



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Filosofía

**El cuerpo dilatado en Michel Foucault.**

**Sobre la posibilidad de los cuerpos imposibles.**

Tesis

que para obtener el título de

Licenciada en filosofía

presenta

**Valeria Aguilar Altamirano**

Directora de tesis:

Dra. Ana María de las Mercedes Martínez de la Escalera Lorenzo

Ciudad Universitaria, CDMX, 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.

A mis oseznos, compás de corazón  
latido primigenio.

*El pensamiento no es serio más que por el cuerpo. Es la aparición del cuerpo lo que le da su peso, su fuerza, sus consecuencias y sus afectos definitivos: «el alma» sin cuerpo no haría más que juegos de palabras y teorías.  
¿Qué remplazaría las lágrimas para un alma sin ojos,  
y de dónde sacaría un suspiro y un esfuerzo?*  
Paul Valéry

*Yo no creería más que en un dios que supiese bailar.*

F. Nietzsche

## Agradecimientos

De las incontables contingencias que el universo contiene, hay momentos que esperan su tiempo y su espacio para desdoblarse y efervescer. Cada persona en mi vida es pues una casualidad que se revela al absurdo. Y de entre todos, mi familia es el milagro que más agradezco.

A Javier Aguilar, mi papá, por su inmenso valor e incondicional amor. Gracias infinitas por salir a tomar el mundo y dármele en la palma de la mano. Gracias por los pies que me heredaste para caminar por el mundo con valor, por darme cada día el amor y seguridad que sostiene mi andar. Gracias por darme las posibilidades, la libertad y el ímpetu para devenir yo misma, por estar en cada una de mis funciones y compartir coplas que marcarían mi corazón en lo profundo.

A Lupita Altamirano, mi osezna, amiga, cómplice y lugar incondicional de apapacho y felicidad. Gracias por la vida que me otorgas cada día, por existir conmigo, por tu intrépida manera ser. Gracias por ser guardiana de mi sentir y escucha de mi preocupación. Siempre te agradeceré por cultivar mi infancia, por el aliento, el cuidado y por tu calor que es mi lugar favorito. Gracias por todas las palabras que me empujan a nuevas aventuras y por los miles de bailes improvisados en todo el mundo.

A Max Altamirano, compañero de infancia y socio de vida. Gracias por enseñarme de la complicidad traviesa y el asombro genuino de la hermandad. Gracias por hacerte conmigo, por moldearnos y cuidarnos en cada estrato de la vida. Gracias por el universo que eres y por enseñarme a salir a pelear las batallas de frente aunque ya estén pérdidas. Ah, y por todo el café presente detrás de esta tesis. Me tienes siempre para agotar la vida en la vida.

A Juana Brito Vargas, mi abue, gracias por ser la niña más valiente de mi historia, por retar al infinito azar, y con ello hacernos un futuro diferente. Agradezco con el corazón que sea mi referencia de mujer guerrera, considerada e implacable. Gracias por la fuerza que me toca de usted, y por todas las lechugas que me ha dado. Y ya, ¡qué tanto!, que la quiero con el corazón.

A Patricio Álvarez, compañero de mi andar sensible por largo tiempo, coautor de mi milagro matemático. Gracias por el azul, por participar de mí, por enseñarme que la coincidencia es un milagro estadístico. Fue un regalo crecer contigo y potencializarnos el amor, el intelecto y la vida. Brindo por todas las veces que vivimos espacios sin lugar experimentados desde la sensación cruzada de pensamiento y amor. Gracias por hacerme valiente. *Maite zaitut.*

Se dice que *todo aquel que llega a morir empieza a vivir una eternidad*. Agradezco a los presentes que ya no están: Darío Aguilar e Irene Mellado, de cuyo legado participo. Siguen siendo en el movimiento de aquellos que los evocan. También a Beto Altamirano, sostén simbólico de la alegría familiar de la que me toca gran parte, que vive en cada hazaña y en mis memorias de infancia. Gracias a ustedes tres y a su valor de reespacializarse, de dejar la tierra ideal que los vio nacer para construir nuevos mundos posibles a los que les siguieron, y a mí con ello.

A Bolo, mi emblema de la edad de oro, compañero leal y absoluto de los años dorados de aprendizaje. Gracias por tu compañía en todas las noches de desvelo, y por la batalla que diste.

A todos mis amigos, quienes me demostraron que la amistad es una forma de la felicidad. He sido feliz con cada una de ustedes.

David Uriegas, cómplice de soledades, suspensiones y silencios, te agradezco por querer compartir nuestras espacialidades: por los mundos pasados que me guardas en secreto, el presente que iluminas y el futuro al que me alientas. Gracias por llegar cuando todos se habían ido y por sujetarme en medio del desasosiego. Por ser interlocutor, crítico y promotor sensible. Gracias por tu mirada que me da calor, y por tu aroma.

A Berenice Arteaga, mi marmota danzarina, cómplice del movimiento. Gracias por escuchar, acompañar y salvaguardar nuestras aventuras, preocupaciones y amarguras, por ser espacio vital. Por hacerme sentir acompañada en todas las latitudes y bailar conmigo en el filo del tiempo y el espacio. Gracias a ti, a Laura y a Brenda por enseñarme que el amor siempre mueve al mundo. Bien sabes, bien sé.

A Zarza, compañera de crecimiento intelectual y sensible, amiga de muchas batallas, de todas las batallas, y lugar de resguardo también. Gracias por la coexistencia y por iluminar mi mundo con tus palabras. A Valeri Cano, por coincidir en la disparidad y compartir el goce. A Julio Rangel, por su sonrisa que alumbra el espacio: gracias por irnos, gracias por regresarnos y por el advenir. Ah, y por la lonchera. A Margarita Hernández, gracias por nuestra sonrisa compartida media vida. A Vanessa Fuerte, por ya lo sido.

A mis profesores de danza, por todo lo enseñado. A la danza misma por transformarme, reespacializarme y hacerme la vida más vida. A Giroscopio: Beto, Oscar y Bere por la complicidad epistémica, la ingenuidad juvenil compartida y el valor de creación colectiva. Gracias por este espacio vital lleno de preguntas, goce y encrucijadas.

Y a Paulina, Fernanda y Jessica por las incontables aventuras que sembramos en los primeros brotes de vida y que aún me hacen sonreír. A Jorge Aguilar y Estela Altamirano por lo enseñado y lo cuidado.

Por último, a mi asesora de tesis. Gracias, Ana María, por la paciencia que me brindaste durante este proceso, por la confianza, las pláticas y las correcciones. Y al sínodo que prestó su tiempo, intelecto y palabra para alimentar esta tesis. Muchas gracias Erika, Hilda, Sonia y Cuitláhuac.

Este proyecto es el cierre de una dimensión de vida, a todo y todas aquellas que por extensión omití, pero que me han tejido en múltiples modos, les agradezco por lo compartido. Gracias, vida, por todo lo que me has permitido experimentar, sentir y ser: por toda la magia otorgada.

## Índice

Introducción	7
1.- El cuerpo derivado. Crítica a la oposición alma-cuerpo	10
1.1 El cuerpo derivado: alma-cuerpo	12
1.2 Cuerpo otro. Cuerpo experiencia. Otras posibilidades propositivas	26
2.-Cuerpos dilatados: la experiencia dancística como espacio heterotópico	
2.1 Sobre la experiencia	42
2.1.1 Experiencia y pobreza	51
2.1.2 <i>Anesthesia</i> , shock, invención	56
2.2 Cuerpos dilatados	61
2.2.1 Experiencia otra de danza	70
2.2.2 Cuerpos dilatados que vivan experiencias otras	90
a) De la <i>anesthesia</i> a la técnica otra	92
b) Dilatación en la danza popular	94
c) Dimensión alternativa del cuerpo individual: cuerpos dilatados mediante acciones protéticas	97
2.3 Hacia una resignificación estético-filosófica en la danza	99
Conclusiones	103
Bibliografía	111

## Introducción

Hay un binarismo metafísico que estructura el grueso de la historia de la filosofía y la cultura occidental. La inquietud inicial de este trabajo de investigación se remonta a una pregunta cuya médula está permeada por la dualidad alma-cuerpo, “¿soy un cuerpo o tengo un cuerpo?” En el fondo arenoso de la dicotomía metafísica alma-cuerpo se implantó el arquetipo del cuerpo derivado cuyo presupuesto cardinal supone una jerarquía intelectual del alma sobre el cuerpo, misma que desencadenó una inercia abrumadora por sobreestimar uno sobre otro.

La pregunta inicial me atravesó en el momento de mis estudios formales en danza en donde se me pedía todo el tiempo corrección, autocontrol y uniformidad. Permanentemente se hacía énfasis en aprender, preguntar y hacer con y desde el cuerpo. Paralelamente, en mi andar universitario encontré lo opuesto: los primeros semestres de la Facultad se encargaron de hacerme entender que el hombre es un ser racional y que el cuerpo estorbaba al intelecto; en la lectura filosófica encontré un profundo contraste con lo que experimentaba en mi práctica cotidiana. Habitaba, pues, una contradicción que no tenía claro de dónde emanaba, ¿en verdad mi cognición está desprendida de mi corporalidad?, ¿por qué sostienen que con el cuerpo no se piensa legítimamente?, ¿cómo era posible que afirmaran que el cuerpo no es lugar de conocimiento si yo aprendía desde él a diario?, ¿cómo podía argumentar lo que experimentaba?

