio común. Los *moveres* agitan y ponen en circulación afectos, en tanto “intensidades pegajosas” que suceden en el espacio “entre” las personas y que los

atraviesan al mismo tiempo, de modo que “De pie y muy junta, el malestar de la gente se hace palpable (...) Los cuerpos se animan los unos a los otros” (Taylor, 2017:18).

Por ello la *coreografía social* (Hewitt, 2008) que se despliega en las calles es importante no sólo como un medio para lograr determinados fines en la protesta, sino también porque en sí misma constituye un ensayo de otras posibilidades de habitar el espacio de otra manera y ser visibilizadas. De este modo se ejerce una política de la presencia (Taylor, 2017) donde en este caso los cuerpos de mujeres se posicionan “y hacen sus propias demandas en formas que no pueden ser comprendidas adecuadamente si se examinan solo los paradigmas lingüísticos”, puesto que “Los cuerpos políticos son amplificados-expandidos por la emoción y las aspiraciones que los animan” (Taylor, 2017:17).

Para ello se requiere un re-entrenamiento de las sensibilidades y una *des-habitualización* de los cuerpos respecto al orden coreo-policial que impera en las grandes ciudades. De modo que la regulación del cómo, cuándo y dónde se mueven los cuerpos se pone en tensión con las acciones protesta que contribuyen a imaginar las posibilidades coreopolíticas de los cuerpos en la calle.

### **2.2.1 Marcha de las catrinas 1 de noviembre, 2017, Ciudad de México.**

La iniciativa estuvo a cargo de la colectiva *Las del aquelarre*, quienes por segundo año consecutivo lanzaron una convocatoria abierta para participar en la Marcha de las Catrinas para manifestarse contra las violencias machistas y los feminicidios que se han incrementado en los últimos años en todo el país.

En México el término catrín o catrina sirvió para referirse al sector aristocrático de la sociedad del siglo XIX. El caricaturista José Guadalupe Posadas realizó un grabado en cuya imagen se veía un esqueleto vestido de forma elegante, lo cual era una forma burlona de retratar a los sectores aspiracionistas de la época, que querían aparentar ser de alta sociedad y ocultar sus rasgos y origen indígenas.

Actualmente la imagen de la catrina y de esqueletos personificados que retratan las actividades que realizaban las personas en vida son utilizadas como parte del festejo de día de muertos. Si bien su origen fue en el contexto de la crítica social, las catrinas a veces son reducidas a sus elementos decorativos con motivos festivos.



Por ello, cuando la colectiva a la que pertenezco se enteró de la convocatoria para la marcha del 1 de noviembre, no dudamos en participar, pues discutimos que podría contribuir a darle un giro más crítico al sentido original de las catrinas, haciendo visible que aunque todas compartamos el mismo esqueleto, nuestras muertes no son iguales, ni respecto a los varones, ni entre nosotras como mujeres, pues en la mayor parte de feminicidios se trata de mujeres de escasos recursos sociales, culturales y económicos.

Las cifras, como en otros países son alarmantes, pues según el Observatorio Ciudadano Nacional de Femicidio, de enero a junio del 2017 hubo 647 asesinatos de mujeres en 11 estados de los cuales tan sólo 204 han sido investigados como feminicidios. Este año, además, México sufrió uno de los peores sismos que se recuerden en su historia reciente, y entre las muchas pérdidas humanas fue relevante el caso de entre 50 y 100 costureras que trabajaban en un taller textil “semiclandestino” en una colonia céntrica de la ciudad. Los cuerpos de estas mujeres no identificadas quedaron sepultados entre los escombros del edificio ya que los responsables no quisieron dedicar más tiempo a buscarlos. Se consideró la posibilidad de incluirlas por ser muertes violentas de mujeres pobres, con una situación migratoria inestable en un trabajo con pésimas condiciones laborales cuya muerte fue en gran medida resultado de la negligencia y corrupción por parte de las autoridades. Así que la marcha de las catrinas y la ofrenda también fueron para conmemorar estas muertes trágicas e injustas.

La marcha se definió como separatista, es decir, únicamente fueron convocadas mujeres para marchar personificadas de catrinas: vestidas de negro y maquilladas como calaveras, ataviadas con tocados, sombreros y estolas. En la parte trasera de la marcha se permitió incluir un contingente mixto, con acompañantes, familiares o cualquier interesado que fuera varón.

Además del atuendo de catrinas, las asistentes portaban consigo velas, cruces rosas y flores de cempasúchil para elaborar al final del recorrido una ofrenda colectiva que en la tradición mexicana se utiliza para recordar a los fallecidos de cada familia y en ella se coloca la comida y todo lo que les gustaba en vida. En este caso, el altar colectivo tuvo la intención de manifestar que todas son nuestras muertas y que como sociedad somos responsables de sus decesos por omisión ante la corrupción y negligencia del Estado. De modo que en ese

momento las muertas eran de todos, y se les ofrendaba el recuerdo de una parte de la sociedad que sin conocerlas reclama justicia para ellas.

También se acordó que fuera un recorrido de acompañamiento porque fueron convocadas las familiares de mujeres asesinadas. Asimismo se trataba de denunciar aquellas muertes que no se conocen aún, y de reconocer aquellas que no se nombran como feminicidios. Por ello cada asistente a la marcha portaba, además de la vestimenta de catrina, una fotografía impresa en tamaño carta, con nombre, fecha y lugar de fallecimiento de una niña o mujer asesinada. Previamente, una comisión de participantes realizó una investigación para recopilar y corroborar la información, ya que es difícil saber las cifras exactas en todo el país, dado que muchos casos no se denuncian o se desconoce si desaparecieron o fueron encontradas muertas.

En total eran 160 fotografías de mujeres asesinadas entre octubre de 2016 a octubre de 2017; 160 historias de mujeres de diferentes estados del país que se sintetizaron en una fotografías colgada al cuello y que al final serían colocadas en la ofrenda mediante un “tendedero” en la parte trasera del altar de muertas.

Antes del día de la marcha se realizaron tres reuniones generales con las interesadas donde además de asignar una comisión especial para la investigación que mencioné, se formaron tres comisiones más encargadas de la de seguridad, del arte y de los medios. La de medios se encargó de hacer un pequeño cartel y difundir la marcha en redes sociales, periódicos y revistas electrónicas con la finalidad de invitar a todas las mujeres que quisieran participar, pero siempre dejando claro que se trataba de un acto político, puesto que en un día tradicionalmente festivo en todo el país había confusión respecto a desfiles u otros eventos del día de muertos.

Al mismo tiempo, la visibilidad de la marcha en los medios era una forma de procurar un poco más de seguridad, pues al ser convocadas familiares de las asesinadas y desaparecidas era necesario protegerlas, ya que muchas de ellas han recibido amenazas por su activismo. De modo que la comisión de seguridad “acordonaron” la marcha con un lazo sujetado por las mujeres en los extremos, mientras las familiares iban en la vanguardia, y las encargadas de seguridad se distribuyeron en diferentes puntos. Por último, la comisión de arte se encargó de recopilar el material (velas, flores, fotografías) para montar el altar de muertos y

dibujar en el piso figuras de aserrín en alusión a las costureras que murieron en el taller textil como resultado del sismo del 19 de septiembre de 2017.

El recorrido se llevó a cabo de la catedral metropolitana hasta el hemiciclo a Juárez, donde la gente comenzó a reunirse desde las cinco treinta. En plena calle las mujeres terminaban su maquillaje y vestimenta de catrinas, otras sentadas en la banqueta hacían pancartas y terminaban de preparar las fotografías de la compañeras asesinadas. La mayoría sin conocerse formaban en la calle parte de algo más grande, algo que nos rebasaba y nos incluía al mismo tiempo.

Nos acomodamos según el orden propuesto por la comisión de seguridad y al grito de “Ni una más, ni una más, ni una asesinada más!” comenzó el recorrido. La noche ya comenzaba a caer y destacaba la luz de nuestras veladoras, las consignas continuaron: “Mujer, hermana, si te pega no te ama”, gritaban desesperadamente decenas de mujeres que llamaban la atención de los transeúntes, de los vendedores que observaban desde los comercios y de los turistas atentos en los balcones de hoteles y restaurantes. “No fue suicidio, fue feminicidio!”, gritaban madres y hermanas de mujeres asesinadas con pancartas y lágrimas en los ojos.

En mitad de la calle 5 de mayo se hizo una breve pausa, aproximadamente un minuto con el brazo izquierdo levantado y el puño cerrado. Este gesto, que forma parte del repertorio de la protesta social, esta vez se incorporó como forma de conmemorar a las víctimas del reciente temblor. En este contexto evocaba a los rescatistas que levantaban el brazo como una señal para guardar silencio y escuchar algún posible sobreviviente entre los escombros. Este gesto que se utiliza para dar lugar al silencio y de esa manera poder escuchar, en este contexto de la calle y la protesta social, el hecho de callar para escuchar era una manera de hacer más evidente la presencia de decenas de cuerpos, de esqueletos maquillados en la calle.

Después de este acto, la marcha continuó por avenida Juárez hasta el monumento del Hemiciclo, donde previamente la comisión de arte había medido el espacio y diseñado un croquis con alternativas para colocar el altar en caso de que la policía de la ciudad negara la posibilidad de montarlo ahí. Cuando llegamos solo había

algunas mujeres policías<sup>20</sup> que dieron acceso a una parte del Hemiciclo, suficiente para colocar nuestra ofrenda y el tendedero con fotografías que las mismas policías estuvieron revisando.

Además del tendedero se colocaron las flores, veladoras , cruces y pancartas en el piso. La comisión de medios leyó el pronunciamiento general de marcha, mientras la comisión de arte dibujaba con aserrín la figura de una máquina de coser y una catrina en el piso.

Posteriormente se dió el megáfono a algunas familiares de las víctimas de feminicidio, que compartían sus casos y la injusticia que los reviste. -¡No están solas, no están solas!- se escuchaba al unísono después de que las madres de mujeres asesinadas hablaban. Tanto madres que se han vuelto activistas en la búsqueda como madres que recientemente han sido víctimas de esta violencia. Fue como una velación, un cuerpo colectivo acompañando el duelo y apropiándose de un dolor impersonal que nos tocaba a todas.

El dolor en este caso, si bien no es transferible, sí es contingente en el sentido que plantea Sara Ahmed (2017) contacta y vincula socialmente con los otros. Por ello, en la medida que quienes participan de la marcha suponen como se siente el dolor ajeno, pueden establecer un vínculo y trasladarlo a su presente y con-moverse. La imposibilidad de apropiarse del dolor pero el hecho de suponer cómo se siente es lo que nos permite transformar el dolor en nuestra tristeza y en indignación.

A continuación se muestra el mapa del recorrido que siguió la marcha y algunas fotografías donde se puede ver la caracterización de las catrinas y los elementos que portaron.

---

<sup>20</sup> La comisión de medios se comunicó previamente con las instancias correspondientes para solicitar que únicamente se pusiera a cargo de la vigilancia (ya que era en todas las manifestaciones que ocurren en la ciudad hay algún contingente de policías que “resguardan” el orden) a mujeres policías. Los mismo se pidió a los medios de comunicación que fueron a cubrir la noticia.

## Ruta de la marcha de las catrinas (1 de noviembre de 2017)

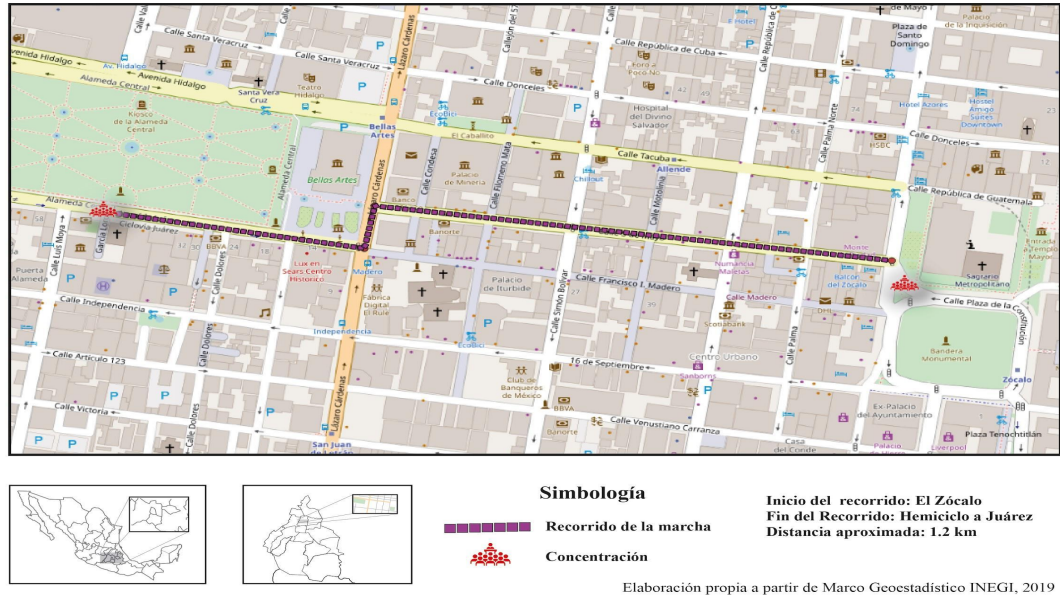


Figura 5. Mapa de trayectoria de la marcha de las catrinas. Elaboración propia.