Más allá del anecdótico punto inicial, parecía ser que desde hace dos mil quinientos años se llegó a una conclusión que parecía absoluta y me parecía muy poco congruente con lo que vivía día a día. Así me embarqué en la búsqueda intelectual que diera respuesta a mis inquietudes personales y, como era de esperarse, encontrar interlocutores y espacios para articular respuestas no fue una tarea fácil, pues aún ahora el cuerpo no es un tema de



investigación muy común en mi universidad; sin embargo, encontré buenos lugares y personas que sirvieron de espacios para el desarrollo de mis formulaciones teóricas.

La presente investigación se inserta en el ámbito de la filosofía, específicamente en el de la estética, y busca reivindicar al cuerpo como un concepto heterotópico, potente y activo; como un espacio dinámico, flexible y complejo que permita resignificar conceptos para una lectura nueva de los cuerpos que, al mismo tiempo, dé pie a una apropiación epistémica que posibilite que la danza pueda servir para experimentar una poética más compleja.

El primer capítulo de este trabajo se compone de dos momentos: la crítica y el primer esbozo de la propuesta. En el primer momento se hace una revisión histórica y crítica del concepto de cuerpo en diferentes momentos de la tradición filosófica occidental, son tres los momentos álgidos: Antigüedad, Edad Media y Modernidad. Al respecto, parto de una crítica al concepto de cuerpo platónico que veía en él únicamente un estorbo para acceder a la “verdad en sí”, y que posteriormente se fue heredando no sin sufrir modificaciones. La finalidad de articular una lectura, pero no exhaustiva, responde al objetivo de analizar a los grandes autores de pensamiento que construyeron los presupuestos teóricos y filosóficos de sus respectivas épocas. También intento hacer visible cómo, a pesar del cambio entre una época y otra, el sustrato metafísico de dualidad persistió al tiempo que enfatizamos las disidencias teóricas. Posteriormente, en el segundo momento, a partir de una lectura minuciosa, propongo refuncionalizar<sup>1</sup> un concepto planteado por Foucault en su texto *El cuerpo utópico: cuerpo dilatado*, concepto complejo y relacional que abre la puerta a experimentar cuerpos imposibles para la vieja lectura, cuerpos que bailan y resisten desde la sensación y la acción, que se oponen sensible y simbólicamente a las múltiples violencias que los interpelan.

---

<sup>1</sup> En el desarrollo formal del texto elaboro el sentido del término “refuncionalización”. Basta por ahora decir que lo retomo de Bertold Brecht que de fondo propone la innovación, invención creativa.

El capítulo dos tiene dos momentos cumbres: la revisión del concepto de *experiencia* y la elaboración robusta de la propuesta de los cuerpos dilatados. Para el primer momento de este fragmento retomo autores y conceptos posestructurales y propios de la teoría crítica, Walter Benjamin y Susan Buck-Morss forman el dúo de quien retomo el concepto de *pobreza de experiencia* y *anesthesia*. En este punto elaboro la relevancia del shock para remover la *anesthesia* de lo corporal a través de la invención activa; la dimensión estética del cuerpo cobra sentido en la vinculación que hacemos con la danza entendida como práctica: es mediante la acción del cuerpo que la experiencia se torna un lugar para la transformación de la realidad.

Para la propuesta extensa del cuerpo dilatado, la estrategia teórica que construyo es en sí misma una heterotopía conceptual que se nutre de varios autores entre que los que destacan Spinoza, Nietzsche, Foucault y Benjamin. Me sirvo de sus pluralidades, pero apelo a construir un espacio teórico a partir de sus coincidencias. A partir de la pluralidad construida es que configuramos la experiencia de danza con la que dialogamos en nuestras disertaciones; en otras palabras, dentro de esta investigación expandimos también la noción de danza, no se concibe como un ejercicio corporal con nomenclaturas completamente construidas, sino como la experiencia completa del cuerpo, del espacio, del movimiento, del ritmo y todas sus relaciones intrínsecas. En este punto de la investigación hacemos una lectura sintética de la historia de la danza en donde contrastamos nuestra propuesta corporal y analizamos algunas experiencias dancísticas en donde los cuerpos abren emplazamientos paradójicos, imposibles, inagotables.

Todo este trabajo tiene como finalidad elaborar un camino que dirija hacia una resignificación de los cuerpos y, específicamente, a aquellos que vivan *experiencias otras* de danza. Nuestra mirada se ha volcado ahora en la potencia política de los cuerpos, esos que

toman las calles, se ponen en acción y, mediante el goce, el movimiento y la sensibilidad que los vincula logran, por un lado, abrir emplazamientos comunes de resistencia desde lo corporal, y, por el otro, transformar las identificaciones simbólicas que los delimitan: sentir es político, el cuerpo y la danza también lo son. ¿Acaso la toma corporal colectiva de los espacios públicos no cristaliza con suficiente fuerza esto? Las marchas que toman las calles ponen al cuerpo colectivo como agente que heteroespacializa los territorios urbanos, y estos transforman desde ahí.

El extenso de este trabajo intelectual se vio mil y un veces alterado por las afecciones corporales que atravesaron su escritura: lecturas, danzas, vivencias, pérdidas y ganancias teóricas, espaciales, humanas y afectivas por igual. Dejo ahora espacio para que el lector abra un emplazamiento de lectura y, de ser posible, encuentre en esta propuesta nuevos giros de pensamiento. Vaya pues un agradecimiento a Ana María Martínez de la Escalera, mi asesora de tesis, por la paciencia para elaborar un espacio en donde este ejercicio de investigación tuviera cabida, por ser también cómplice de la propuesta de Giroscopio, colectivo que nació al calor de estas propuestas, y a todo aquello que afectó a mi cuerpo para persistir en la investigación, la escritura, la danza y el pensamiento. Gracias cuerpo mío, yo de mí.

## El cuerpo derivado. Crítica a la oposición alma-cuerpo

Basta con abrir los ojos para que aparezca: toda actividad, todo pensamiento, todo deseo o sensación comparten el mismo punto de inmanencia. El cuerpo todo lo acoge, nada se le escapa, pese a ello, difícilmente podemos decir qué es. Paradójicamente, tener un cuerpo no basta para saber sobre él, es necesario ir más allá, vivirlo, cuestionarlo. ¿Qué hace entonces a un cuerpo ser un cuerpo? Sabemos que estos limitan y accionan: son objetos y condición del pensamiento, pero también de la materialidad; sin embargo, estar rodeados de ellos, sentirlos, padecerlos y gozarlos no alcanza para contestar la pregunta.

El cuerpo, acontecimiento paradójico, complejo y simple, próximo y lejano, será el concepto que estudiaremos en este capítulo. Me interesa proponer una perspectiva fresca, compleja y fértil que lo considere en toda su extensión y que sirva para pensarlo de manera congruente con una estética actual de la danza<sup>2</sup>. Quiero construir el concepto desde un lugar distinto al dualismo alma-cuerpo<sup>3</sup> para donarle nuevos sentidos, pues al reducirlo a esa lógica dicotómica se pierde toda la fuerza experiencial que creemos la danza habita de manera particular, aunque no exclusiva.

Criticar y rearticular el concepto de cuerpo es un paso imprescindible para repensar la aproximación hacia la danza que la filosofía ha sostenido por largos años. Aproximación que la ha visto con poco o nulo interés al considerarla un concepto contaminado con mucho cuerpo y muy poco pensamiento, condenada a surgir y permanecer en él. La resistencia a pensar desde y con la danza es directamente proporcional al desprecio que el cuerpo ha sufrido. No es

---

<sup>2</sup> Respecto al concepto de danza desde el cual se piensa la propuesta ahondaremos más adelante de nuestra exposición. Basta por ahora aclarar que la experiencia dancística es el centro de nuestro interés y no una reducción a su cualidad de ser una de las bellas artes canónicas o una disciplina *per se*.

<sup>3</sup> La crítica que hacemos a la dualidad alma-cuerpo se encona en una escisión metafísica que fue reiterada una y otra vez en épocas diferentes con reconfiguraciones diversas. Reconocida también como mente, psique, espíritu, el alma es producto de una dualidad metafísica que por mucho tiempo pareció una necesidad insondable y que de la mano de diversos pensadores creo que se puede resarcir.

casualidad que se considere un arte de categoría menor dada su frágil materialidad y temporalidad; sin embargo, la resiliencia del cuerpo ha sido una constante y “La danza no tiene necesidad de filosofías que la liberen de la condena material para hacerla regresar a las puntas y volar hacia la metafísica, sino de un pensamiento que acepte su desafío a los códigos que hace estallar, imposición de una polisemia que la racionalidad de occidente no habita.”<sup>4</sup> El desafío al que nos orilla la danza consiste en introducir la experiencia al pensamiento. No se trata de una vulgar negación de la racionalidad sino de tener la capacidad de asumir la experiencia y el ejercicio intelectual por igual. La propuesta es dejar de suspender al cuerpo y enunciarlo como una unidad total con la capacidad de abrazar cualquier experiencia humana.