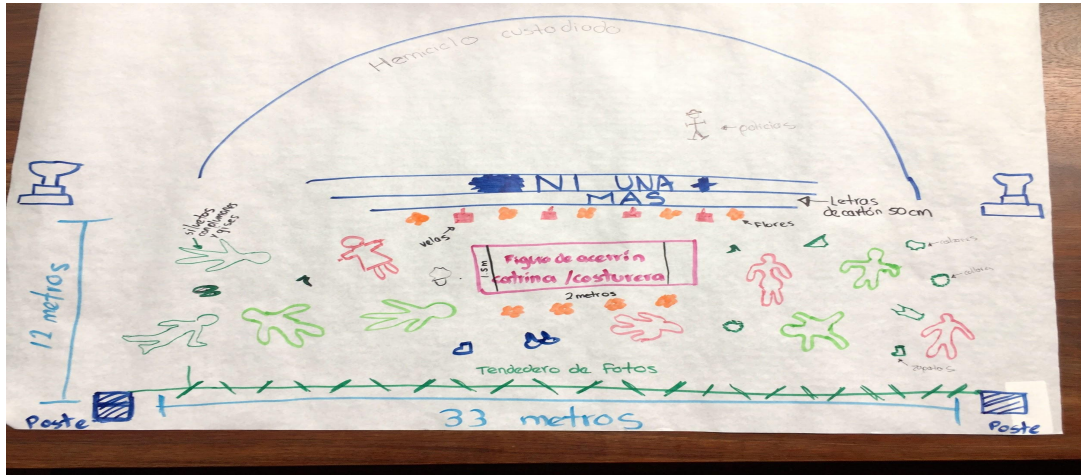


Figura 6. Croquis de planeación para montar la ofrenda en el Monumento Hemiciclo a Juárez. Elaboración propia con ayuda de la comisión de arte para la marcha.



Figura 7. Marcha de las catrinas sobre calle 5 de mayo. Foto: Carla Carpio Pacheco.



Figura 8. Figura de aserrín en la ofrenda montada en el Hemiciclo a Juárez. Foto: Carla Carpio Pacheco.

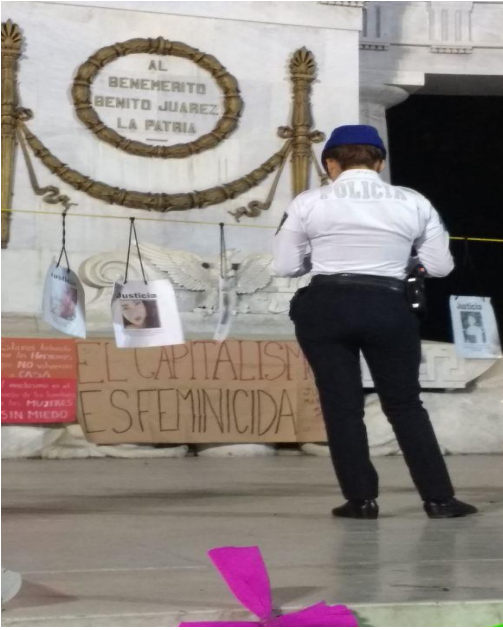


Figura 9. Tendadero con fotografías de mujeres asesinadas o desaparecidas en Hemiciclo a Juárez. Foto: Carla Carpio Pacheco.



Figura 10. Colocación de ofrenda. Foto: Cortesía de Colectiva Sícorax.

### **2.2.2 Marcha del 25 de noviembre, día contra las violencias machistas. Chimalhuacán, Estado de México.**

El Estado de México es una de las entidades con mayor índice de feminicidios, donde destacan en los primeros lugares los municipios de Ecatepec y Chimalhuacán. En este último, asesinaron a la joven Mariana Lima Buendía en 2010 y desde entonces su madre Irinea Buendía se ha convertido de forma involuntaria en una activista para demandar justicia por los feminicidios en México. Así fue como en 2015, junto con colectivas de mujeres organizadas, colocaron tres cruces rosas en el borde que delimita Nezahualcóyotl y Chimalhuacán porque han sido encontrados numerosos cuerpos de mujeres asesinadas ahí. Sin embargo, al año siguiente estas cruces fueron removidas por la presidenta municipal, lo cual propició un nuevo llamado a la movilización para “llenar de cruces” el municipio<sup>21</sup>. Además, como parte de las acciones se llevaron a cabo para denunciar la violencia en ese lugar se realizó una intervención titulada “Rostros de fuego, del Bordo a la Esperanza”<sup>22</sup>, en esta zona limítrofe conocida como Bordo de Xochiaca, donde yace el basurero más grande de la zona metropolitana. En julio de 2017 para el aniversario luctuoso de Mariana Lima, nuevamente se convocó a una acción pública donde se colocaron tres cruces de 5 metros de altura en el Palacio Municipal en Nezahualcóyotl y su madre leyó un pronunciamiento.

Como vemos, junto con la continua violencia hacia las mujeres la red de organización con familiares de las víctimas y colectivos independientes también se ha fortalecido, a pesar de las dificultades que la reconstrucción del tejido social presenta en estas zonas periféricas de la ciudad<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Algunas organizaciones convocantes fueron Red denuncia feminicidios Estados de México, Las enredadas, CECOS, Madres de víctimas de feminicidios en Estado de México, Las voces de Lilith, Nido de Luciérnagas, Mujeres en el oriente, entre otras.

<sup>22</sup> <https://youtu.be/G8FZX6Wvm48>

<sup>23</sup> En Chimalhuacán ha proliferado el poder de la organización priísta Antorcha campesina, que tiene presencia en la élite política y judicial de la entidad, así como grupos de base entre la población a la que conceden terrenos o viviendas a cambio de su apoyo. Medrano, R., Ramón, R., Dávila, I., (2019, 22 de abril) Chimalhuacán, primer lugar en feminicidios en EDOMEX, *LaJornada*.



Otro ejemplo de movilización tuvo lugar el 25 de noviembre de 2017 día internacional de eliminación de violencia contra las mujeres se llevó a cabo una marcha en Chimalhuacán con la intención de denunciar que el Estado de México ocupa los primeros lugares en casos de feminicidios e impunidad del país<sup>24</sup>. En particular esta marcha estuvo dedicada a la memoria de Diana Velázquez Florencio, una joven de 24 años que fue violada y asesinada el 2 de julio de 2017, cuyo caso ha sido marcado por una serie de incongruencias y negligencia por parte de las autoridades que no ha procedido en la investigación del caso<sup>25</sup>.

La familia de Diana al ver que no recibía ningún tipo de apoyo y que por el contrario las autoridades se negaban a investigar el caso, se acercó algunos colectivos para exigir justicia. Así fue como comenzaron a promover la marcha del 25 de noviembre en Chimalhuacán, pero fueron amedrentadas por policías que las instaron a dejar de repartir volantes, porque en la entidad “no había feminicidios”.

Las amenazas no importaron y se continuó con la planeación de la marcha, trazando un recorrido a partir de las sugerencias de Lidia Florencio, la mamá de Diana, donde no se priorizaron las calles principales y de mayor visibilidad, sino aquellas por donde transitaba su hija, que es también donde se desplazan y desaparecen otras mujeres. La ruta comenzó en el palacio municipal, después se hizo una parada en un espacio denominado “campo rojo”, de ahí se continuó la caminata entre las callecitas hasta la casa de Diana, donde se realizó otra escala antes de seguir hasta el ministerio público.

Antes de la marcha que se difundió por redes sociales, nuevamente colectivo *Las del aquelarre* junto con otras colectivas propusieron reunimos para debatir la posibilidad de asistir como contingente de la ciudad de México, para acabar con la centralización de las protestas y porque “si ellas (las mujeres que viven en el estado de México) realizan todos los días el trayecto inverso, por qué no vamos a ir nosotras para allá”.

---

<sup>24</sup> Por su magnitud, otro antecedente importante de marcha en el Estado de México tuvo lugar en 2016 y su trayecto de 20 km aproximadamente fue desde el municipio de Ecatepec hasta el Ángel de la independencia en la Ciudad de México.

<sup>25</sup> Su cuerpo fue encontrado en la vía pública, cerca del centro comercial Plaza Chimalhuacán, y de inmediato fue llevado a la morgue y catalogado como masculino, razón por la cual no procedió la investigación de su caso desde el principio, pues la familia había reportado una mujer desaparecida, y las autoridades correspondientes no les dijeron que ya tenían el cuerpo de la joven.

A partir de ese día se realizaron otras dos reuniones para organizar la logística y la seguridad del contingente. El punto de reunión para llegar todas a Chimalhuacán fue la entrada del mexibus afuera de la estación Pantitlán del metro, de ahí partimos organizadas en pequeñas células de siete personas acompañadas con una miembro de la Brigada humanitaria *Marabunta*, que entre otras actividades apoyan la seguridad en las protestas sociales<sup>26</sup>. El autocuidado y la seguridad en esta marcha fue un tema muy importante porque el Estado de México se caracteriza por la corrupción y la inseguridad en todos los niveles y al tratarse de un punto alejado y de difícil acceso es necesario cuidarnos entre todas.

Una parte del contingente de la ciudad de México abordó el mexibus “rosa”, de acceso restringido para que las mujeres “viajen seguras”, paradójicamente en una de las entidades donde hay más feminicidios. Una vez a bordo, las pequeñas células se reunieron con otras y comenzaron a entonar consignas, repartir volantes a las pasajeras y comunicarles el motivo de la marcha. Las asistentes a la marcha eran de diferentes procedencias, algunas independientes, otras iban en grupo o colectiva cada una con diversas posturas políticas en algunos puntos pero que a su vez dialogan, tejen redes y se reúnen por una misma causa como en esta ocasión.

Por ejemplo, cuando estuvimos en el mexibus gritamos consignas y repartíamos volantes informativos sobre las violencias machistas y los feminicidios a las pasajeras. De repente una de las compañeras de la pancarta comenzó a decir “-Somos sexoservidoras que venimos manifestarnos- mi primera reacción fue de asombro, pensaba que no quería que me confundieran y sentí un impulso por aclarar la situación, pero después pensé que eso era parte de mis prejuicios. El trayecto fue largo, así que pude platicar después con una de

---

<sup>26</sup> La *Brigada humanitaria de paz Marabunta* es una extensión de la asociación civil *Espacio Libre Independiente Marabunta*, que se originó como una propuesta ciudadana con el propósito de ofrecer oportunidades culturales a los jóvenes de la alcaldía Gustavo A. Madero y con ello combatir la delincuencia en esa demarcación. La primera vez que actuó fue en las manifestaciones contra la toma de protesta del ex presidente Enrique Peña Nieto en 2012. Entre sus funciones destacan prevenir escenarios de violencia, y en caso de haberlos, atender heridos y documentar para denunciar escenarios de represión.

ellas, me sorprendió su visión del sexoservicio, no comparto del todo, pero me hizo pensar que quizá es más complejo de lo que pienso”<sup>27</sup>.

Después me llamó la atención que una de esas mismas compañera portaba una pancarta que decía “Sin putas no hay feminismo”, que comenzó a mostrar por la ventana del mexibus del lado del arrollo vehicular. De pronto un auto manejado por un hombre y con otros dos de acompañantes “se emparejó” y empezó a gritar insultos contra las compañeras mientras uno de los hombres hacía señas obscenas simulando que se masturbaba, hasta que se adelantaron y dejaron el mexibus atrás.

Una vez en la concentración frente al palacio municipal se realizó un pequeño pronunciamiento y después se comenzó a avanzar. El contingente de la ciudad de México se mantuvo reunido y delimitado con un lazo el espacio separatista de la marcha, pues en esta ocasión había una asistencia mixta. Conforme se avanzaba en las calles hacía la primera escala había un clima de sorpresa y tensión en los vecinos, así como en los agentes policiales que no dejaron de vigilar y grabar a las manifestantes.

En esas calles no suelen ocurrir marcha, así que era comprensible que la gente se asomara por las ventanas de sus casas y en algunos casos salían para ver la manifestación y ahí recibían los volantes que las compañeras repartían en sus puertas para que se enterarlos de lo que pasaba. Aunque resulta difícil de creer que los vecinos de Diana no supieran sobre su desaparición y feminicidio ya que su casa tiene una gran manta colocada en la fachada.

La primera parada fue en el “campo rojo”, lote baldío conocido por ser un predio donde “desaparecen” mujeres y “aparecen” cuerpos. Es un espacio que en el día se utiliza para jugar fútbol “llanero”, y que colinda con un “deshuesadero”, lleno de autos viejos y chatarras, aunque quizá el mismo campo rojo sea también un deshuesadero de otra naturaleza.

En esta parada se cantaron algunas canciones, mientras en las paredes cercanas se dejaban stenciles y una gigantografía como memoria gráfica de la marcha, que sacudía del abandono esas calles empolvadas. Estas acciones eran una especie de ritual por las mujeres

---

<sup>27</sup> Cecilia, comunicación personal, 25 de noviembre de 2017.

que han asesinado ahí, pero también un recordatorio de la fuerza colectiva, un ejercicio de confrontación y de acompañamiento al mismo tiempo.

Después de este lugar se tenía pensada una parada en el lote baldío contiguo al centro comercial Plaza Chimalhuacán donde fue encontrado el cuerpo de Diana, sin embargo el cielo comenzaba a oscurecer y por seguridad para el regreso de todas la compañeras se pensó que era mejor terminar el recorrido en el Ministerio público como se había pensado. Ahí se colocaron las pancartas y cruces rosas en el piso de la explanada mientras se leía un pronunciamiento de familiares de víctimas, en otro momento *La comparsa* que había acompañado todo el recorrido interpretó algunas canciones de su repertorio. Esta agrupación compuesta originariamente por mujeres y algunos varones de nacionalidad chilena recuperan canciones populares latinoamericanas y adaptan las letras a la realidad nacional particular. Su participación es un ejemplo de la actualización de repertorios y del intercambio cultural y político que esto implica tanto en esu contenidos como en sus formas, pues la misma acción de marchar se ve modificada espacial y temporalmente cuando se involucra la música y el baile, tal como se verá en el siguiente capítulo. A continuación se muestra el mapa del recorrido de la marcha en Chimalhuacán, Estado de México en 2017 y algunas fotografías de la manifestación.

**Ruta de la marcha contra las violencias machistas  
(25 de noviembre de 2017)**

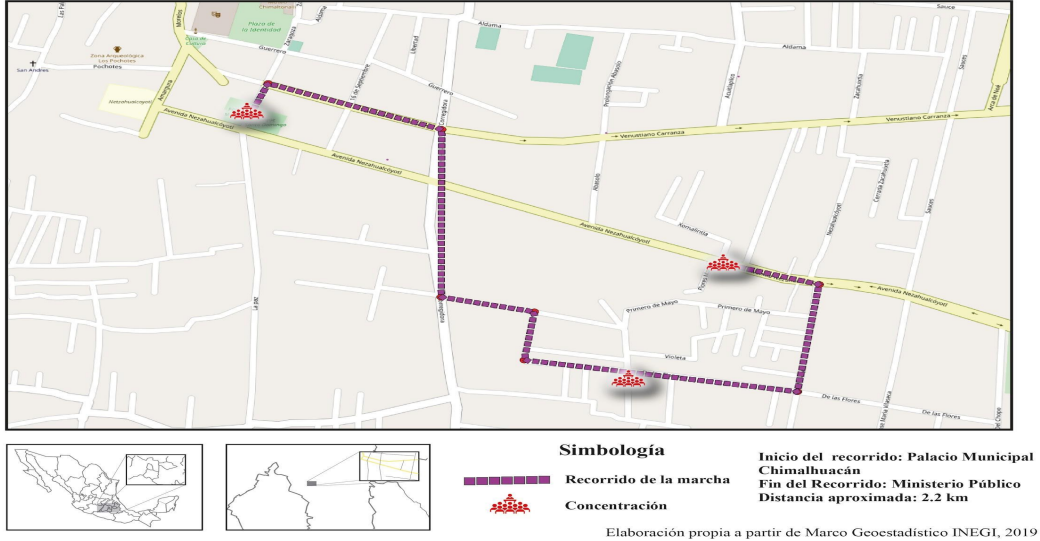


Figura 11. Mapa de trayectoria de la marcha en Chimalhuacán. Elaboración propia.



Figura 12. Palacio municipal de Chimalhuacán al inicio de la marcha. Foto: Carla Carpio Pacheco.



Figura 13. Parada en la casa de Diana Velázquez. Foto: Carla Carpio Pacheco.



Figura 14. Pared cerca de la zona conocida como “Campo rojo”. Foto: Carla Carpio Pacheco.



Figura 15. Palacio municipal de Chimalhuacán. Foto: Carla Carpio Pacheco.

### **Capítulo 3. Danzar la calle, corporizar la memoria.**

En este apartado se describe el contexto relocalizado de los géneros performáticos de origen africano y la configuración de lo “afro” y su significación en la danza para comprender de manera particular a qué nos referimos con las danzas “afro” que se practican actualmente en Buenos Aires y que describiré en el siguiente punto.

Considero junto con los antropólogos Nahayeilli Juárez y Christian Rinaudo, que el cuestionamiento sobre la movilidad y las circulación de prácticas culturales consideradas “negras” o “afrodescendientes” es un punto de partida que puede ayudar en la comprensión de la dinámica actual, que además de indagar sobre el origen se cuestiona acerca de los contextos de producción cultural, “los circuitos y los actores que participan en sus definiciones, reconocimientos y legitimación social” (2017:10) en espacios translocales.

En ese sentido, la actualización de las tradiciones de origen africano en prácticas corporales que se difunden hoy en día en contextos translocales permiten hablar de lo “afro” como prefijo que abarca una serie de prácticas culturales heterogéneas con elementos significativos en común. La relación del cuerpo, el movimiento y la naturaleza, así como la música de tambores que congregan a la comunidad son algunas de las características que han perdurado y que se reinterpretan en los diversos lugares donde se llevan a cabo las prácticas.

Sin embargo dicha apropiación no está exenta de tensiones que atraviesan las diferentes historias nacionales de los lugares donde se han relocalizado las prácticas, por ello, es necesario reflexionar lo que ocurre con los criterios de legitimidad cuando la música y danzas son ejecutadas por grupos que no son ni africanos ni afrodescendientes.

Las danzas de origen africano que han sido relocalizadas en la actualidad y que se practican por grupos urbanos se difunden como parte del “folklore” de sus lugares de origen y son asimiladas como parte de una *comunidad imaginada* (Anderson, 1996) que incorpora elementos de diversos grupos étnicos. De acuerdo con la antropóloga franco-italiana especialista en el estudio de las religiones afroamericanas, Stefania Capone, lo “afro” así concebido, forma parte de una estética particular que hace coincidir una serie de técnicas

corporales y universos simbólicos de divinidades apegadas a la naturaleza a partir de su reconocimiento y valorización como patrimonio cultural (Capone, 2011).

Aunque al concebir las danzas como parte del patrimonio cultural afro nos enfrentamos al problema de su esencialización, la práctica de éstas en contextos relocalizados permite actualizar y resignificar sus contenidos sin que se deje de lado su genealogía, lo cual no significa que las reapropiaciones ocurran sin tensiones políticas de por medio, como se verá en este capítulo.

Aquí se plantea la danza afro como un *género performático* (Citro 2009) que enfatiza las posibilidades del movimiento para la producción de cuerpos des-habitualizados. Bajo esta perspectiva, y teniendo en cuenta que, como señala la antropóloga Silvia Citro (2009) los géneros performáticos se transforman históricamente a partir del contacto con otros géneros, descontextualizando y re-contextualizando algunos de sus rasgos, resulta indispensable ubicar los ámbitos de su producción y reproducción para entender sus múltiples significaciones.

En el caso de danzas cuyo origen ha sido identificado con África subsahariana es posible identificar al menos dos procesos que tuvieron lugar casi de forma paralela a lo largo del siglo XX en Europa y América. El primero de ellos fue impulsado por la industria del espectáculo a través de la difusión de imágenes sobre lo afro que exhibían un lenguaje corporal con signos estereotipados que banalizaron la potencia del baile y la música dentro de la concepción africana.

Por ejemplo, en la década de los años veinte, se popularizó la imagen de la bailarina Josephine Baker, en especial aquella con su falda de dieciséis plátanos que fue ampliamente conocida en cafés parisinos y centros nocturnos donde “su así llamada salvajez era una cualidad cuidadosamente construida por empresarios artistas de vanguardia” como señala el antropólogo holandés Jan Neverdeen (2013).

Un par de décadas después, observamos que las representaciones de lo afro en la industria del entretenimiento en América Latina estuvieron mediadas por una forma particular de concebir “lo caribeño”. La figura de “lo mulato” es resultado de este proceso, por ejemplo, mediante las rumberas de la época de oro del cine mexicano, que aunque en realidad eran “blancas” encarnaron una serie de características asociadas al “ser mulato” de mujeres hipersexuales (Juárez, 2011).



Paralelamente, tuvo lugar otro proceso cultural dentro de un ámbito más cercano a las disciplinas artísticas y los ámbitos intelectuales, por ejemplo, dentro de la danza moderna y contemporánea, los y las coreógrafas desarrollaron algunas técnicas y formas estéticas acerca de lo afro con la intención de “preservar” y “rescatar” su esencia. Por ejemplo, en Estados Unidos destaca el trabajo de las “matriarcas de la danza negra” Pearl Primus y Katherine Dunham. Esta última, bailarina y antropóloga formó en 1940 la primera compañía de danza “totalmente negra”, con el fin de “devolver a los africanos estadounidenses su propia danza”, nutriendo sus coreografías con lo que había aprendido y recopilado a lo largo de su trabajo de campo en Cuba, Haití, Jamaica y Brasil (Capone, 2011). El trabajo de estas pioneras de la danza negra marcó la formación de bailarines de diferentes contextos geográficos y fungió como instrumento de reconocimiento político en la lucha por los derechos de la población afroamericana.

De acuerdo con Capone (2011) el reconocimiento de las danzas y músicas afro en el ámbito intelectual y artístico contribuyó a la valorización de ciertos aspectos de la cultura africana, así como en la paulatina elaboración de un patrimonio cultural afro, que junto con el fortalecimiento del panafricanismo, formaron parte una tendencia cultural y política que promovía la unificación del continente africano y sus vínculos con la africana “diáspora” en América. Desde entonces, y a lo largo del siglo XX, “África se convirtió en una comunidad imaginada para las vanguardias culturales y políticas afroamericanas” (Capone y Frigerio, 2012).

En ese tenor, es necesario señalar que cuando nos referimos a danzas que se adscriben como africanas y afroamericanas se trata de una serie de prácticas que son producto de este complejo proceso cultural de finales del siglo XX y principios del XXI, donde “lo afro” está integrado por una amalgama de diversas identidades étnicas, como los yoruba o kongo, que no está exenta de tensiones sociales y políticas en su configuración.

Esta comunidad imaginada atraviesa los cuerpos de quienes bailan, como puede observarse en las diversas prácticas musicales y dancísticas que a pesar de sus particularidades, comparten una serie técnicas corporales y un universo simbólico de divinidades apegadas a la naturaleza que permiten hablar de una estética particular de las danzas afro.

En el caso de aquellas de origen yoruba, cuyo origen geográfico se insinúa tuvo lugar en Nigeria, las danzas de orixás se refieren a divinidades que habitan la naturaleza y que han

tomado imágenes antropomórficas en algunas culturas que les rinden culto. En América, la llegada del grupo yoruba fue una de las más tardías respecto a otros grupos étnicos durante el periodo de la trata de esclavos, lo cual podría explicar la preponderancia de su presencia en diversos lugares donde el culto a los orixás adoptó formas sincréticas en relación con la religión católica y los cultos nativos.

En Brasil, el sincretismo de la religiosidad yoruba con el espiritismo y el catolicismo dio origen a una diversidad de religiones afrobrasileñas, como el candomblé de Salvador Bahía, el Batuque de Porto Alegre o el culto a Changó en Recife. Y a pesar de las particularidades en los diversos lugares donde se practica, existen características estructurales comunes que nos permiten caracterizar estas religiones en términos de una concepción filosófica africana más amplia.

En la zona del Río de la Plata, aunque está documentada la presencia de población esclava de origen africano, una gran parte provenía de Brasil. Entre esta comunidad la práctica de danzas de origen africano estuvo marcada por la resistencia frente a las inhumanas condiciones a las que fueron sometidas miles de personas durante el proceso de trata esclavista. En este contexto, el baile y la música, junto con las prácticas religiosas tuvieron que adaptarse a las nuevas características en los espacios que les fueron permitidos, siempre regulados por las autoridades coloniales dentro de los cabildos y las cofradías. Estos lugares constituyeron verdaderas comunidades de ayuda mutua a nivel económico pero también emocional, ya que bailar, cantar y tocar era una forma de re-crearse después de una jornada de trabajo, pero al mismo tiempo una manera de “elaborar” y transmitir el trauma del secuestro masivo del que fueron víctimas, así como de la marginalización que se vivía día con día.

Aún cuando fue abolida la esclavitud en el siglo XIX y los nacientes estados nacionales lograron su independencia de las coronas europeas, tanto la población como las prácticas de origen africano continuaron siendo estigmatizadas y marginadas respecto a las prácticas de la sociedad “blanca”.

Casi un siglo más tarde, durante las dictaduras que tuvieron lugar en los países del cono sur en la segunda mitad del siglo XX, tanto la música como el baile de origen africano siguieron practicándose en la clandestinidad, hasta que paulatinamente fue tolerada su práctica, aún con diversas restricciones por parte de los gobiernos democráticos. En el caso

argentino, siguió siendo predominante la influencia afrobrasileña en el desarrollo de las religiones de origen afro más difundidas, lo mismo que la danza y la música asociada a estos cultos en su versión secularizada.

Este proceso ha sido estudiado de manera particular en Buenos Aires por Alejandro Frigerio y Eva Lamborghini (2011) quienes lo identifican como un proceso de “reafricanización”, que tiene lugar principalmente dentro de ciertos ámbitos de la cultura. Estos autores señalan que después de la expulsión de la población afro y la negación de sus prácticas culturales a partir de la década de los años ochenta del siglo XX vuelven a ser aceptadas algunas prácticas de origen africano como el candombe, aunque siempre con tensiones políticas de por medio. En esta ocasión su reintroducción es impulsada con más fuerza desde su vertiente uruguaya debido a la migración de población afrouruguaya después de los procesos de dictadura en ambos países.