### 1.1 El cuerpo derivado: alma-cuerpo

¿Qué es un cuerpo? ¿Origen o destino? ¿Lugar u objeto? ¿Prisión o condición? El cuerpo es un concepto difícil de delimitar a pesar de vivirlo justo ahora que escribo este texto. Más aún, ¿escribo mi cuerpo, lo pienso, lo habito o sencillamente lo tengo? La diversidad de maneras de describirlo y referirnos a él cristaliza el hecho de que nada histórico es inmutable y el cuerpo, en tanto concepto, no es la excepción. El cuerpo de los griegos no es el mismo que Michel Foucault refiere cuando dice “Y es en esta fea cáscara de mi cabeza, en esta jaula que no me gusta, en la que tendré que mostrarme y pasearme; a través de esta celosía tendré que hablar, mirar, ser mirado; bajo esta piel tendré que reventar. Mi cuerpo es el lugar irremediable al que estoy condenado.”<sup>5</sup> Muchas descripciones hemos leído en la historia para llegar a un concepto de cuerpo que lo refiera como lugar, como el *topos* privilegiado a través del que se vive, bajo el que se revienta; se revienta ahí, en el momento en que un orgasmo ilumina el

---

<sup>4</sup> Fabrizio Andreella, *El cuerpo suspendido. Códigos y símbolos de la danza al principio de la modernidad*. (México: INBA, 2010), 10

<sup>5</sup> Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010), 8

cuerpo; se revienta ahí, en el lugar del dolor corporal profundo que rebasa todo umbral; se revienta, en el cuerpo, cuando acaece el estallido último, ahí donde la vida revienta ante la muerte.

Al comparar al cuerpo con una jaula, ¿no estará pensando Foucault en la concepción platónica del cuerpo? Recordemos que fue este filósofo quien lo caracterizó como prisión del alma<sup>6</sup> e inauguró su condición de segundo orden que posteriormente fue apropiada al punto de parecer una segunda naturaleza. Dice Platón que "Siempre que están en un mismo organismo alma y cuerpo, al uno le prescribe la naturaleza que sea esclavo y este sometido, y a la otra mandar y ser dueña"<sup>7</sup>. Esta lógica implica una dualidad jerárquica que opera de facto y crea cuerpos de segundo orden, supeditados al mandato del alma.

Por lo tanto, un cuerpo derivado o de segundo orden es el que tiene origen y precedencia en algo diferente a él y siempre es resultado de un elemento distinto. Se inserta en una relación jerárquica y dependiente. Homólogo a la bestia que se torna impotente al ser enjaulada, el cuerpo derivado mengua sus capacidades por estar supeditado al alma y vivir tras el velo de ella. Dicho concepto de cuerpo encalla en los fondos arenosos del dualismo platónico, y más tarde en el cristiano, que lo vuelve turbio al ser el lugar de lo mundano. Podemos leer en Platón un punto de inflexión inicial cuando inaugura la jerarquía de lo intelectual sobre lo sensible. Dice que el alma "está sencillamente encadenada y apresada dentro del cuerpo, y obligada a examinar la realidad a través de éste como a través de una

---

<sup>6</sup> Cabe señalar que a la sombra de este filósofo el alma se piensa en tanto ánima, aquella entidad inmaterial que da vida a la materia habitándola como un agente externo. Si lo animado es lo necesariamente habitado por un ánima, cada persona tiene en su interior un ánima particular que lo habita hasta que, con el último alimento vital, la expulsa. El cuerpo habitado funge en este caso como el opresor material del ánima que la encarcela en su celda de carne. Como veremos más adelante, esta entidad ha sido formulada de diversos modos a lo largo de las propuestas filosóficas; sin embargo, lo que permanece es la enunciación de una entidad extranjera que es indispensable para la vida de los seres animados que ejercen una cierta autonomía.

<sup>7</sup> Platón, Fedón en *Diálogos III*. (Madrid: Gredos, 2008), 80 a

prisión.”<sup>8</sup> El encadenamiento del cuerpo al alma lo deja en un estado de nula autonomía. Y pese a que existe una necesaria relación entre cuerpo y alma, éstas no son entidades de la misma naturaleza y no se relacionan de manera horizontal. Sencillamente no valen lo mismo.

El problema del cuerpo derivado radica en el lugar al que es arrojado, pues se coloca en el estatus de una mera herramienta imposibilitando el cultivo de conocimiento, creación, experiencia o subjetividad con y desde él. La complejidad de la subjetividad humana merma al encasillarlo en esta dualidad risible y poco dinámica. Pese a ello, la identidad ha sido históricamente situada en el alma, identificada también como psique, conciencia, mente o espíritu, por ser la parte inmutable y etérea, inamovible e indivisible que resguarda lo en sí de cualquier persona. El cuerpo no ha sido nunca protagonista en la construcción de la identidad. Un ejemplo cotidiano se ve a nivel discursivo: mi cuerpo se enuncia con el adjetivo posesivo *mi*, es algo que me pertenece, pero que no se identifica con lo que *yo soy* donándole un papel antagónico incluso a nivel lingüístico.

La lógica del cuerpo derivado también tiene consecuencias negativas para el alma que se vuelve prisionera del cuerpo, lo padece como se sufre la enfermedad o el dolor y al cumplir su condena dentro de él se torna el lugar del encierro y la pena. Ahí dónde ningún placer está permitido el alma se siente mareada, necesariamente perturbada, pero, ¿acaso no podemos afirmar también que el cuerpo es el lugar de donde emana cualquier clase de goce posible? ¿No nos ha enseñado la danza que el cuerpo tiene la capacidad del sentimiento y el goce, del júbilo y la fiesta, consigo mismo y con los otros?

Pero los filósofos no bailan y gozan su cuerpo ni con los otros. Todo amante de la sabiduría debe superar la pesadez del cuerpo y renunciar a cualquier clase de alegría corporal si quiere lanzarse a la búsqueda de la verdad, de lo contrario será sólo un vulgar amigo del

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, 82B

cuerpo, pero nunca un amante de la sabiduría. Sentencia Sócrates en los diálogos platónicos que "Un hombre al que veas irritarse por ir a morir, ése no es un filósofo, sino algún amigo del cuerpo."<sup>9</sup> Para el filósofo no queda más que ser un personaje que en su ascetismo mantenga una relación distante, casi nula, con su cuerpo y cultiva su alma de manera permanente para que esta pueda aprehender las formas absolutas de lo real.<sup>10</sup> Por tanto, volverse amigo del cuerpo, disfrutarlo y explorar sus posibilidades, es más una condena que una opción para alguien que busca la verdad.

Más allá de describir a detalle las cualidades que emanan de la relación jerárquica entre el cuerpo y el alma demos un paso atrás para enfatizar el aspecto de la relación que se propone, pues la manera de formar el vínculo dependerá de la consideración que esté a la base de la pregunta. Hagamos un paréntesis para reflexionar el modo de formular el cuestionamiento que nos interesa. Preguntar de qué manera y por qué medios se vinculan el cuerpo y el alma supondría seguir aceptando la distinción metafísica entre ambos. El gap aún se encuentra de fondo en esa pregunta. En cambio, partir de la crítica hacia la jerarquización, nos llevaría a preguntar ¿soy yo soy el resultado de la relación de mi cuerpo con otros cuerpos como la misma danza me enseña? Siendo así, el acento se coloca en la cualidad de la relación que se establece con mi cuerpo y con los cuerpos otros; en múltiples sentidos, no en el estrecho ir y venir dualista; y en direcciones horizontales, y no verticales como toda jerarquía implica.

Resulta evidente que muchas filosofías olvidaron al cuerpo de manera casi total al ver en él nulas oportunidades de conocimiento, de acceso a lo verdadero. Y "Al desconocer al cuerpo

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, 68b-c

<sup>10</sup> Cf. Platón, Fedón en *Diálogos III*. (Madrid: Gredos, 2008) En donde desarrolla sus consideraciones alrededor del alma detalladamente y afirma su absoluta inmortalidad, su superioridad intelectual absoluta que le da un estatus metafísico primario y superior.



y a la cultura corporal se oculta el poder que éste tiene, su capacidad transgresora y, sobre todo, el poder que lo atraviesa y determina. El discurso racionalista de la ciencia no ha reconocido la importancia del actuar corporal porque no lo reconoce como fuente de conocimiento y de poder.”<sup>11</sup> Justamente esa capacidad transgresora es la que otras filosofías han subrayado para ver en el cuerpo un espacio de conocimiento, saber y poder que lo inserten en un plano de experiencia diferente. Como ya lo sugirió Nietzsche, ser amigo del cuerpo es una necesidad para aquel que juega, goza, aprende y baila a través de él. De aquí en adelante propondré la *amistad del cuerpo*<sup>12</sup> como el campo de experiencia vívida que permite acercarse y ligarse de maneras otras, extra-ordinarias, con el cuerpo. Pienso la danza como uno de los lugares privilegiados para experimentar la *amistad corporal* porque la bailarina, quien baila, es necesariamente amiga y cómplice de su cuerpo, y de los otros por igual, que a cada experiencia de movimiento entreteje una intimidad profunda con él al punto de sostener una fuerte complicidad. Si los secretos guardados en los rincones más profundos del cuerpo están velados para cualquiera que no se acerque a él con la voluntad de hacerlo su amigo, ¿no sería una contradicción pensar en un filósofo bailarín? ¿cómo podríamos relacionarnos con los cuerpos y aspirar a alguna clase de saber? ¿podríamos siquiera decir algo sobre el cuerpo sin intimar con él?