En ese sentido se puede afirmar que la reafricanización forma parte de una oleada dentro del proceso más amplio de reconocimiento del patrimonio afro en el campo de las artes. Al respecto es indispensable señalar las tensiones políticas y sociales que permean este proceso, puesto que la visibilización y aceptación de estas prácticas en su formato de patrimonio cultural atraviesa por cierto proceso de blanqueamiento, como ocurrió con la rumba cubana en el siglo pasado por mencionar tan solo un ejemplo. Lo anterior implica la adaptación de movimientos, vestuarios y significados de acuerdo con una estética aceptada en el campo artístico, atravesada por un discurso sobre la reivindicación de la herencia cultural africana, tal como ocurrió con las “matriarcas de la danza negra” en la primera mitad del siglo XX.

Como se puede observar, en lo afro no existe una influencia lineal entre las danzas que bailaban esclavos en la colonia y aquellas que tienen lugar en la actualidad. Sin embargo, en los términos de esta investigación la reflexión se centra en analizar la función que han tenido las danza y músicas afro, en relación con la memoria histórica y la protesta social, donde su resignificación introduce nuevas formas de manifestarse que contrastan con los contingentes lineales, formados en bloque cargando pancartas al estilo de las tradicionales organizaciones sindicales de trabajadores.

Sin negar que las danzas afro adoptadas por grupos urbanos de clase media hayan atravesado un proceso de blanqueamiento y exotización, interesa resaltar la forma en que las técnicas corporales han sido incorporadas a los repertorios de la protesta social, por medio de colores, movimientos, gestos, cantos y desplazamientos dentro de las mismas marchas.

De modo particular se verá que para algunos grupos de danza y percusión, la identificación de lo “afro” se establece a partir de las demandas sociales de justicia y de memoria, de no olvido de los familiares fallecidos y desaparecidos en dictadura, donde el cuerpo vuelve a ser relevante como referente de la protesta aún cuando ya no es aquel cuerpo esclavo el que danza a los orixás.

Otro ejemplo que podemos mencionar fuera de Buenos Aires es el grupo de danza que se llama *Iró Baradé*<sup>28</sup> en la ciudad de Rosario en Santa Fe, que ha llevado a algunas manifestaciones feministas la danza de orixás, en especial a Iansá y su simbología, por ser una mujer guerra, como por ejemplo la marcha #Niunamenos y al 31 Encuentro Nacional de mujeres que se llevó a cabo en Rosario, ambas en 2016. Según me platicaron algunas de sus integrantes desde 2016 intervinieron en la marcha del 24 de marzo, que conmemora los abusos cometidos en la última dictadura, por invitación de algunos colectivos artísticos independientes que se reúnen en *La Otra Casa*, un centro cultural simpatizante con el movimiento zapatista mexicano, lo cual deja ver las redes de intercambios artísticos y culturales que reconfiguran los repertorios de la protesta.

### **3.1 Colectivo de danza afro en la marcha por la Memoria, verdad y justicia.**

Las memorias sociales se configuran y establecen a través de prácticas, son éstas las que marcan el ritmo en calendarios que son repetitivos y al mismo tiempo cambiantes. Los rituales son algunas de esas prácticas que conmemoran hechos importantes para una colectividad y que suelen dejar marcas simbólicas y físicas en los cuerpos y espacios. Sin embargo, las acciones conmemorativas aunque se repiten no se cristalizan en el tiempo,

---

<sup>28</sup> *Iró* significa “ruido que hacen dos cuerpos cuando coalicionan”, *baradé* significa “combinar con la naturaleza del otro”. Este grupo comenzó a reunirse desde 2003, pero su incursión coreográfica en las protestas sociales es más reciente que el caso que analizo en Buenos Aires.

sino que su sentido es re apropiado y resignificado por actores sociales diversos de acuerdo con escenarios políticos, históricos y sociales.

El 24 de marzo de 1976 la Junta Militar en Argentina tomó el poder de ese país argumentando que iniciaba un “Proceso de reorganización nacional”. El clima de violencia y represión era tal que las manifestaciones públicas eran casi imposibles, hasta que en unos años más tarde el muro de la dictadura comenzó a fisurarse y a partir de los ochenta las organizaciones de derechos humanos fueron las antagonistas principales en la reinterpretación del 24 de marzo, como un día de denuncia más que una celebración. De acuerdo con Elizabeth Jelin “Durante los primeros años a partir de la transición las conmemoraciones incluyeron una gama muy amplia de formas de expresión, todas ellas ligadas a la memoria de la dictadura y sus consecuencias: siluetas, murales, obras de teatro, además de marchas y los pañuelos de las Madres” (Jelin, 2004: 144).

Según la investigadora, desde 1996 las acciones que se realizan para la conmemoración de esta fecha han incrementado sus formas creativas así como su composición social, debido en parte a la organización H.I.J.O.S- Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio- lo cual favoreció un cambio generacional donde los sectores más jóvenes comenzaron a tener mayor presencia y se diversificó la presencia de grupos que ampliaron el campo de las demandas relacionadas con la violación de derechos humanos.

La apertura de las conmemoraciones del 24 de marzo y la consecuente diversidad reconfiguró la histórica marcha anual que partía de la plaza de Congreso hacia la Plaza de mayo, y propició una serie de disputas por la legitimidad en la protesta y por tanto los lugares que las diferentes organizaciones debían ocupar dentro de la misma<sup>29</sup>.

Como se verá en este capítulo, a partir de los testimonios de algunas participantes en la marcha de 2017 podemos conocer la intervención de actores sociales que favorecieron la presencia de diversos colectivos artísticos con mayor impulso durante la primera década del presente siglo, así como reconstruir parte de la coyuntura política que se gestó a partir de la crisis económica y social que tuvo lugar en la capital bonaerense en el año 2001<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Cabe señalar que esta serie de tensiones pudieron verse incrementadas además por la conformación de diferentes organizaciones sociales y agrupaciones políticas en la Comisión por la Memoria, Verdad y Justicia, encargada de coordinar las conmemoraciones del 24 de marzo, así como por la oficialización de esta fecha como Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia a partir de 2006.

<sup>30</sup> El gobierno del entonces presidente Fernando De la Rúa (1999-2001) declaró estado de sitio y las instituciones financieras se declararon en quiebra. Todo ello provocó que un creciente descontento

Asimismo, se describe la participación del *Colectivo de danza afro* en la marcha de 2017 en Buenos Aires para mostrar desde una perspectiva centrada en la corporalidad, los aportes del lenguaje de la danza de orixás como herramienta dentro de las manifestaciones públicas. Es importante señalar la presencia de las mujeres en esta forma de protesta, aunque no sea una manifestación feminista ni de corte separatista, han sido quienes convocan y mantienen la agrupación, así como quienes mayoritariamente se adhieren en cada convocatoria.

La mayoritaria presencia femenina se puede explicar a partir del contexto argentino y la historia de lucha que han tenido las madres y abuelas de Plaza de Mayo como antecedente fundamental en la protesta. Por otro lado, a nivel regional es importante tener en cuenta que a partir de los procesos dictatoriales y represivos del siglo XX en América Latina se afirma una tendencia en la protesta social hacia la centralidad del cuerpo donde los feminismos colocan la corporalidad, la afectividad y las emociones como ejes dentro de las acciones políticas.

En el caso argentino, entrevisté a dos fundadoras del Colectivo de danza afro, Cecilia Benavidez y Alejandra Vasallo, quienes coincidieron en afirmar que la primera vez que fueron convocadas a marchar-danzando fue en 2001 por invitación de amigos suyos pertenecientes a la agrupación H.I.J.O.S. En ese año, únicamente salieron bailando seis mujeres que se agruparon bajo el nombre de *Oduduwa*, y por convocatoria de las Abuelas de la Plaza de Mayo salieron “abriendo camino” en la marcha para entrar a la plaza. Conforme a su testimonio, a partir de ese año continuaron participando, al principio solo incorporando algunas de sus alumnas, ya que varias de ellas daban clases de danza afro.

Posteriormente entre las seis bailarinas (María Balmaceda, Cecilia Benavidez, Julieta Eskenazi, Wanda Migelson, Victoria Pagani, y Alejandra Vassallo) del núcleo original de *Oduduwa* discutieron si era prudente abrir más la convocatoria, y concluyeron que sí, puesto que “los orixás son universales y les pueden hablar a todos”<sup>31</sup>, además de que consideraron importante abrir la convocatoria “para dejarles algo a los pibes, porque

---

social que unió a varios sectores sociales bajo la consigna “Que se vayan todos”, refiriéndose al gobierno en general. Asimismo se generaron complejas redes de organización social a nivel de barrio, y novedosas formas de protesta.

<sup>31</sup> Alejandra Vasallo. Toda la información vertida en este apartado corresponde a la entrevista realizada el 5 de mayo de 2017.

muchos de ellos ya nacieron en democracia y les resulta súper lejano sino se construye en términos de que es parte de tu historia”<sup>32</sup>.

De modo que en 2005 decidieron lanzar una convocatoria abierta para unirse a la marcha bailando con ellas por medio de un anuncio en el diario *Página 12* y por difusión de boca en boca, ya que las redes sociales aún no eran tan usuales como hoy en día. Ese año llegaron al ensayo previo a la marcha cuarenta personas, al año siguiente siguieron la misma dinámica y llegaron sesenta y después siguieron aumentando, hasta que en 2009 reunieron más de cien mujeres bailando. El registro filmico de la marcha de ese año está colgado en la plataforma *Youtube* y fue el documento gracias al cual yo supe de la existencia del grupo. Fue editado por la revista electrónica *Quilombo*, bajo el nombre de *Lo dicen, lo piden los cuerpos*, lo cual nos da una idea de la proyección que para ese entonces habían alcanzado al menos dentro del circuito cultural argentino y al interior de la marcha<sup>33</sup>.

Las entrevistadas comentan que posteriormente, entre 2012 y 2014 decidieron hacer una pausa en su participación masiva en la marcha porque:

(...) a nivel político comenzaron a ocurrir muchas fracturas, la marcha se había dividido, la primera marcha, la segunda marcha, la marcha de la izquierda o marcha oficialista (...) todo mundo se peleaba por ver quién tenía la performance (SIC). Para el año 2012 casi todos los grupos tenían un grupo de tambores, había muchos de performance, nosotros fuimos las primeras, en parte por eso *Oduduwa* era muy reconocido como compañía independiente, no tanto por nuestros espectáculos teatrales, sino porque fuimos las locas que sacamos el afro a la calle, y porque hicimos una convocatoria que nadie hizo antes (Vasallo, 2017).

En este fragmento podemos ver la relevancia que los tambores de origen africano cobraron como parte de los repertorios de la protesta social en América Latina, sin que esa influencia haya sido aún suficientemente reconocida. Asimismo se asoman algunos indicios de las

---

<sup>32</sup> Cecilia Benavidez. Toda la información vertida en este apartado corresponde a la entrevista realizada 20 de abril de 2017.

<sup>33</sup> El video se puede ver en <https://youtu.be/He47QLqnTQI>.

tensiones que ocurren como parte de la organización de la histórica marcha y el notorio aumento de grupos artísticos en la misma.

Sin embargo, es necesario hacer algunas precisiones puesto que “el afro” como expresión que conjuga música y baile es muy común que se lleve a cabo en espacios que permiten la convivencia colectiva en torno a los tambores, lo cual de hecho es una probable explicación acerca de su resignificación y apropiación en manifestaciones políticas. De modo que, considero que la entrevistada se refiere más bien a “el afro” como conjunto de disciplinas artísticas que se aprende en salones de ensayos por medio de talleres dentro de los circuitos culturales urbanos. En ese sentido, “el afro” se “encerró” en las aulas y gracias a iniciativas como las de *Oduduwa* volvió a salir a las calles bajo una lógica de denuncia política y no exclusivamente espectacular, aunque en ese sentido no sería tampoco la primera vez que diversos colectivos culturales se unen con este fin.

En efecto, de acuerdo con las entrevistadas, la primera vez que ellas “llevaron los orixás a la calle” fue en las acciones de protesta pública por el asesinato de un activista y artista que luchaba por los derechos de los afrodescendientes en Buenos Aires. Su nombre era José Delfín Acosta y fue fundador del *Grupo cultural afro* que desarrolla actividades artísticas y culturales en torno al reconocimiento y la defensa de los derechos de las personas de origen africano en Buenos Aires. Según Frigerio y Lamborghini (2011:27) este hecho trágico tuvo lugar en 1997, cuando el activista fue “asesinado a golpes en una comisaría por salir en defensa de unos afrobrasileños que estaban siendo hostigados por unos policías en la calle”, lo cual fue corroborado por mí en algunas de las entrevistas.

Al año siguiente, Ángel Acosta, hermano de Delfín, reunió a practicantes de capoeira, candombe y danzas afro, algunos que se asumían como afrodescendientes y otros que no, para organizar un desfile conmemorativo cuya consigna fue pedir justicia por el asesinato del activista y visibilizar que fue un acto de discriminación racial. Esta manifestación hizo coincidir en una comparsa de baile y tambores a muchas personas que formaban parte de un circuito cultural de prácticas de origen africano en la ciudad, que hasta ese momento llevaban a cabo su práctica de forma aislada. También fue la primera vez que se unieron para llevar a la calle su danza y su música como herramienta de protesta social en una ciudad con una larga historia de negación de lo “afro”.



No es casual que aquella manifestación tuviera lugar en el barrio de San Telmo, ya que éste junto con el barrio de La Boca, históricamente concentraron una población de afroargentinos quienes a partir de la década de los ochenta difundían danzas y músicas de origen africano, particularmente el candombe que desde el asesinato del activista se convirtió en una herramienta de lucha.

En aquella ocasión, según nos comentan las entrevistadas, la movilización partió del Parque Lezama, en el barrio de San Telmo, y siguieron por la calle de Defensa hasta la Plaza de Mayo, lo cual era un reto al orden público pues por primera vez salían los tambores de ese barrio y se hacían visibles en la protesta social. Además este acto fue muy importante en el proceso de configuración del campo de las prácticas afro, pues reunió a muchos grupos y permitió que se ubicaran entre sí, y aunque no se unificaron como un solo movimiento, se puso en evidencia la diversidad de personas y prácticas que delineaban la “movida afro”.

Por ejemplo, uno de los ensambles que participó se llamó *Kalancangüe* y en él convergieron muchas de las bailarinas que entrevisté, quienes en 1998 constituían las primeras generaciones de alumnas que se formaron en diversos tipos de danzas de origen africano. En la actualidad, la mayoría de ellas viven en algún lugar de Buenos Aires capital o de la zona conurbada, y poseen estudios universitarios o tecnicaturas, así como algún tipo de formación en diversos tipos de danza.

Lo que es cierto es que fueron el primer grupo de afro que convocó para participar dentro de la marcha por la Memoria, la verdad y la justicia, que abarca una consigna social generalizada dentro de la historia de lucha por los derechos humanos a nivel nacional, y en ese sentido no fue fácil incluir danzas y música que podrían parecer festivas en una conmemoración en el episodio trágico de la dictadura.

Más de una década después, como vimos en los testimonios de arriba, la incursión de todo tipo de grupos artísticos incluidos aquellos con tambores en la marcha fue ganando espacio en medio de las disputas de diferentes organizaciones y grupos políticos, como señala Cecilia:

Hasta 2010 se salía por la Plaza de mayo, pero las Abuelas y las Madres se dividieron en 2 líneas, y eso marcó bastante la organización de la marcha, porque están los que salen (...) sobre todo con el *kischnerismo*, que le decían

el oficialismo, en realidad eran Abuelas de Plaza de mayo, con Estela [Carloto] y una parte de HIJOS, y luego están *Memoria, verdad y justicia*, que es Nora Cortiño con las agrupaciones de izquierda y demás, y Ebe [Bonafini], ya no estaba saliendo (Benavidez, 2017).

El grupo *Oduduwa* aprovechó este clima de tensión para hacer una pausa en sus salidas e involucrarse en otros proyectos, uno de ellos fue la realización del documental independiente que salió a la luz en 2015 bajo el nombre de *Piedra Libre*. La idea original fue de Alejandra Vasallo que es también aficionada al cine y quiso conjugar en un documento audiovisual el proceso del grupo de danza, tanto las participaciones en la marcha, como parte del proceso creativo y la historia de vida de cada integrante.

Para ella, la realización del documental tiene una motivación personal ya que siendo historiadora y dedicándose de lleno a su carrera profesional “descubrió” la danza siendo ya una adulta y fue a partir de esa práctica que logró elaborar el duelo de su primo desaparecido en dictadura del cual se tiene muy poca información. Según su experiencia, ni la asistencia a marchas ni las protestas desde “el intelecto” le ayudaron tanto en su proceso de pérdida como su participación con el colectivo de danza el 24 de marzo, pues fue entonces cuando sintió que al fin estaba “realmente haciendo algo” por su primo. Para ella la acción coreográfica de *Oduduwa*:

es una propuesta para intervenir en los debates por la memoria, hasta ahora han quedado muy en el nivel del discurso, de la política, en la mente, en la cabeza, y deja el cuerpo de lado y el dolor sigue por más que vos seas la militante más experta. La academia escribe sobre la memoria pero *no transita la memoria*, ésta [la danza] es una forma de producción de conocimiento acerca de la memoria como la de los archivos, al mismo nivel, y sé que es bastante extrema, por eso trato de llevarla a espacios escolares, universidades, en lugar de conferencias, ponencias, yo podría haber escrito un artículo, tengo mucho que decir, pero lo quiero decir de otra manera, y me parece que los académicos se tienen que dar cuenta que hay otras maneras de producir conocimiento válido (Vasallo, 2017).

Como vemos en el testimonio, *transitar la memoria* tiene que ver con otras formas de conocer y producir conocimiento desde la práctica corporizada, y el movimiento como estrategia para encarnar los significados de una historia compartida.

Desde el punto de vista de esta investigación, la acción efectiva (y afectiva) de planear un baile y ejecutarlo no sólo se relaciona con un duelo personal, sino con el hecho de crear en colectivo y ampliar las formas sensibles en las que se experimenta el dolor. Al preparar los cuerpos para salir a la calle se gesta una forma de lucha compartida contra el olvido por medio de las danzas de orixás que promueven una apertura sensorio-perceptiva e intensifican las formas de vinculación entre las participante, como las mismas entrevistadas señalan:

es una técnica que nos permite trabajar sobre nosotras y nuestro cuerpo (...) eso fue lo que nosotras tomamos, investigamos un montón para tener una base sólida y hacer algo que no ofendiera a la gente de religión ni a las maestras que nos habían enseñado(...) muy conscientes de que estamos trabajando con energía, (...) porque si nosotros pensamos a los orixás de esa manera, que nos los podemos apropiar respetuosamente para hablar de nosotros a nivel personal, entonces por qué no pueden servir para hablar de un nosotros colectivo, para representar por ejemplo un dolor colectivo (Vasallo, 2017).

En el espacio público los cuerpos danzando comunican por su misma presencia y más allá de los significados concretos de cada movimiento, como señala Cecilia Benavídez, alias “la negra”:

Hay que entender que tu performance no es por sobre la marcha, sino que vos estás en una marcha y esa es tu manera de marchar, entonces no importa si sale bien o no la coreografía, si se oye o no, es más de cómo pensamos el espacio público, porque no es tu hecho artístico por sobre la calle, sino que *vos sos* en esa calle.

En efecto, quienes participan bailando en ese contingente *hacen* la calle con sus movimientos en relación con otros cuerpos, lo cual persigue un función pedagógica que

según Cecilia, es la más importante de este tipo de manifestación. La “negra”, quien tiene un profesorado en expresión corporal y actualmente se dedica a dar clases a nivel primario y talleres libres para adultos, nos comparte que para ella danzar en la marcha es la manera en que las generaciones que no vivieron en dictadura y que posiblemente no se encuentren tan involucradas políticamente, experimenten una nueva forma de relacionarse que los ayude a posicionarse, como ella misma señala:

para mí siempre es pedagógico, por eso hago una gran diferencia en un escenario, y cuando haces estas cosas, como generar espacios *que te modifiquen* y [crean] redes afectivas. Nos une la profunda convicción de que el hecho artístico es donde mejor nos encontramos, a pesar de nuestras diferencias [políticas] porque veníamos de la discusión de votar o no votar por ejemplo (Benavidez, 2017).

Después de la pausa como *Oduduwa* se reorganizaron hasta 2015, pero esta vez simplemente como *Colectivo de danza afro*, e incluyeron algunos miembros originales junto con nuevas bailarinas. En estos años hubo cambio de gobierno y un retorno a la derecha con Mauricio Macri en la presidencia. De modo que “el macrismo estaba encima, y fue nuestro motivador ese verano, empezamos a conversar con las antiguas *Oduduwa*, y otras nuevas, que tienen historias de bailar en marchas pero no de organizarlas” (Benavidez, 2017).

De modo que la marcha de 2016 estuvo marcada por una nueva coyuntura que favoreció el reajuste de organizaciones y la incursión de más personas y grupos de diversos sectores de izquierda, puesto que el nuevo gobierno amenazaba con echar atrás algunos avances dentro de las investigaciones de los crímenes cometidos en la dictadura, entre otras medidas represivas para la población en general.

Debido a las divisiones y tensiones al interior de la propia marcha, ese año gran parte de los colectivos artísticos se organizaron en el *Frente cultural*, un contingente que es parte de la marcha pero que avanza por una Diagonal Norte, una calle aledaña a la avenida de Mayo. El *Frente cultural* está encabezado por las *Madres víctimas de trata* y compuesto únicamente por grupos con propuestas artísticas como *Los tambores no callan*, con

percusiones de candombe, *Cien volando*, que hacen teatro y performance, grupos de música andina y por su puesto el *Colectivo de danza afro*.

La descripción que realicé como parte del trabajo de campo corresponde al 24 de marzo de 2017, y pude enterarme de la convocatoria por medio de una comunicación previa a la estancia de investigación que mantuve con Alejandra vía e-mail, y una vez en Buenos Aires me ayudé de las redes sociales. Así fue como supe que ya no existía Oduduwa y que ahora la convocatoria estaba a cargo del *Colectivo de danza afro*, quien había citado a las 11 de la mañana en la esquina de Carlos Pellegrini y Diagonal Norte. Llegué un poco antes al lugar y pude ver que las calles aledañas ya estaban preparadas por organizaciones y grupos activistas que estaban colocando carpas, instalaciones artísticas, carteles, etc.

Mientras tanto, en la esquina referida, poco a poco llegaron mujeres vestidas de verde, azul, amarillo, rojo o violeta, de todas las edades y tallas, algunas de ellas conversaban, o se ponían a “estirar” en el camellón o a plena calle. Detrás de ellas se fueron ubicando los percusionistas para ensayar con el bloque de tambores compuesto por hombres y mujeres vestidos de rojo.

Según me comentaron en una entrevista posterior, los miembros del grupo original junto con nuevos integrantes (en total son unas diez personas) se habían reunido algunas semanas previas a la marcha para debatir sobre aspectos relevantes del contexto político actual en su país durante ese año, en particular en materia de derechos humanos. A partir de esas reflexiones, exploraron las posibilidades creativas para articular las danzas de orixás con algunos reclamos y consignas en torno a las exigencias de memoria y justicia.

Una vez que se discutieron dichos aspectos colectivamente y lograron articular ideas, movimientos, malestares y sentimientos en una secuencia coreográfica, lanzaron la convocatoria abierta por redes sociales para incluirse a los ensayos y así compartir su propuesta.

Este año, el núcleo de organización estableció que la coreografía estaría centrada en el orixá Oxumare, que según la mitología afrobrasileña es la “serpiente-arcoiris”. La elección tuvo que ver con la preocupación generalizada por los ciclos, como ellas mismas señalan “sentimos que se están repitiendo ciclos, con nuestro presidente actual, y necesitamos que haya movimiento y cambio”.

Según la mitología, este orixá simboliza la mutabilidad, ya que permanece seis meses como serpiente y seis meses como ser humano. Debido al carácter mutable de Oxumare, se le considera una deidad andrógina, responsable del movimiento constante del mundo. Por otro lado la serpiente está relacionada con el arco iris por su forma, y éste a su vez posee la capacidad de unir el cielo y la tierra. De modo que la vestimenta colorida fue elegida a partir de la resignificación que las bailarinas propusieron sobre el arco iris y la mutabilidad de la serpiente Oxumare.

La simbología de este orixá se combinó con la potencia de movimientos que corresponden con otras deidades, como Xangó que en este contexto es reinterpretado como el “fuego transformador” necesario para los cambios sociales, y Oxosi, “el cazador”, cuya gestualidad refiere la de un arquero al acecho, que prepara la flecha para disparar. De acuerdo con las entrevistadas, Oxosi se incorpora en la coreografía porque se requiere traer “nuestro pasado” al presente, como la flecha con la cual se apunta hacia delante, con la tenacidad de la mirada del cazador : “traer delante la flecha certera y ver donde debemos colocarla”.

Durante la coreografía los bailarines avanzaban en filas con una secuencia básica de pasos acompañados por un grupo de tambores que se ubicaban en la retaguardia del contingente. Después de algunas repeticiones se detenían en la calle, y realizaban una secuencia de desplazamientos en grupo, donde la figura del “remolino” o espiral adquiría relevancia por su relación con el arco iris y el movimiento de las serpientes. De tal manera que los cuerpos coloridos se revolvían y caían al piso, a excepción de un grupo (alternadamente el verde, rojo, amarillo, azul o violeta), que se golpeaba el pecho y emitía un sonido. Finalmente se agrupaban por colores y realizaban otra secuencia donde la gestualidad incorporaba la de los orixás Xangó y Oxosi.

Visto desde afuera, el colectivo de danzas afro dibujaba una serpiente multicolor que avanzaba, se detenía, se contraía, se arrastraba por el piso, hacía sonidos, se agitaba y se dispersaba para avanzar de nuevo. La gente que acompañamos la marcha observábamos, otros gritaban palabras de apoyo para las bailarinas, incluso les ofrecían agua como si se tratara de un maratón, algunos se movían al ritmo de la música y los cuerpos, como señala una de las bailarinas: “La gente no solo te ve, sino que te acompaña, se mimetiza, se detiene cuando te detienes, es algo muy loco”(Benavidez, 2017).

Algunas conclusiones que podemos extraer a partir de este apartado nos llevan a considerar la formación de colectividad en torno a lo festivo, al tambor, los cantos y bailes que permiten el desarrollo de espacios comunes que van tejiendo quienes habitan la ciudad y quienes transitan la marcha abran las posibilidades de convivencia desde una dimensión corporal, sensitiva y afectiva.