---

<sup>11</sup> Margarita Tortajada, *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*. (México: Ríos y raíces/CONACULTA, 2001), 27

<sup>12</sup> La propuesta de la *amistad corporal* busca reivindicar y ensanchar la relación que se sostiene con los cuerpos. La palabra amistad implica una relación que se sostiene por el afecto, del goce o del pesar, y la convivencia. La experiencia del afecto funciona como vaso comunicante entre los dos polos de la relación. Al relacionarme con mi cuerpo y con los otros cuerpos desde la lógica de la amistad, los afectos y las experiencias que este vive se dimensionan en un plano positivo de saber de sí en dónde la intimidad crea una relación de cuidado, cariño y convivencia como la que se da en cualquier clase de amistad. De este modo, el cuerpo deja de ser un obstáculo a evadir en la figura de una persona, más aún, se vuelve la relación más próxima e inmediata: la amistad con mi cuerpo no es más que ser amigo de mí.

Únicamente podré saber de mi cuerpo relacionándome con él, domesticándolo. Mi cuerpo es el vehículo más próximo y desconocido desde el cual toda relación se entabla. Sólo mediante las tareas que le son impuestas cada uno domestica el azar del movimiento, del espacio y del gesto. El gesto al que nos referimos es aquel que nace en el seno de la corporalidad y no está mediado por palabra alguna al no portar el vestido de racionalidad del lenguaje; es el gesto de la presencia corporal, de la risa desmesurada y la rabia más irascible; el gesto propio de la vida que crea puentes comunicantes sin necesidad de una intervención previa. El gesto de la experiencia de “la danza dilata el espacio domeñable porque permite al cuerpo vivir lo físico más allá de los límites materiales del cuerpo, mezcla los llenos y los vacíos, los adentro y los afuera, y rompe una mediación del espacio dada por una presencia que existe sólo en su estatismo.”<sup>13</sup> El gesto corporal que la danza domestica tiene la capacidad de resarcir espacios entre los cuerpos, de dar una dimensión de experiencia compartida entre dos cuerpos que a simple vista parecen aislados. Pensemos en una bailarina entrenada. Ella conoce su cuerpo porque la técnica que practica día con día lo ha domesticado de manera inimaginable para otros sujetos. El conocimiento de sí que la danza le ha mostrado es compartido con los otros cuerpos a través del gesto y de su tránsito particular del espacio y el movimiento.<sup>14</sup> La danza tiene la capacidad de generar conocimiento sobre el cuerpo porque logra decir y hacer con él, entabla una intimidad profunda habitando sus lugares más desconocidos.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Fabrizio Andreella, *El cuerpo suspendido. Códigos y símbolos de la danza al principio de la modernidad*. (México: INBA, 2010), 127

<sup>14</sup> El conocimiento de sí al que nos referimos tiene como finalidad la vinculación con el afuera. Retomando a Foucault, decimos conocimiento como saber, no como conocimiento taxonómico o meramente racional de un concepto. La experimentación del afuera y la manera de vincularlo es lo que no se puede perder de vista.

<sup>15</sup> Sobre concepto de la técnica dancística hablaremos en el siguiente capítulo donde abordaremos el concepto de danza que se encuentra a lo largo de toda nuestra exposición

Sin embargo, la inteligencia del cuerpo ha permanecido desplazada: el cuerpo sufre la violencia del intelecto una y otra vez. La validación de esta violencia la podemos remitir al lugar en el que el alma puso al cuerpo. “Tal vez la más obstinada, la más poderosa de las utopías por las cuales borramos la triste topología del cuerpo nos la suministra el mito del alma, desde el fondo de la historia occidental.”<sup>16</sup> El mito del alma devino en la creación de un cuerpo derivado que se fusionó en la médula de la cultura gracias al discurso de la hegemonía de la razón. El mundo occidental creyó casi sin cuestionar que el cuerpo no enseña nada importante, olvidó las capacidades de su cuerpo. Occidente exclamó:

Mi alma es bella, es pura, es blanca; y si mi cuerpo barroso – en todo caso no muy limpio—viene a ensuciarla, seguro que habrá una virtud, seguro que habrá un poder, seguro que habrá mil gestos sagrados que la restablecerán en su pureza primigenia. Mi alma durará largo tiempo, y más que largo tiempo, cuando mi viejo cuerpo vaya a pudrirse. ¡Viva mi alma! Es mi cuerpo luminoso, purificado, virtuoso, ágil, móvil, tibio, fresco; es mi cuerpo liso, castrado, redondeado como una burbuja de jabón.<sup>17</sup>

¿Será posible dar un giro de tuerca a partir de estas poderosas y bellas palabras de Foucault? En su exclamación se percibe la crítica paródica a la oposición metafísica. Si el alma es una entidad superior, si es más grande, eterna, valiosa y verdadera; si es ella el timón que guía el curso de mi yo, y si el cuerpo es de hecho un ser pueril, torpe, maltrecho, sucio, no virtuoso, ¿qué podríamos esperar de un ser tan miope? Bailar y moverse por el espacio de manera cadenciosa, fluir en él como pompa de jabón no es propio del cuerpo y, sin embargo, la danza nos enseña lo contrario. Debemos preguntarnos, como ya lo hizo Spinoza, ¿qué puede entonces un cuerpo? ¿hasta dónde se pintan sus posibilidades? Foucault recuerda la resistencia del cuerpo así:

“Pero mi cuerpo, a decir verdad, no se deja someter con tanta facilidad. Después de todo, él mismo tiene sus recursos propios de lo fantástico; también él posee lugares sin lugar y

---

<sup>16</sup> Michel Foucault. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010), 7

<sup>17</sup> *Ibid.*, 10

lugares más profundos, más obstinados todavía que al alma, que la tumba, que el encanto de los magos. Tiene sus bodegas y sus desvanes, tiene sus estadias oscuras, sus playas luminosas.”<sup>18</sup> Lo que se busca con estas líneas es devolver al cuerpo su capacidad de contonearse y bailar para descubrir lugares fantásticos. Volver a su sensibilidad primaria para reivindicar el lugar que ocupa en el plano de la experiencia, repensar las posibilidades epistémicas que abre y el lugar en el que está para hablar de la experiencia sensible que es la danza. Hay que voltear a ver y repensar el acontecimiento del movimiento que la danza nos ofrece.

¿No será la obstinación que menciona Foucault un eco fuerte del connato de Spinoza? Siguiendo la idea del connato, el cuerpo, como todo en la naturaleza, manifiesta resistencia, tiene la necesidad obstinada de permanecer es su ser y se esfuerza constantemente en lograrlo.<sup>19</sup> El conato es la fuerza de sostiene la vida, y el cuerpo es tan capaz como la mente de accionarlo. La manifestación constante del cuerpo en la historia del arte puede ser leída como una muestra sensible del connato corporal spinosista. Recordemos que fue Spinoza quien en un arriesgado movimiento para su época enunció al cuerpo y alma como dos modos distintos de una misma sustancia inmanente. Afirmó de manera osada que “El alma y el cuerpo son una sola y misma cosa, que se concibe, ya bajo el atributo del pensamiento, ya bajo el de la extensión”<sup>20</sup> colocándolos en una relación lineal, sin jerarquías. Al cambiar las condiciones de

---

<sup>18</sup> *Ídem*

<sup>19</sup> La proposición en donde Spinoza plantea el connato versa así “Cada cosa se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser.” Cf. Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*. (Madrid: Alianza, 2011), II, VI, 203. El connato es el concepto que refiere a la necesidad esencial de cada modo de la existencia en perseverar en su ser, en otras palabras, independientemente del modo en el que se manifieste la substancia, pensamiento o extensión, todo lo que es se aferra a seguir siendo. En otras palabras el connato es el ímpetu vital, o instinto primario, del ser. Y ya el alma o el cuerpo, al ser modos de la substancia primera, lo manifiestan por naturaleza. Todo lo que es se aferra a seguir siendo.

<sup>20</sup> Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*. (Madrid: Alianza, 2011), 196

la relación alma-cuerpo y donarles un mismo rango, le regresó al cuerpo una gran posibilidad de potencias que, como el mismo autor mencionó, nadie conoce completamente.

El cuerpo tiene rincones obstinados, él mismo es gesto material de una constante resistencia. ¿Y bajo qué situaciones el cuerpo hace gala de sus lugares secretos? Uno de tantos se encuentra en la mentira que pone al cuerpo en una inclinación diferente: la mirada, la voz, las manos y todas las palabras cambian para guardar sobre sí el secreto y ocultarlo a cualquier otro. Bajo la lógica de la mentira, el cuerpo puede hacer de sus manos o su gesto un rincón de resguardo obstinado. Otro rincón corporal secreto reposa en los puntos mágicos de la carne que guardan una dimensión erótica iluminada sólo bajo el tacto de otro. Son pequeños puntos invisibles a la vista de cualquier extraño que guardan sobre sí el placer y el goce.