Al mismo tiempo, el espacio que provee la coreografía expandida, desde su planeación hasta después de la marcha permite que más allá de lo festivo y de la empatía se construyan pequeñas comunidades donde lo político y el arte convergen para ensayar nuevas posibilidades de coexistencia, de reclamo social y de memoria colectiva. Como ya se mencionó antes, en este proceso es determinante la creciente presencia y participación activa de las mujeres en la protesta social, acompañada de un proceso paralelo de valorización de la influencia de origen africano en los repertorios de las manifestaciones.

En efecto, las razones que influyen en la resignificación y apropiación de este tipo de danzas para llevarlas al terreno de la protesta social tienen diferentes aristas. Por un lado, el contexto bonaerense en torno a la configuración de la “movida afro”, en una ciudad que ha construido su identidad a partir de la mirada colonial de los europeos que “llegaron en los barcos” borrando todo vestigio de negritud en su historia. Al respecto, veremos qué factores propiciaron que a finales del siglo XX y durante este siglo se haya reivindicado lo “afro” en términos culturales como un material altamente creativo en la protesta social, llegando a afirmar incluso que “a los africanos esclavizados en América los consideramos los primeros desaparecidos, extraídos de sus lugares de origen y luego invisibilizados acá”, como señaló una de las entrevistadas que organizó el contingente de danza afro en la marcha<sup>34</sup>.

Por otro lado, veremos en la última parte del capítulo que el reconocimiento de lo “negro” a partir de las artes forma parte de una circulación cultural más amplia, que se gestó desde el siglo pasado en el entramado de la danza, la música y el teatro, junto con discursos acerca del patrimonio cultural y la legitimidad de ciertos actores.

A continuación presento un mapa del recorrido que siguió la marcha del 24 de marzo de 2017 en Buenos Aires y algunas fotografías que documentan la participación del colectivo de danza afro por el día de la Memoria, la verdad y la justicia.

---

<sup>34</sup> Marcela Gayoso, comunicación personal, abril 2017.

## Ruta de a archa del día de la memoria (24 de marzo de 2017)



Figura 16. Mapa del trayectoria de la marcha del 24 de marzo. Elaboración propia.



Figura 17. Pancarta en el Frente cultural de la Marcha del 24 de Marzo. Foto: Carla Carpio Pacheco





Figura 18. Colectivo de danza afro en la marcha del 24 de marzo. Foto: Carla Carpio Pacheco.



Figura 19. Colectivo de danza afro en la marcha del 24 de marzo. Foto: Carla Carpio Pacheco.



Figura 20. Colectivo de danza afro en la marcha del 24 de marzo. Foto: Carla Carpio Pacheco



Figura 21. Colectivo de danza afro en la marcha del 24 de marzo. Foto: Carla Carpio Pacheco.

### 3.2 Configuración de la “movida afro” en Buenos Aires.

En los últimos años, como parte de las manifestaciones por la memoria y la justicia se han integrado algunas comparsas y batucadas a través de la percusión y la danza, pero ¿de qué manera se han integrado las danzas de origen africano para hablar de la historia reciente de ese país, y qué imaginarios sobre lo “afro” promueven?.

En primer lugar es importante señalar que el campo cultural afro se divide en dos grandes grupos, que aunque no son excluyentes del todo, tienen características propias. Por un lado una red de artistas, intelectuales y académicos que según mis entrevistadas se acercaron a las danzas de origen africano en buena medida gracias al Centro Cultural Rojas, dependiente de la UBA, que en los años noventa constituyó un espacio muy importante para la difusión y práctica de danzas afro ya que reunía en el departamento de danzas afrolatinoamericanas a profesores de Cuba, Venezuela, Brasil, , tales como Isa Soares, procedente de Salvador de Bahía, quien organizó su participación como *Kalancangüe* en la manifestación por el asesinato de José Delfín Acosta.

Por otro lado están los que se asumen como activistas afrodescendientes, muchos de ellos uruguayos pero que llevan varios años en Buenos Aires incluso tienen descendencia ahí, y son promotores culturales de candombe, capoeira, danza, etc.

Durante mi trabajo de campo el acercamiento inicial fue con este grupo , en especial con el *Movimiento afrocultural*, que poseen un local propio en el barrio de San Telmo, lo cual facilitó el contacto con ellos a mi llegada. Según me comentaron este lugar es un espacio autogestivo que fue “ganado” al gobierno de la ciudad después de que los desalojaron de un local anterior y éstos en respuesta imputaron un demanda por discriminación. Por este motivo hacen hincapié en la defensa y mantenimiento del espacio, como pude advertir en el cierre de una roda de capoeira donde el mestre Bonga les hacía un llamado a los asistentes, casi todos blancos, sobre llevar su participación más allá de la práctica, procurando involucrarse y ser parte también del activismo que ahí se realiza, cuestiones que al parecer no todos realizan en la misma medida.

Sin embargo cuando me acerqué para realizar un par de entrevistas a profundidad se presentaron dificultades, en un caso mediante evasivas y en otro directamente se me negó la entrevista debido a que mencioné que también estaba entrevistando a bailarinas pertenecientes al otro grupo que denominé de “artistas-académicos”. Este grupo no se

localiza en un local propio, ni se articulan como un colectivo con un proyecto propio, pero forman una comunidad que se conoce o al menos se ubica entre sí por sus trayectorias en las prácticas culturales afro. Está conformada por un sector de la población porteña (aunque también tiene presencia en otras ciudades como Rosario) interesado en la cultura, música, danza, teatro, etc., y que ha encontrado en las prácticas de origen africano una forma importante de manifestación pública, además de que enriquecen su propia práctica artística y académica, muchas de estas personas son bailarinas (es), músicos, actrices, antropólogas (os), etc., así que también transitan por espacios académicos.

Ambos grupos conforman una “comunidad afro” muy heterogénea cuyos miembros se ubicaban entre sí pero establecen marcadas diferencias entre ellos. La distinción que menciono entre los dos grupos me permitió no solo entender la dinámica de esta comunidad sino también ubicar mi rol como investigadora, y por tanto mi lugar de enunciación desde el cual orientaba la mirada y ellos me percibían, pues siendo parte del mundo académico y teniendo contactos dentro del grupo de “artistas-académicos” el grupo de “activistas afrodescendientes” mantuvo cierta sospecha hacía mí, lo cual me permitió acercarme de manera parcial a sus actividades.

Debido a las dificultades mencionadas y tomando en cuenta los objetivos centrales de mi investigación, continúe el trabajo con el grupo al que denominé “artistas-académicos”, quienes en general se mostraron muy accesibles e interesados en conversar. Aquí mi papel como investigadora y practicante de danza ayudó a establecer la comunicación y facilitó la conexión de redes con otros investigadores.

Un breve artículo publicado en un libro del grupo GEALA-Grupo de estudios afrolatinoamericanos- me dio algunas claves para entender estas disputas dentro del campo “afro” que emergieron como resultado de mi investigación. En éste los autores daban cuenta de las tensiones existentes entre dos campos que denominaron de “estudios afro”, que incluye “investigadores de todo tipo en temáticas sobre África y afrodescendientes” y el de “militancia afro”, integrado por participantes de diversas “organizaciones de inmigrantes africanos, afrodescendientes o de organizaciones de promoción de expresiones culturales de origen africano (Maffia y Rodríguez, 2016) .

Según los autores, los militantes recriminan a los investigadores, la mayoría “blancos”, el hecho de pertenecer a una academia occidental y de “hablar por ellos”, ya que no todos

tienen “la misma autoridad para hablar”. Sin embargo, esta tensión se ha ido relajando con la paulatina inserción de “militantes afro” en la academia, los cuales consideran la preparación académica de la militancia como herramienta de lucha, en contraposición con la “escuela de la vida” que defienden algunos grupos militantes como más válida y legítima.

El reclamo fundamental es que se hacen los estudios sobre afrodescendientes al margen de ellos, en lugar de hacerlos con ellos, o desde ellos. Si bien es una postura válida, lo cierto es que esta postura sobrevalora el “poder” de los académicos en un campo de estudios que sigue siendo minoritario, y que ha costado trabajo legítimarlo en una academia fundamentalmente “blanca” y “occidental”.

La clasificación que puede ver en el artículo citado me pareció útil para comprender el campo de lo “afro” y algunas de las tensiones que lo conforman, pero agregaría en una tercera categoría al sector que estudié más de cerca, compuesto mayoritariamente de personas con estudios de danza, teatro, música o áreas similares, además de historiadoras y antropólogas, que convergen en el interés por las prácticas culturales de origen africano. Encontré que este grupo se encuentra en el campo de la academia y el arte al mismo tiempo, y aunque no son militantes de las causas afrodescendientes, simpatizan con ésta, aunque de una manera menos local, y más pensada como una valorización de la “herencia africana”.

Además, aunque no son militantes, realizan cruces con activismos de otro tipo, por ejemplo, las marchas por la memoria y la justicia, o encuentros más espontáneos para protestar por decisiones gubernamentales respecto a los crímenes cometidos por la dictadura y también se posicionan en las protestas contra feminicidios que lamentablemente ocurren en diferentes partes del país.

Tanto los “militantes afro” como el grupo de “artistas-académicos” recuperan el baile, la música de tambores y el capoeira como medios para expresarse políticamente. Para los segundos estas expresiones culturales forman parte de un abanico más diverso dentro de su práctica artística y sus investigaciones académicas, que se recuperan como recursos para la protesta social en su contexto local actual. Mientras que los primeros se esmeran más en promover éstas prácticas que dan identidad, cohesionan y facilitan el acercamiento de recursos humanos y materiales para sostener y legítimar su causa.

En todos los casos, desde la academia, el arte y la militancia, la reivindicación de la música y la danza de origen africano han servido para visibilizar sectores que la sociedad “blanca” argentina había negado y amplían las posibilidades de las formas de hacer política.

Por ello es pertinente analizar el contexto histórico donde se llevan a cabo estas prácticas, que a finales del siglo pasado suscitaron el interés de sectores artísticos y académicos en prácticas de origen africano, y al mismo tiempo procuraron condiciones de visibilidad de los grupos afrodescendientes que luchaban por sus derechos. De modo que:

Desde inicios de la década del '90, ideologías de apreciación de la diversidad – contrarias a la forma de construir la homogeneidad nacional– como el multiculturalismo, comenzaron a llegar al país y a impactar en las políticas del estado (Lamborghini y Frigerio 2010; Frigerio y Lamborghini 2010, 2011a, 2011b). Estas ideologías, si bien arraigadas en políticas económicas neoliberales y sumamente controversiales en el tratamiento de lo diverso como “tolerable” a partir de un lugar de enunciación y de una mirada que continuaba acaparando el poder de negociación, también abrieron el espacio para el empoderamiento de los activistas afrodescendientes (argentinos junto a nuevos y antiguos migrantes) que comenzaron a hacer oír sus históricos reclamos frente a un estado (que debía honrar obligaciones contraídas a nivel internacional) y una sociedad que los había, sencillamente, obliterado (Geler y Lamborghini, 2016).

Este proceso es lo que Alejandro Frigerio y Eva Lamborghini (2011) identifican como “reafricanización” en Buenos Aires, puesto que después de la expulsión de la población afro y la negación de sus prácticas culturales, a partir de los años ochenta del siglo XX, vuelven a ser aceptadas, en medio de tensiones políticas, algunas prácticas como el candombe, pero esta vez su reintroducción ha cobrado más fuerza desde la vertiente uruguaya.

Como señala Lamborghini (2016) la resignificación del candombe uruguayo en las prácticas de sectores jóvenes de argentinos ha cuestionado algunas de sus características originales, por ejemplo, la rígida jerarquía de hombres percusionistas, así como la inexistencia de mujeres percusionistas que en el candombe “tradicional” participan casi de forma exclusiva en el baile.

De modo que este contexto multiculturalista, lejos de establecer un límite inamovible, hace posible que los grupos de candombe –al menos los más críticos- encuentren y propongan nuevas formas de exhibición en el espacio público y nuevas narrativas identitarias y de pertenencia de su arte en la ciudad

Frigerio denomina “movida cultural afro” al contexto en que se desarrolla desde las últimas dos décadas la idea de lo afro en algunos barrios de Buenos Aires, donde intervienen “trabajadores culturales” afroamericanos provenientes de distintos países en prácticas como el capoeira, las danzas afro brasileñas, cubanas y africanas. El autor señala que, si bien la difusión de la “movida afro” ha sido favorecida por diversas políticas multiculturales que el gobierno de la ciudad promueve, la relación con las distintas instancias de gobierno y con ciertos sectores de la sociedad, no ha dejado de estar en tensión respecto a la visibilización de las prácticas afro, los lugares donde se llevan a cabo y las formas en que lo hacen.

En ese contexto, a partir de los años noventa surgieron las primeras comparsas de candombe totalmente porteñas, compuestas por argentinos, en su mayoría blancos que estudiaron con maestros afroargentinos. En la danza ocurre algo similar, al principio las profesoras y profesores fueron extranjeros, brasileños y cubanos, que empezaron a ofrecer talleres en diversos espacios de Buenos Aires. Después, las primeras generaciones que estudiaron con ellos continuaron su legado dando clase, algunas lograron viajar a Salvador de Bahía para conocer el contexto y prepararse con más profesores, un fenómeno similar al que ocurre en otras latitudes como en el intercambio cultural México-Cuba, tal como he documentado en una investigación previa (Carpio, 2014).

Aquí incide, además del contacto directo con la danza y la música afro, la preparación que algunos de los profesores tenían, como Isa Soares o Augusto Omolú, quien formó parte del Odín Teatro de Eugenio Barba. Es importante señalar esta influencia artística, pues incide en la forma de enseñar las bases de la danza afro, permeada por la antropología teatral y otras técnicas que rescatan la experiencia de los intérpretes y el proceso creativo. Al respecto una de las bailarinas entrevistadas resalta la manera en que llegó la danza de orixás a Buenos Aires por medio de Isa Soares porque:

Ella siempre decía que “vos con los orixás aprendes a sacar a través del cuerpo, con los gestos y pasos, las decenas de arquetipos que llevas dentro, la guerrera, la niña, la madre, la curandera” te lo digo en femenino como te lo podría decir en masculino, ya que más que representar uno solo son instancias de vida(...) depende en qué momento te sale o te sirve ser más fuerte, más vulnerable, yo siempre digo y creo que coincidimos todas, que fue esa impronta que dio Isa que permitió esa libertad para bailar de la manera que te saliera, ella te incentivaba, te permitía expresarte a través de la energía de tu orixá, ella se fijaba más en tu potencial (Vasallo, 2017).

Además, las informantes coinciden en señalar que las danzas de orixás han sido más fáciles de adaptar fuera del contexto religioso de sus lugares de origen, sobre todo cuando se trata de integrarlas como parte de un lenguaje para la protesta social, aunque no por eso dejan de estar comprometidas con el estudio de su origen y lo manifiestan con “respeto” a las creencias religiosas. A partir de ello, la resignificación de estas danzas se ha teñido de matices y texturas particulares que la distancian claramente del “folclore”, como se puede leer en el siguiente testimonio:

Es muy rico el campo de los orixás para moldearlo, siempre desde un lugar de conocimiento y respeto, hacerlos hablar de cualquier cosa. Así nos fuimos alejando de la representación folclórica, nosotras las primeras veces salíamos vestidas tal cual de orixás, pero a los 2, 3 años dejamos de lado la cosa tradicional, cada vez nos fuimos despojando más de cualquier cosa que pareciera religión o de una cosa que pareciera un ballet folklórico...y nos resultó relativamente fácil que nadie nos dijera “no, eso no se puede hacer”, es que la fuerza de la religión no es tan grande como en Brasil o Cuba (...) Omolú siempre nos dijo que los siguiéramos haciendo, porque no tenemos el peso de la religión.

Resulta interesante destacar la concepción de la religión y la tradición como una carga “pesada”, que redundo en cierto impedimento creativo, que la mayoría de las bailarinas argentinas manifiesta en las entrevistas. Al considerarla una danza extranjera, se distancian



también del discurso sobre preservación folclórica e integran las posibilidades que ofrece este tipo de práctica como herramienta creativa que como se pudo observar, actualiza los repertorios de la protesta social y genera espacios pedagógicos para la memoria desde la corporeidad.

## Conclusiones

Como mencioné en la introducción de este trabajo, las motivaciones para realizar la investigación se remiten a la experiencia propia en la danza y a la necesidad de reflexionar sobre la potencia de su práctica más allá de los límites disciplinares y físicos que atraviesan los cuerpos y el movimiento. Finalmente, a partir de un recorrido que involucró mis propios itinerarios corporales, los marcos de la investigación se ampliaron hacia la dimensión política del cuerpo en movimiento y las posibilidades creativas del estar juntos en la protesta social desde una perspectiva corporizada.

En el Capítulo 1 *De los cuerpos en movimiento a los cuerpos movilizandos*, se presentaron algunas de las coordenadas conceptuales para dirigir la mirada sobre la corporeidad y la importancia de la práctica en su configuración; la des-habitualización de los cuerpos como cuestionamiento de las formas de habitar la ciudad; la plasticidad del espacio que se entreteje con la corporeidad y la vinculación inter-corporal de quienes la transitan.

En este primer capítulo se describe el caso de algunos proyectos artísticos que ilustran la noción de *coreografía expandida*, porque organizan y vuelven significativos los movimientos cotidianos a través de lo que podríamos denominar “acervos kinésicos” que recuperan a través de un ejercicio colectivo bailarines “expertos” junto con quienes no lo son. Además, como pudimos observar las *coreografías expandidas* rebasan los espacios donde comúnmente se lleva a cabo la danza y resignifican otros tantos utilizados generalmente para otros fines, en ese sentido son ejemplos también de una intrínseca relación entre la des-habitualización corporal y la plasticidad del espacio.

En este apartado sirvió para corroborar que una vez que se toma conciencia del material corporal propio y colectivo gracias a la práctica, los cuerpos hilvanan herramientas corporales que indagan las posibilidades políticas del movimiento organizado y de esa

manera pasan del movimiento a la movilización. Por ello considero fundamental explorar la creación colectiva en la danza y otras disciplinas corporales como estrategia epistemológica dentro de los estudios del cuerpo ya que permite generar otras formas de conocimiento.

En la Capítulo 2 *La protesta social como práctica corporizada*, se introducen las categorías de campos kinestésicos, transindividuación, afectividad y repertorios para realizar un análisis de la protesta social colocando en el centro la corporización y el movimiento de quienes participan en ellas. A partir de algunos ejemplos se muestra que la ocupación de los cuerpos en la calle en sí misma es una forma política de la presencia, y por tanto el cuerpo no es únicamente medio de transmisión de demandas y pliegos petitorios. Esta postura política implica un tránsito del movimiento a la movilización porque involucra la apropiación, conocimiento, entrenamiento y preparación de nuestros cuerpos como recursos para accionar, para tomar decisiones (tener agencia) e incidir en la realidad.

Asimismo se introducen las categorías de coreopolítica y coreopolicia para dar cuenta de los alcances que tiene la organización del movimiento en la resignificación de trayectorias y dinámicas dentro del espacio urbano en medio de una tensión constante con el orden que impone formas “adecuadas” de habitar, transitar y hacer presencia en la ciudad. Estas categorías recuperan la idea de Jacques Rancière (2000) sobre la política como confrontación entre formas de constituirse como sujetos políticos, que desde su perspectiva tienen que pasar primero por un rechazo explícito con la identidad asignada por el orden policial, en segundo lugar tiene que existir una polémica como resultado de ese rechazo y por último una identificación con la otredad “imposible”, un “dejar de ser, para empezar a ser”.

En el caso de las marchas contra las violencias machistas y los feminicidios en la Ciudad de México y Estado de México, las mujeres se constituyen como sujetos políticos que se descolocan de los lugares que el orden coreopolicial ha impuesta para ellas, donde ciertas trayectorias y horarios dentro del espacio público son amenazas para su seguridad. Aunque el llamado constante para replegarse al espacio privado tampoco es garantía de seguridad como se ha visto en numerosos casos de violencia, se presupone que es *su* lugar y el silencio su virtud.

Las protestas pueden entenderse como el entremedio para dejar de ser y hacer aquello que se les ha asignado, para convertirse en otra cosa distinta, que los movimientos feministas de la última ola han situado más allá de la igualdad con los varones. De este modo sus acciones de protesta no sólo confrontan sino que sus cuerpos a pie de calle disputan el derecho de aparición en el espacio público, y lo hacen a través de formas que resignifican trayectos de las marchas, consignas y demandas, así como recursos visuales, sonoros y kinésicos que utilizan.

Los casos de las marchas en México que se analizaron en esta investigación dan cuenta del proceso de subjetivación anterior que toma en cuenta tres momentos en que se llevaron a cabo las acciones de protesta en las marchas: la planeación, el desarrollo de las mismas y los momentos posteriores de autoreflexión. Este acercamiento fue posible gracias a mi posición como investigadora participante en la Marcha de las catrinas (2017) y la Marcha contra los feminicidios en Chimalhuacán (2017).

Como resultado de este análisis pude constatar cómo opera la des-habitualización de los cuerpos que implica un cuestionamiento de las formas aprendidas de ser mujeres, de cómo moverse, desplazarse y habitar la ciudad, lo cual atraviesa por un proceso intercorporal de encontrarse con otras, constituirse sujetos políticos y acuerparse en plena calle.

En ese sentido, un hallazgo de la investigación es la importancia pedagógica que reviste el proceso de preparación en las marchas, donde el dolor y la indignación compartidas son punto de partida para la organización y la creatividad que se despliega en las movilizaciones de mujeres. El aprendizaje corporal al ocupar la calle y el diálogo previo y posterior sobre las acciones que se realizan posibilitan hacer visible y tangible las violencias machistas, así como configurar una memoria común que trascienda al plano intergeneracional.

Esto puede ocurrir también en otro tipo de manifestaciones públicas, no únicamente aquellas de corte feminista, pero lo que relevante en esta investigación es que desde un punto de vista corporizado, se están innovando las formas de intervenir el espacio urbano, y que en este proceso la participación organizada de mujeres es fundamental, como pudo observarse en el caso que se analiza en el capítulo 3.

En el capítulo 3 *Danzar la calle, corporizar la memoria* se muestra que por medio de la práctica de danza afro en el siglo XXI, la experiencia de los sujetos en las urbes

contemporáneas se abre a nuevos lenguajes y formas expresivas que son llevadas al plano político de la protesta social.

Por medio de la intervención del Colectivo de danza afro en la histórica marcha en el día de la Memoria, la verdad y la justicia en Buenos Aires se ha querido mostrar la recuperación de acciones que actualizan los repertorios y contrastan formas tradicionales de las protestas, donde la centralidad del cuerpo, la presencia de mujeres y elaboración de un tejido de redes-comunidades afectivas es fundamental.

El 24 de marzo que se realiza esta marcha tiene como objetivo recordar el inicio de la última dictadura cívico-militar argentina y los abusos cometidos como los miles de desaparecidos y asesinados. Sin embargo como señalamos, esta fecha también se ha convertido en un momento de reclamo social que se actualiza con las problemáticas sociales del momento. En ese sentido el ejercicio de memoria reconoce el dolor de las víctimas y sus familiares y lo traen al presente aunque las generaciones más jóvenes no hayan experimentado de forma directa el estado dictatorial.

En este apartado se reconstruye parte del proceso histórico a través del cual las prácticas corporales de origen afrobrasileño han sido adoptadas y resignificadas en la capital bonaerense como recursos dentro de la protesta social en los últimos años. En este caso tenemos mayor registro del momento en que se realizan las acciones durante la marcha y del momento posterior donde las fundadoras del grupo de danza reflexionan a través de sus testimonios sobre la trayectoria que han tenido dentro de la marcha a lo largo de los años

Es importante señalar el papel de internet y de los recursos audiovisuales en la recuperación de un repertorio al cual es posible acceder desde cualquier punto geográfico mientras haya una conexión. Así fue como pude conocer el trabajo del colectivo de danza argentino, y como he podido tener acceso a otras formas de protestas sociales. En ese sentido, la visibilidad actual de la protesta es una forma de dar a conocer que posibilita el intercambio de ideas, acciones e itinerarios en los diferentes grupos de manifestantes a nivel global. Esta situación tensiona formas tradicionales del activismo que tendían más al ocultamiento y la clandestinidad, sin que estos elementos desaparezcan del todo como formas de seguridad frente al Estado, pero que en la actualidad se complementan con la difusión en redes sociales para ser visibles.

El registro audiovisual de las coreografías de protesta también persigue fines pedagógicos con alcances intergeneracionales y translocales, como lo mencionan las bailarinas argentinas entrevistadas quienes participaron en la realización de un documento audiovisual que registra su propio proceso entre la danza, la política y el ejercicio de memoria. A partir de ello cabe señalar la necesidad de imaginar nuevas formas de documentación que permitan difundir compartir y aprender los repertorios en circulación, lo cual sería enriquecedor tanto para las militancia-activista como para profundizar los estudios de la protesta social desde un punto de vista corporizado.

En el sentido pedagógico cabe señalar que como resultado de esta investigación se realiza actualmente la planeación de un *Laboratorio de herramientas metodológicas para el estudio del cuerpo en la protesta social*, que entre otras cosas busca sistematizar materiales sonoros, visuales y kinésicos recabados en tres diferentes investigaciones con el fin de generar nuevas propuestas metodológicas conjuntas en el marco del núcleo de Estudios sobre el cuerpo (ESCUE).

Sin duda la investigación abrió un horizonte de reflexiones que amplían el análisis de la protesta social a partir de una perspectiva corporizada que propone explorar las movilizaciones en tanto cuerpos que actúan, se desplazan, convergen, comparten y se constituyen como sujetos políticos que disputan los espacios de visibilidad. Para dar continuidad a esta línea, en un estudio futuro sería necesario ahondar en un seguimiento de las movilizaciones de mujeres que forman parte de una nueva ola feminista y sus formas de actuación a través de encuentros de mujeres, círculos de acompañamiento, redes de autocuidado y grupos de autodefensa, por mencionar solo algunos de los recursos que ponen de relieve nuevas lógicas corporales y afectivas que atraviesan la política.

## Bibliografía

Aguiluz, M. (2005) “Cuerpos y espacios. Cronotopías del presente”, en Valencia, G.(coord.) *Tiempo y espacio: miradas múltiples*, CEIICH, UNAM, México, pp. 625-658.

\_\_\_\_\_ (2013), “Matricidad corporal. Pasajes a través de la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty” en Aguiluz, M., *Ocho religaduras sociológicas* (2013), CEIICH, UNAM, pp.19-39.

\_\_\_\_\_ (2014) “Más allá de lo interdisciplinario: los estudios del cuerpo como están aquí”, en *Revista Interdisciplina*, vol. 2, núm. 3, mayo-agosto, CEIICH, UNAM, pp- 9-40.