Al iluminar sus estadias más oscuras sabremos más de su fuerza imaginativa y sus múltiples saberes ¿No habrá sido ya plasmada la inquietud de conocer esos lugares profundos, cuevas bodegas y desvanes incluidos en múltiples pinturas? Los rinconcitos secretos, esos lugares que guardan las capacidades fantásticas del cuerpo, su aspecto misterioso y creador, fueron exaltados en ciertos momentos de la plástica renacentista. Los artistas de la época mostraron cuerpos desbordantes, fastuosos. El músculo fue la médula de la corporalidad que el Renacimiento engrandeció sobremanera en su afán de afirmar lo humano, fue un símbolo de la autoconstitución, de la afirmación de la subjetividad. En la tradición de occidente, el músculo ha sido el lugar privilegiado de la apropiación y la afirmación corporal por ser el motor material de la voluntad más próxima. Más adelante continuaremos con la crítica al cuerpo muscular de la mano de Kuriyama. Como decíamos líneas arriba, los gestos de la carne, su sufrimiento, su goce, sus pasiones, fueron temas constantes que bien podrían ser interpretados como guiños de una resistencia corporal que se aferraba a ser completamente

sepultada. El cuerpo ha resistido el olvido desde la plástica, desde el movimiento y desde la memoria colectiva de la fiesta y el júbilo.

Podríamos historizar los diferentes momentos de valoración corporal derivada a lo largo de la filosofía para mostrar lo que hemos dicho líneas arriba, pero no es momento ni lugar. Basta traer afirmaciones específicas para trazar la historia de la tradición y los discursos que dieron lugar a los cuerpos derivados. Por ejemplo, si recordamos que en cierto proyecto de la Modernidad se edificó lo humano desde el razonamiento y se identificaba al alma como la parte intelectual, entonces es congruente entender por qué pocos han sido los filósofos que han pensado al cuerpo. Dicho rasgo se ha mostrado en múltiples ocasiones de la historia.

Pero unos pasos antes de la Modernidad encontramos que en la Edad Media encalló con fuerza el concepto platónico del cuerpo. Fueron los grandes padres apologetas quienes desarrollaron peldaños más altos para acomodar la corona del alma. En su obra *De la cantidad del Alma*, San Agustín afirma que “El alma no es cuerpo [...] es algo mejor.”<sup>21</sup>

San Agustín de Hipona agudizó la racionalidad del alma y la distinción metafísica entre ambas entidades. Consideraba que el alma no tenía extensión física y que habitaba al cuerpo por simple necesidad, es decir, lo usaba como medio para ejercer sus capacidades a pesar de ser ella una entidad superior. “El alma, aun creada por Dios, tiene substancia propia [...] Más, si deseas que te defina lo que es el alma [...] te complacería fácilmente; pues a mi parecer es una substancia dotada de razón destinada a regir el cuerpo”<sup>22</sup> con esto la grieta que ya separaba el alma del cuerpo se profundizó. Gracias a las consideraciones filosóficas medievales el cuerpo derivado permaneció en el ámbito metafísico. La jerarquía del alma sobre el cuerpo subió un escalón más alto.

---

<sup>21</sup> San Agustín de Hipona, *De la cantidad del alma*. (Madrid: BAC, 1963), 449

<sup>22</sup> *Ibíd.*, 448

Ahora, San Agustín subraya la constante superioridad del alma en pos de su sustancialidad, pero al mismo tiempo nos deja ver también la necesaria relación que alma y cuerpo sostienen, pues a pesar de que una merece mandar sobre el otro, éste último ejerce cierto poder al limitarla espacialmente. Al respecto nos dice “Tu alma está aquí donde tu cuerpo y no se extiende más allá del espacio que ocupa”<sup>23</sup>. De esta manera delimita el lugar del alma, su reinado, únicamente ahí donde el cuerpo se encuentre, muy a pesar de que ella esté predispuesta para gobernar sobre todos y cada uno de los miembros del cuerpo; a pesar de la condición de superioridad substancial del alma, San Agustín deja un espacio de resistencia corporal abierto al condicionar el mandato del alma al contenedor cuerpo.

Ya entrados en la Modernidad nos encontramos con una enfática premisa guía: ser hombre es sinónimo de ser racional. El universo físico se volvió el objeto de conocimiento de la razón cuya luz todo debía iluminar. El proyecto epistémico, columna vertebral de la Modernidad, tenía a la base la mecanización del objeto de conocimiento y la aspiración de asentar bases absolutas para construir el castillo del conocimiento.

Descartes constituyó el auge de la Modernidad y el racionalismo filosófico. De acuerdo con él, el universo físico se compone únicamente por objetos materiales y sus interacciones; en cambio, el hombre es un ser substancialmente pensante, que se compone de mente y cuerpo, capaz de ejercer algunas otras facultades como la imaginación o la memoria, guiado por el intelecto. “Hay que confesar que la vida humana está sujeta a menudo a errores en las cosas particulares y reconocer la debilidad de nuestra naturaleza.”<sup>24</sup> Puesto que la fiabilidad no es natural se tiene que construir con la herramienta humana. Preocupado por buscar verdades

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, 422

<sup>24</sup> René Descartes, *Meditaciones metafísicas y otros textos*. (Madrid: Gredos, 1997), 82

y fundamentos absolutos que cimenten su proyecto epistémico, Descartes se arroja a la búsqueda de aquello de lo que no se puede dudar en su obra *Meditaciones metafísicas*.

En esta obra el concepto de cuerpo que sostiene Descartes es congruente con su visión mecanicista del universo. “Entiendo por cuerpo aquello que puede ser determinado por una figura, circunscrito por un lugar, llenando el espacio de tal manera que excluya de él cualquier otro cuerpo; se percibe por el tacto, la vista, el oído, el gusto o el olor, y se mueve de muchos modos, aunque no por sí mismo”<sup>25</sup> nos dice él. De acuerdo con esto, el cuerpo es una entidad física que se afirma a partir de la exclusión espacial sirviéndose de sus cualidades físicas. Únicamente a través de los sentidos y la percepción es posible que se dé una relación entre dos cuerpos diferentes.

En otro momento, Descartes refiere al cuerpo como “una máquina de huesos, nervios, músculos, venas, sangre y piel.”<sup>26</sup> El cuerpo es una máquina biomecánica. Vale la pena preguntar ahora, ¿acaso una máquina no está articulada de tal modo que trabaja a voluntad de quien la maneja? Identificarla como máquina implica una reducción del cuerpo a la voluntad de la mente sepultando con ello toda autonomía corporal. El cuerpo es una máquina divisible en piezas, en cambio, la mente es una entidad única y uniforme al carecer de cualquier clase de cortes. Por su naturaleza “cuando me considero a mí mismo como una cosa pensante, no puedo distinguir partes de mí, sino que entiendo que yo soy una cosa completamente unitaria e íntegra; y aunque parezca que la mente toda está unida a todo el cuerpo [...] cuando se corta un pie, un brazo, o cualquier otra parte del cuerpo, no veo que por ello se quite nada a la

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, 23

<sup>26</sup> *Ibid.*, 77



mente.”<sup>27</sup> Una dualidad fundamental imposible de resarcir se instala en el estrato más profundo de lo que significa ser humano.

A causa de sus condiciones, las sustancias corpóreas están destinadas a la no inteligencia y la no identidad: *mi* cuerpo puede ser mutilado sin que la identidad sea sustancialmente alterada. Pero aún falta leer un poco más:

Advierto que a mi naturaleza o esencia pertenezca absolutamente ninguna otra cosa más que esto sólo: que yo soy una cosa pensante, rectamente concluyo que mi esencia consiste únicamente en esto: que yo soy una cosa pensante. Y aunque quizá [...] yo tengo un cuerpo que está muy estrechamente unido a mí, sin embargo, puesto que por un lado tengo la idea clara y distinta de mí mismo, en tanto que soy sólo una cosa pensante, no extensa, y por otra parte, la idea distinta de cuerpo. En tanto que es sólo una cosa extensa, no pensante, es cierto que yo soy realmente distinto de mi cuerpo, y que puedo existir sin él.<sup>28</sup>

Descartes deja muy claro que la naturaleza humana es ser una cosa pensante, y esa capacidad no pertenece al cuerpo: lo esencialmente humano es la mente, ser acción y efecto del pensar; todo lo demás sucede al margen del calor del pensamiento. El cuerpo es un concepto derivado de lo *humano en sí*. Tengo un cuerpo y una mente, pero yo soy idéntico a lo que pienso.

La subjetividad de cada persona no se identifica con su cuerpo-máquina pues este no es nunca mi yo, es algo totalmente diferente. Viene al caso recordar que la idea de que la identidad puede dispensar del cuerpo sin ser afectada es opuesto a lo que afirmamos anteriormente, pues, ¿no hemos dicho que soy el resultado de lo que mi cuerpo me enseña? ¿qué soy capaz de aprender mediante él?

“La naturaleza también me enseña [...] que yo no solo estoy en mi cuerpo como un marinero en su nave, sino que estoy unido estrechísimamente y como mezclado con él. [...] estas sensaciones de sed, hambre, dolor, etc., no son más que ciertos confusos modos de

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, 78

<sup>28</sup> *Ibid.*, 71

pensar que surgen de la unión de la mente con el cuerpo”<sup>29</sup> A pesar de todo, Descartes reconoce también un espacio de resistencia corporal ahí donde acontece la estrecha unión de la mente y el cuerpo, lugar donde es posible obtener sensaciones causadas por confusos modos de pensar, pero nunca conocimiento. Una vez más la corporalidad se torna gris ante el fatídico destino al que se la amarra. Sobre la mesa se encuentra la resistencia del cuerpo, y sus sensaciones, frente a la mente y su razón.

A pesar de la constante resistencia, la historia de la filosofía bien puede ser contada desde el olvido del cuerpo. La escena desde donde se construye lo humano condiciona la manera de actuar, sentir y conocer el mundo; como hemos querido mostrar, este espacio ha sido ocupado casi en su totalidad por la razón. La importancia de la demanda del *giro corporal*<sup>30</sup> se debe a que “La historia de los modos en que el cuerpo es teorizado y aprendido desde el exterior, en tanto que objeto, se encuentra íntimamente ligada a la historia en que las maneras en que el cuerpo es subjetivamente incorporado desde el interior. Las percepciones diferentes del cuerpo deben ser comprendidas en relación con las experiencias divergentes de la persona.”<sup>31</sup> La propuesta sigue en pie: devolverle experiencia, y cuerpo, al pensamiento para enriquecer el umbral del saber humano. La subordinación del cuerpo con escisiones y jerarquías, demerita todo aquello que no descansa en la parte intelectual despojando de su fuerza vital al cuerpo, ¿pero cuál sería está? Habríamos de responder que el cuerpo resguarda desde su capa más simple la capacidad de afrontar el devenir, la fuerza de la vida. No

---

<sup>29</sup> *Ibíd.*, 73-74

<sup>30</sup> Más adelante desarrollaremos la idea del giro corporal. Por ahora basta decir que el punto nodal se centra en voltear sobre el cuerpo como lugar donde puede darse una experiencia sensible y epistémica también.

<sup>31</sup> Shigehisa Kuriyama, *La expresividad del cuerpo y la divergencia de la medicina griega y china*. (Madrid: Siruela, 2005), 10

olvidemos que en la inmediatez de la vida el cuerpo es el actor más inmediato, cabría reiterar la pregunta, ¿por qué el escozor de abrazar las posibilidades del cuerpo?

Resumiendo, el cuerpo derivado es el concepto que se construyó desde una escisión metafísica que considera que a un extremo de la relación le corresponde *mandar y ser dueña* y al otro solamente ser *esclavo*. Naturalmente, dentro de esta lógica siempre hay un extremo de segundo orden, y en el caso que estudiamos el cuerpo habita dicho lugar. A partir de este punto se entiende como cuerpo derivado aquel cuerpo que está supeditado a un elemento considerado más valioso, por ejemplo, el alma. La subordinación es constante en este concepto al vincularse desde la dependencia; en la construcción de esta clase de cuerpos un extremo de la relación es siempre el más importante y ejerce poder sobre el otro. Al ser resultado de un producto, el cuerpo derivado pierde independencia; su autonomía es casi inexistente, ¿pero cuáles son las implicaciones negativas que este concepto ha traído?

## 1.2 Cuerpo otro. Cuerpo experiencia. Otras posibilidades propositivas

Hasta aquí hemos mostrado algunas de las consideraciones filosóficas que construyeron el cuerpo derivado. Frente a estas propuestas que lo olvidan e infravaloran, ¿qué otras opciones tiene para afirmarse? ¿a qué lugares de resistencia puede acceder?

Desde la occidentalidad, la imagen corporal que se ha construido prioriza el cuerpo muscular, sexuado, joven, veloz y fuerte. Valores y formas que se asumen buenas y deseables y que orillan a las personas a oponerse a los cambios posibles del cuerpo, a negarlos y ocultarlos por ser signos no deseados. El envejecimiento, por ejemplo, es un fenómeno temporal del cuerpo vetado por muchas industrias en el mundo actual que piensan a la vejez como un estrato de vida poco valioso y lo niegan desde todos los ángulos posibles. ¿Cómo puede el cuerpo oponer resistencia frente a la violencia sistemática que lo acorrala?

Nuestra preocupación por el cuerpo se encuentra inserta dentro de esta precariedad. Considero que hay una necesidad de reapropiación corporal que construya desde otras lógicas, y todas sus consecuencias, para recolocar el lugar de todos los cuerpos, incluso esos que se piensan como periféricos. Mi propuesta responde a una necesidad de apertura frente a perspectivas que lo asumen como un concepto derivado, cerrado y dependiente. La biología, por ejemplo, supone y estudia al cuerpo en tanto sistema orgánico, lo asume como un concepto redondo, cerrado sobre sí, para poder diseccionarlo y decir algo sobre él. En otro tenor, la jurisprudencia se encarga de las sentencias, decisiones y fallos resueltos alrededor de un concepto de cuerpo jurídico constante, y en tal sentido cerrado: ninguna ley podría ser construida para cuerpos en constante devenir. Incluso dentro de la filosofía, hay perspectivas que lo asumen como un ente esencialista al proponerlo desde la metafísica. Desde el arte, el cuerpo ha sido enfáticamente anunciado desde este mismo lugar que criticamos.

El concepto de cuerpo que propongo se piensa desde el espacio de la relación. Aquella que se sostiene en una superficie reflexiva con uno mismo y las que se sostiene con todo lo otro: sea persona amante, madre, amigo, extraño; o cualquier otra entidad; con el aire, la animalidad o el género mismo pues siempre se lo vincula con algo diferente a él, es abierto y cambiante: es un cuerpo relacional.

Las prácticas y los saberes cotidianos envuelven a los sujetos en una inercia inconsciente que empobrece, primeramente, una intimidad de la sensación corporal; y, segundo, un ejercicio de reflexión crítico de nuestras experiencias y dinámicas de relación. El cuerpo parece estar dado, terminado en una obviedad que es peligrosa para toda clase de estética performática. La decadente percepción de un cuerpo derivado solo se evidencia en la crítica que inicia en la percepción sensorial. Dentro de esta experiencia somos capaces de ver que no

hay biología ni medicina occidental que alcance para encerrar todos los planos de la corporalidad. Hay algo que necesariamente se escapa.

El cuerpo que propongo es de una complejidad que se constata fácilmente a través de diversas prácticas corporales que rompen la inercia; sin embargo, no deberían ser de exclusivo acceso. En un día común, percibimos en más de un modo que el cuerpo no se limita nunca a su biología, por esta razón, la filosofía se pregunta por un cuerpo otro, uno que se le escapa a la llamada ciencia de la vida. Frente al cual la fisiología dice mucho y muy poco al mismo tiempo.<sup>32</sup> El cuerpo, en tanto concepto humano, es afectado por múltiples factores que nos orillan a cuestionarlo por diversos flancos. Por ahora tratamos de describirlo y pensarlo filosóficamente hasta sus consecuencias últimas y con un interés particular: dejar atrás la valoración del cuerpo como cárcel del alma platonizante para potencializarlo. “El cuerpo es el cuerpo. Está solo. Y no tiene necesidad de órganos. El cuerpo no es nunca un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo”<sup>33</sup> dicen Deleuze y Guattari refiriéndose al cuerpo que no se agota en sus acciones porque estas se pueden abandonar por completo o

---

<sup>32</sup> Más allá de la descripción fisiológica, Antonin Artaud puso en práctica la experimentación del Cuerpo sin órganos, el cual rompe con la idea del cuerpo como organismo. De acuerdo con él, es posible experimentar un cuerpo del que la fisiología no es consiente. Los órganos devienen elementos innecesarios desde esta óptica de la total desarticulación. Negando la certeza de la composición orgánica del cuerpo, Artaud lo coloca en la apertura. El cuerpo se configura dependiendo de cómo sea construido en la experiencia, de cómo se performe. “Pues atadme si queréis, pero yo os digo que hay nada más inútil que un órgano. Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo sin órganos lo habrán liberado de todos sus automatismos y lo habrán devuelto a su propia libertad. Entonces podrán enseñarle a danzar al revés como en el delirio de los bailes populares y ese revés será su verdadero lugar”. La construcción de Artaud descansa en la lógica de la libertad y la apertura en donde un organismo no tiene cabida. Desde aquí se puede poner en práctica un cuerpo que no se sabía posible; se le puede dirigir desde el ombligo, se puede comer con un brazo porque se construye desde la libertad. El sentido del cuerpo no se encuentra en la lógica funcionalista, más bien, se practica en la experimentación. Desde este lugar, el cuerpo escénico es un espacio que se percibe con miradas que lo sostienen desde otros lugares. Debemos notar que la importancia de experimentar mi cuerpo otro nunca se reduce a ser el mismo de la vida cotidiana, lo confronta al exprimir dimensiones nuevas de él. Cf. Antonin Artaud, *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. (Buenos Aires: Caldén, 1975)

<sup>33</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari. ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos? en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. (Valencia: Pretextos, 2002), 10

intercambiarse súbitamente. Pensarlo más allá de su ser biológico nos permite enfocarnos en la dimensión de la sensación y la experiencia estética que es visitada por todos los cuerpos.