Ahmed, S. (2017), *La política cultural de las emociones*, CIEG/UNAM, México.

Anderson, B., (1996) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, FCE, México.

Arditi, B., (2012), “Las insurgencias no tienen plan, ellas son el plan”. *Debate feminista*. Año 23, núm. 46, pp- 146-169.

Argyriadis, K., De la torre, R., Gutiérrez, C., y Aguilar A., (eds.), (2008), *Raíces en movimiento. Prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales*, el Colegio de Jalisco/Centro de estudios Mexicanos y Centroamericanos/institut de recherche pour le développement/CIESAS/ITEMS, Zapopan.

Badiou, A.(2008) “La danza como metáfora del pensamiento, en *Revista Fractal. Revista iberoamericana de arte y literatura* ,julio-septiembre, 2008. consultado en:

<http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html>

Bardet, M., (2012) *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, Cactus, Buenos Aires.

Bastos, H., (2017), *Cuerpo sin voluntad/Corpo sem vontade*, ECA/USP: Cooperativa Paulista de Dança.

Bauman, Z, (2010) *La globalización. Consecuencias humanas*, FCE, México.

Berenstein, P., (2008) “Corpografías urbanas”, En *Arquitextos*, año 08, Febrero 2008.  
Consultado en: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>

Britto, F., y Berenstein, P., (2009) “Corpocidade: arte enquanto micro-resistência urbana”., en *Fractal*, Rev. Psicol. vol.21 no.2 Rio de Janeiro May/Aug. 2009.

Botelli, M., Machado, R., Machado de Almeida, M., (2012), “Construir singularidades y colectividad: la creación colectiva en danza”, en *Tramas*, núm. 36, UAM-X, México, pp.127-152.

Butler, J., (2017), *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, Ed.Paidós, Barcelona.

Butler, J., (2012) “Cuerpo en alianza y la política de la calle”, en revista *Transversales*, núm. 26, junio.

Butler, J. (2011), “La alianza de los cuerpos y la política de la calle”, en *Debate feminista. Emplazadas, nuevas formas de hacer política*, Vol. 46.

Capone, S., (2011) “Conexiones “diaspóricas”: redes artísticas y construcción de un patrimonio cultural “afro”, En: Ávila, F., Pérez Montfort, R., y Rinaudo Ch., (coord.) *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana.*,

CIESAS:IRD:ANR:COLEGIODEMICHOCÁN: UNIVERSIDAD DE CARTAGENA, México, pp. 217-245.

Capone, S. y Frigerio, A., (2012) “Ifá reconquista el mundo, o los desafíos de una “nación yoruba imaginada”, en Argyriadis, K., Capone, S., De la Torre, R., Mary, A. (coords.) *En sentido contrario. Transnacionalización de religiones africanas y latinoamericanas*, Publicaciones de la Casa Chata, CIESAS, México.

Carpio, C., (2017). “Trayectorias danzadas. Circulación de la danza afrocubana y las formas de su relocalización en la Ciudad de México”, en *Desacatos. Revista de ciencias sociales*, Núm. 53, pp. 38-55.

Carpio, C. (2014) *Cuando el cuerpo se vuelve plegaria. Aproximaciones al estudio de la danza afrocubana en la ciudad de México*. Tesis de maestría, FCP y S, UNAM. En línea.

Cifuentes, M., y Piña, A., (2016). “Ministerio de Asuntos del Movimiento. Conversación entre Amanda Piña y María José Cifuentes”, en *Componer el plural. Escena, cuerpo y política*, Barcelona.

Cirio, P., (2015) “Construyendo una identificación desde la historia local: la categoría afroargentino del tronco colonial como experiencia etnogénica”, en Valero, S., y Campos, A., *Identidades políticas en tiempos de afrodescendencia: autoidentificación, ancestralidad, visibilidad y derechos*, ed. Corregidor, Buenos Aires, 2015.

Citro, S., (2009) *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*, Editorial Biblos. Culturalia, Buenos Aires.

Citro, S., (2012) *Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas*. Citro, S., y Aschieri, A., (coord.) (2012) *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Editorial Biblos. Culturalia, Buenos Aires.



Csordas, T., (2011) “Modos somáticos de atención”, En: Citro S., *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, Editorial Biblos, Buenos Aires, pp.83-104.

Delgado, M. (2016), “Un solo cuerpo. La disolución de las masas en los movimientos sociales de última generación”, en *Componer el plural. Escena, cuerpo y política*, Barcelona, 2016.

Del Val, J. (2009) “Cuerpo común y guerra de los afectos. Coreografías globales y cuerpos en serie del afectocapital” - *CIC Cuadernos de Información y comunicación* – Volumen 14-2009 – Corrientes de Investigación en Comunicación Interpersonal – Ed. Eva Aladro Vico - Publicaciones de la Universidad Complutense, Madrid.

Duchesne, J., (2016) “La cosmopolítica, el animismo y el inmaterialismo de Graham Harman”, en *Revista 80 grados. Prensa sin prisa*, septiembre, 2016.

Elbein, J., Dos Santos, D., ( 2006 [1977]) *Religión y cultura negra, en África en América Latina*, Siglo XXI, UNESCO, México.

Eliade, M., (2009 [1951]) *El chamanismo y las técnicas arcaicas de éxtasis*, FCE, México

Expósito, M., Vidal, A., y Vindel, J., (2012), “Activismo artístico”. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Foster, S.L., (2016 [2003]) “Coreografías de la protesta”, en Pérez Royo, V, Agulló, D., *Componer el plural: escena, cuerpo y política*, Danza y pensamiento, Barcelona.

Frigerio, A. y Lamborghini, E. (2011) “Procesos de reafricanización en la sociedad argentina: umbanda, candombe y militancia “afro” R. Pós Ci. Soc. v.8, n.16, jul./dez. 2011

Guglielmucci, A. (2007), La objetivación de las memorias públicas sobre la última dictadura militar argentina (1976-1983): el 24 de marzo en el ex centro clandestino de detención ESMA, en *Antípoda* (4), pp. 243-265.

Hewitt, A., (2008) Choreography is a way of thinking about the relationship of aesthetics to politics Interviewed by: Goran Sergej Pristaš, consultado en:

[https://thefuturecrash.files.wordpress.com/2008/07/andrew\\_hewitt.pdf](https://thefuturecrash.files.wordpress.com/2008/07/andrew_hewitt.pdf)

Hoyos, P., (2016) “Persiguiendo la bailarina vestido de bailarín. Apuntes de un aprendiz de danza contemporánea”, *RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 15, n. 43, p. 175-187, abril de 2016.

Jahn, J., (1978) *Muntu: las culturas neoafricanas*, FCE, México.

Jelin, E., (2007) “Víctimas, familiares y ciudadanos/as: la lucha por la legitimidad de la palabra”, en *Cadernos Pagu* (29), julio-diciembre, pp. 37-60.

Jelin, E., (2004) Fechas en la memoria social: las conmemoraciones en perspectiva comparada, en *Íconos, Revista de Ciencias Sociales* (18), FLACSO, Ecuador, 2004, pp. 141-151.

Juárez., N. (2011) “Lo “afro” en las industrias de la música y el cine: el caso afrocubano en México”, En: Ávila, F., Pérez Montfort, R., y Rinaudo Ch., (coord.) *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana.*, CIESAS: IRD: ANR: COLEGIO DE MICHOACÁN: UNIVERSIDAD DE CARTAGENA, México, pp. 165-188.

Juárez, N., Rinaudo, Ch. (2017) “Expresiones “afro”: circulaciones y relocalizaciones”, en *Revista Desacatos* (53), enero-abril 2017, 8-19.

Kasanda, A., (2003) “Elocuencia y magia del cuerpo. Un enfoque negroafricano”, en *Estudios de Asia y África*, vol. XXXVIII, núm. 3, septiembre-diciembre, 2003, pp. 589-616 El Colegio de México.

Lamborghini, E. (2016) “Apropiaciones y resignificaciones de las “culturas negras”: la practica del candombe afrouruguayo en sectores juveniles blancos de Buenos Aires (Argentina)”, *Revista Javeriana*.

Lamborghini, E. Y Geler, L., (2016) “Imágenes racializadas: políticas de representación y economía visual en torno a “lo negro” en Argentina, siglo XX y XXI”, en *Corpus, archivos virtuales de alteridad americana*, julio-diciembre, 2016.

Lartigue, N., Maldonado, J., y Vogrig., E., (2016) “Manifestación a futuro. Planteamientos para una investigación coreográfica de las manifestaciones masivas de protesta en la ciudad de México”, en *Revista Interdanza*, no. 37, año 4, diciembre 2016. P.p 70-79.

Le Breton, D., (2002) *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva Visión, Buenos Aires

Lefebvre, H., (2013 [1974]), *La producción del espacio*, Ed. Entrelíneas, Madrid.

Lepecki, A., (2016), “Coreopolicia y coreopolítica o la tarea del bailarín”, en *Revista Nexos*, Julio 2016. Consultado en:  
<http://cultura.nexos.com.mx/?p=10775>

Lepecki, A., (2012), “Coreopolítica e coreopolicia”, en *IHLA*, v. 13, n. 1, pp. 41-60.

Lepecki, A., (2011) *Inmóvil: sobre la vibrante microscopía de la danza*, en Taylor, D., *Estudios Avanzados de Performance*, FCE, México.

Macías, Z., “Sensibilidad a flor de piel: los cuerpos que en escena se encuentran”, en *Revista Paso de Gato*, julio/agosto/septiembre/2009.

Maffia, M. Y Rodríguez, P., ( 2016) “Reflexividad en torno a las tensiones y conflictos generados en la interfase del campo de la militancia afro con el campo académico”, en Guzmán, F., Geler, L-, Frigerio, A., (2016) *Cartografías afrolatinoamericanas. Perspectivas situadas desde la Argentina.*

Manning, E. (2018 [2013]), “Siempre más que uno”, en *Kaypunku. Revista de estudios interdisciplinarios sobre arte y cultura*, vol. 4, núm. 1, 2018, pp. 239-261.

Mauss, M., (1979) “Concepto de técnica corporal”, En: *Sociología y antropología*, Editorial Tecnos, Madrid.

Merlau-Ponty, M., (1993) *Fenomenología de la percepción*, Planeta, Buenos Aires.

Nederveen P., (2013), *Blanco sobre Negro, las imágenes de África y de los negros en la cultura popular occidental*, Centro Teórico Cultural, La Habana.

Naranjo, S. (2015). “Aproximación al concepto de Antropología Teatral según Eugenio Barba”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 206-223.

Parviainen, J., (2002) “Bodily knowledge: Epistemological reflections on dance”, en *Dance Research Journal*, Vol. 34, No. 1 (Summer, 2002), pp. 11-26.

\_\_\_\_\_ (2010) “Choreographing resistances: spatial, kinaesthetic intelligence, and bodily knowledge as political tools in activist work”, en *Mobilities Journal* Vol. 5 No. 3, 1 September 2010.

Pedraza, Z. (2008). “De la educación física y el uso de sí: ejercicios estético-políticos de la cultura somática moderna”. En *Movimiento*, Porto Alegre, v. 14, n. 02, p. 13-37.

Piña, A., (2014) “El potencial del movimiento como fuente de goce y agente expansivo de la conciencia”, en *Revista Interdanza*, núm. 12.

Ranciére, J., (1996) *El desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva Visión. Buenos Aires. pp.5-60.

Ranciére, J., (2000) “Política, identificación y subjetivación”, en Arditi, B., (editor) *El reverso de la diferencia: identidad y política*, Nueva sociedad, Caracas, pp. 14-152.

Rodríguez, J.M., (2016), “Gesto a tiempo de mambo”, en *Revista AKADEMOS*, Vol. 2, agosto 2016.

Rodríguez, C. ( 2015, 23 de junio) “El acto político de bailar”. *Revista Interdanza*. Consultado en: [www.latempestad.mx/reportajes/mariana-arteaga-uumbal-coreografia-nomada-para-habitantes-museo-universitario-del-chopo-acto-politico-tania-solomonoff/](http://www.latempestad.mx/reportajes/mariana-arteaga-uumbal-coreografia-nomada-para-habitantes-museo-universitario-del-chopo-acto-politico-tania-solomonoff/)

Rolnik Suley (2006) “Geopolítica del chuleo” en *Revista Transversales*  
<http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es>

Sabido, O., (2019). “La sensorialidad capitalista en Karl Marx y George Simmel. Claves para el análisis sensible de la sociedad contemporánea”. *Dissonância revista de Teoría crítica* (AOP Advance Online Publication), pp. 1-33, febrero 2019.

Sennett, R. (1997). *Carne y piedra. el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza, Madrid.

Sennett, R., (2009), *El artesano*, Anagrama, Barcelona.

Serrés, M., (2011), *Variaciones sobre cuerpos*, FCE, Buenos Aires.

Sloterdijk, P. (2012) *Has de cambiar tu vida. Sobre antropológicas*, Anagrama.

Wacquant, L. (2006) *Entre las cuerdas. Cuadernos de una aprendiz de boxeador*, Alianza, Madrid.

Taylor, D. (2017) *¡Presente!. La política de la presencia*, en Revista Investigación teatral, Vol. 8, Núm. 12, agosto-diciembre 2017.

Taylor, D., (2011) “Usted está aquí”: el ADN del performance”, en *Estudios Avanzados de Performance*, FCE, México.