La invitación es validar lo que se vive desde esa lógica: regresar la experiencia al pensamiento y viceversa. Pensar en un cuerpo sin órganos permite articularlo, bailar, desde otras lógicas; moverse desde una sensación o desplazarse sin utilizar las piernas como músculos motores. La llamada que se emite es a construir una espacialidad abierta que se procese siempre desde las relaciones. La relación primera será aquella del cuerpo consigo mismo, después, las relaciones expuestas, con un otro o con *lo otro*. Y ya que en la dimensión del arte es categórico dialogar consigo mismo, el cuerpo pensado así abre dimensiones estéticas con mayor densidad; pues ahí dónde un cuerpo existe hay necesariamente una relación con el tiempo, con el espacio o con el mismo aire que lo hace funcionar.

Otro modo de relación que podemos pensar al calor de la denuncia del cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari es la de Shigehisa Kuriyama quien propone un cuerpo que sobrepase la idea de muscularidad. La insistencia que hace este autor es a la importancia que la fisiología deposita en la muscularidad para sostener la identidad y abordar la lógica de la corporalidad. “Al trazar la cristalización del concepto de músculo también estamos trazando expresamente, y no es casual, la cristalización del sentido de una voluntad autónoma. El interés de la muscularidad del cuerpo resulta inseparable de la preocupación por la acción del yo.”<sup>34</sup> El conjunto muscular pasa a ser el lugar de la autonomía motora porque gracias a él se autodetermina un sujeto, es decir, gracias a mis músculos puedo desplazarme de un punto a otro a voluntad personal: me dan la capacidad de hacer-me. Pensando mi propia experiencia

---

<sup>34</sup> Shigehisa Kuriyama, *La expresividad del cuerpo y la divergencia de la medicina griega y china*. (Madrid: Siruela, 2005), 150

corporal en la danza, no puedo más que reafirmar la necesidad vigorosa e imperante de cultivar el músculo al que es orillado el cuerpo material por sobre todas las cosas. Pero más allá de eso, la práctica y domesticación sumerge a las necesidades corporales al punto del cuestionamiento que desató este ejercicio de pensamiento: ¿soy yo mi cuerpo o tengo un cuerpo? En la danza yo experimenté que mi cuerpo no es de hecho una dimensión diferente a mí, y constaté también que el lenguaje me falla al querer expresarlo.

Por ejemplo, la obsesión por el cuerpo muscular de la danza clásica hace patente el valor casi absoluto de esta idea al centrar todos sus esfuerzos en mostrar un cuerpo pulido y perfecto. Todas las lógicas corporales de occidente tienen como valor central el músculo por asociarse con la virilidad y la potencia de obrar. Pero el cuerpo es un portador de significados sensibles que tiene una dimensión muscular amplia e importante, no obstante, nunca se agota sólo en ella. El CsO que mencionamos antes sería también un cuerpo sin músculos, un cuerpo cuyas funciones pasan por otro lado y otros sentidos con potencias de experiencia igualmente grandes.

En el caso del cuerpo, ese objeto imaginado no es otro que nosotros mismos, y el problema de los modos de ver se funde con la cuestión de la identidad personal. La historia del cuerpo griego implica, desde muy temprano, la historia de cómo se definían los hombres griegos en relación a varios Otros –animales, bárbaros, mujeres-. Y, posteriormente, se entrelaza también con la evolución de otro aspecto [...] la relación de uno mismo con el cambio. La obsesión de los músculos refleja el nacimiento de una nueva experiencia de vida encarnada y una percepción alterada de las personas. En lo sucesivo, el núcleo de todas las interpretaciones del cuerpo estará encuadrado por la dicotomía que opone a los procesos que sencillamente ocurren, naturalmente o por casualidad, y a las acciones iniciadas por el alma.<sup>35</sup>

La crítica recae de nuevo en la dicotomía de procesos naturales y los que atañen al alma. Hay una inflexión de fondo: lo que se *sabe* que es el cuerpo es más grande que aquello que de hecho se experimenta. No basta con percepciones de la mente, tiene que haber algo proyectado bajo el tacto que se conozca directamente sin ser filtrado por la subjetividad y el filtro de la razón. Hay que darle fuerza a la interdependencia de los sentidos y reconocer la

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, 155

vitalidad de su complejidad. Pues no sólo la palabra comunica y vincula también lo hacen los sentidos, muchas veces con más fuerza.

Ninguna persona debería olvidar lo que está debajo de los músculos ni sobre ellos. Pero para los artistas hay una posibilidad más amplia en la experimentación del arte. En general, el cuerpo se ha manifestado y representado múltiples veces en la historia del arte para oponerse a la filosofía que insistió en degradarlo una y otra vez. Basta asomarnos a la pintura y la plástica para confirmar que el cuerpo encontró en ellos un lugar para mostrarse. No hay casualidad alguna en la cantidad de formas y maneras en que el cuerpo ha sido identificado a lo largo del desarrollo de la historia del arte. Presenciamos en la pintura un desafío del cuerpo a la figura, al espacio y al tiempo, al movimiento en sí e incluso a sí mismo. Pero la pintura no ha sido el único espacio del arte usado como trinchera para resistir al olvido, ¿qué lugar podría ser mejor que la danza para darle al cuerpo un espacio de resistencia?

Recordemos que las vanguardias artísticas del siglo XX buscaron caminos periféricos a los marcados por las Bellas Artes. Retaron las ideas estructurales más elementales que sostenía la plástica: forma, estructura, figura, armonía y proporción. Valores exaltados por el arte Renacentista. La experimentación estuvo presente en todos los *ismos*. La deconstrucción de los cánones estéticos fue especialmente visible en la plástica pero no así en las artes escénicas que, aunque menos conocida, no fue menos radical. Durante las vanguardias dancísticas se puso a prueba todo lo *que puede un cuerpo* fuera de los clichés renacentistas para rescatar todas las dimensiones delegadas.

Su discurso rompió el silencio en el que estuvieron durante siglos [...] La danza moderna dio libertad para la expresión personal a través del movimiento propio. Dejó los temas de fantasías del ballet para hablar de los humanos y contemporáneos. [...] Reivindicaron el poder del cuerpo y el movimiento como medios de expresión. Independizaron la danza de las demás artes y le dieron un estatus como arte y como profesión.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Margarita Tortajada. *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*. (México: Ríos y Raíces/CONACULTA, 2001), 170-171



Las artes escénicas de la ruptura buscaron desarticular el cuerpo del ideal que se cultivó en el ballet de manera exacerbada. “Se rebelaron contra el ballet clásico por ser una disciplina, en términos de Foucault, donde se vivía un cuerpo obediente, y como alternativa, plantearon la concientización del propio cuerpo, su apropiación como instrumento expresivo y de libertad, y consideraron a su cuerpo no como objeto de disciplina, sino como cuerpo vivido”<sup>37</sup> El cuerpo de la proporción, del músculo pulido, de la belleza sublime y de las historias románticas se pensó, narró y performó radicalmente diferente. El cuerpo fue puesto como un cuerpo más real, más libre y abierto a la experimentación. Las pasiones humanas se presentaron en un abanico más amplio a partir de ese momento. Y se rescató también la *memoria de sangre*<sup>38</sup> idea con la que Martha Graham, revolucionaria artista de la danza moderna del siglo XX, se refería a la capacidad de sublimar la vida, la historia, el gesto y la tradición que se hereda de la sangre, ese fluido biológico que sostiene a los cuerpos en un sentido biológico, pero también simbólico. Los cuerpos saben porque recuerdan desde el fondo de sus venas, tejen su conocimiento en la vida.

La danza, cautelosa, abrió un lugar privilegiado para la anhelada experimentación, fuerza principal de las vanguardias. El cuerpo es capaz de moverse y gozar, de sufrir y cambiar, y eso la danza lo sabe muy bien: ella misma es el movimiento permanente. Danzar es estar todo el tiempo en el cambio. Ahí el cuerpo está siendo, se afirma en un movimiento enunciado en gerundio y enfrenta con valor el clamor y la contingencia de la vida. A partir de esta valoración corporal de la experiencia que se enfrenta al cambio es desde donde queremos construir el concepto de cuerpo relacional que se opone al cuerpo derivado.

---

<sup>37</sup> *Ídem*

<sup>38</sup> Martha Graham. *Martha Graham. La memoria ancestral*. (Barcelona: Circe, 2012), 17

La experimentación que queremos rescatar está inserta en la lógica del desarrollo y el proceso, es ese lugar que afronta la vida y al cuerpo al límite de la experiencia, lo empuja constantemente a la experiencia del vértigo vital que no se escinde entre mente y cuerpo, sino que se vive totalmente, ¿en qué clase de experiencias se viven situaciones límite?

El vértigo del que hablamos se experimenta en toda experiencia que desafía la vida y le da un sentido diferente a las relaciones. No hay calor ni sostén alguno cuando se está envuelto en una situación de esta índole, se habita más como un zarpazo fúrico que descoloca. Por ejemplo, las circunstancias que enfrentan los cuerpos envueltos en conflictos bélicos que son arrastrados a situaciones límite para la supervivencia. La vitalidad puede ser un valor negativo en ciertas experiencias. El herido en campo de batalla experimenta el vértigo de la agonía en un espacio que no está pensado para salvaguardarlo. En todos los aspectos de lo humano existe la posibilidad de vivir el vértigo abrasador: el riesgo de padecer SIDA, de morir en un temblor, el peligro mismo de la respiración. Los cuerpos son agentes activos y pasivos en las experiencias de vida que engrandecen la perspectiva corporal e intelectual de algún u otro modo. La propuesta sigue siendo la misma: construir cuerpos capaces de ser pedestres y sublimes también, que bailen y piensen sin tener que renunciar a ninguna relación por considerarla inferior.

La amistad del cuerpo que filósofos como Nietzsche piensan abraza el sentido de la fuerza vital que el cuerpo enfrenta. Tanto el sentido de la tierra como los sentidos del cuerpo son vitales para enfrentar el devenir de la vida y el cuerpo lo sabe y experimenta diariamente, es por esto que Nietzsche considera al cuerpo y sus sentidos más sabios que todas las invenciones inefables que el ser humano se ha inventado.

El cuerpo es la gran razón, la única. “A los despreciadores del cuerpo quiero decirles mi palabra. [...] el cuerpo es una gran razón, una multitud unánime, una paz y una guerra, un

rebaño y un pastor" <sup>39</sup> Esta gran razón abarca la totalidad de las experiencias humanas como las conocemos. El sentido de identidad que le dona es absoluto e inmanente, intimar con mi cuerpo es abrazar-me porque no soy nada diferente a él. A diferencia de otras posturas, pensar desde aquí nos permite dignificar y valorar toda experiencia de vida, sea del cuerpo o de la mente. Yo no soy nada más allá de lo que vivo, no es nada que participe de una sustancia diferente, no. Yo estoy en cada dedo, en cada respiración, en cada mueca de placer y de dolor, en toda gran experiencia intelectual, pero también en cada vulgar dolor carnal. Yo estoy a flor de piel. Cada rincón y movimiento condensan mis posibilidades y limitaciones. Mi cuerpo es idéntico a mí misma; es la gran razón autora de la vida que se aferra a la vida.

Así, pensarlo como una totalidad inteligente lo sitúa en primer lugar al no existir jerarquías. “El fenómeno del cuerpo es mucho más rico, mucho más explícito, mucho más comprensible que el del espíritu: es preciso situarlo en primer lugar, por razones de método, sin prejuzgar acerca de sus significación última.” <sup>40</sup> Apreciarlo como un fenómeno de la carne y del intelecto por igual abre posibilidades mucho más amplias que cualquier dicotomía.

Llegando a este punto es evidente la oposición y resistencia que diversas filosofías han desplegado para defender celosamente el espacio que el cuerpo merece. A pesar de ser los menos, sus denuncias han causado una inflexión importante en las perspectivas recientes de la filosofía que han volteado al cuerpo como un concepto digno de estudiar, debatir y pensar. La dimensión de la experiencia y el fenómeno vivo es una constante en la manera de abrir el debate en las líneas de investigación actuales sobre danza y filosofía. El acento se coloca en la experiencia del cuerpo dentro de la danza, ¿qué me enseña mi cuerpo al danzar? ¿qué dice la

---

<sup>39</sup> Friedrich Nietzsche, *En torno a la voluntad de poder* (Barcelona: Península, 1973), 135

<sup>40</sup> *Ibid.*, 125

danza sobre lo que soy? ¿cómo construyo mi cuerpo desde otras lógicas? ¿cuáles son los poderes que mi cuerpo tiene y mi intelecto desconoce?

Para poder responder estas preguntas dentro de la perspectiva total del cuerpo, Foucault tiene un concepto preciso: “Mi cuerpo es lo contrario a una utopía, lo que nunca está bajo otro cielo, es el lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual, en sentido estricto, yo me corporizo.”<sup>41</sup> El espacio salta a la vista una vez más; el cuerpo es una espacialidad que no se enuncia como contenedor porque en él me relaciono con el mundo, puede ser espacio de la pura y llana afección. Mi cuerpo es mi espacio primero y absoluto: espacio del intelecto, de la vida, de la sensación, de la lógica, de la memoria que jamás es neutro; el cuerpo habita sus colores, tamaños y niveles. Paralelamente, él mismo es el espacio en el que mi gran razón se muestra, se mueve, se vive y sabe de sí: es el lugar más real de la visita propia y extraña.

El cuerpo es el punto cero de referencia personal, pero también es el punto de encuentro de otros cuerpos, de diversos discursos, de fuerzas externas e internas, ahí yace la totalidad que lo torna complejo al ser espacio de todo lo que abraza lo humano. “El hombre despierto a la conciencia y al conocimiento dice: «Yo soy íntegramente cuerpo», y nada más; el alma es sólo una palabra que designa una parte del cuerpo”.<sup>42</sup> Esta apariencia de unidad, de fondo compleja y múltiple, es lo único que un cuerpo derivado puede leer ya que no tiene los ojos necesarios para leer la multiplicidad subyacente.

El concepto de cuerpo relacional lo leemos a la par de los espacios heterotópicos que Foucault propuso. Recordemos primero que las heterotopías son espacios “*absolutamente* distintos: lugares que se oponen a todos los otros, que están destinados de algún modo a

---

<sup>41</sup> Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010), 7

<sup>42</sup> Friedrich, Nietzsche, *En torno a la voluntad de poder*. (Barcelona: Península, 1973), 135

borrarlos a neutralizarlos o a purificarlos. Son de alguna manera *contraespacios*.”<sup>43</sup> Las heterotopías son espacios de relaciones cruzadas con los otros, con uno y con lo demás, que re direccionan en sentidos diferentes. Son espacios destinados a lo no cotidiano que las culturas han creado para habitar lógicas prohibidas o extraordinarias. Por ejemplo, el concepto de la luna de miel puede considerarse un espacio heterotópico construido para la desfloración de la mujer recién casada que acontece en *ninguna parte*. Inserta en un contexto de la represión del goce sexual, la iniciación sexual de las mujeres debe escapar del marco de las costumbres y la moral para acontecer en el mundo sin ninguna consecuencia en la cotidianidad. Otra imagen de lo que una heterotopía es nos la brindan los moteles citadinos que son contraespacios para actividades que pasan y existen como un secreto a voces. En ellos se abren lógicas de comportamiento diferentes y temporalidades que no responden a lo cotidiano, pero que están insertas ahí, cual eco lejano: el amor, el adulterio, la mentira, el placer, el goce. Toda heterotopía tiene la capacidad de dislocar el tiempo y espacio común, o de desplazarlo en un sentido atípico, como un camino secreto dentro de la carretera principal, cambian constantemente y construyen sistemas de apertura y cierre frente a la lógica de lo común.<sup>44</sup>

El espacio del que hablamos es el que se abre sin necesidad de poder ser medido, simplemente acontece en tanto que existe en la relación con lo otro. Pensemos en una relación primaria que pocas veces nos detenemos a concientizar: la respiración. Algunas técnicas corporales la han vuelto punto focal de su desarrollo, la danza no es ni la única ni la excepción. Dice Martha Graham que “Mi técnica se basa en la respiración. Yo he basado todo cuanto he podido en el pulso de la vida, que para mí es la pulsación de la respiración. [...] Es

---

<sup>43</sup> Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010), 20

<sup>44</sup> Cf. Foucault, Michel, *Las heterotopías en El cuerpo utópico. Las heterotopías*. (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010)

el uso físico del cuerpo en acción.”<sup>45</sup> Con cada inspiración y expiración el cuerpo se expande y se contrae, se pone en escucha atenta. Pero la relación con su respiración es algo que cada persona, baile o no, sostiene en su singularidad. Muchas veces sólo la asume en tanto que necesidad biológica, pero el espacio de la respiración puede abrir una heterotopía ahí donde únicamente se suele ver una necesidad se puede abrir una relación de placer en la respiración, de control del dolor o, por ejemplo, de la contemplación y conciencia corporal como el que la lógica yóguica abre.

¿Y por qué debiéramos de esperar otra cosa? Existen innumerables modos de conocer el cuerpo. El cuerpo puede ser investigado, por ejemplo, observando el modo en que es afectado por alimentos particulares en circunstancias particulares. [...] Existe también la detallada comprensión práctica que se deriva del estudio del modo en que el cuerpo cambia cuando es cauterizado, o sangrado, o agujado en formas diversas, en distintos lugares. [...] Tampoco podemos ignorar la autoconciencia adquirida a lo largo de ejercicios de transformación del propio yo a través de la meditación y la respiración yóguicas, por ejemplo, o el culturismo.<sup>46</sup>

La danza es uno de los muchos contraespacios corporales que el cuerpo abre para saber de sí. Abre nuevas dimensiones que escapan a las intenciones y a los movimientos cotidianos con el ímpetu poético encarnado. En pocas palabras, es la danza un contraespacio que el cuerpo posibilita para vivir la creación que emana de sí.

Siendo así, para que el cuerpo devenga heterotópico se debe armar desde la lógica del acontecimiento y la apertura, construirlo en devenir. Si se asume como un concepto cerrado y sin posibilidad de cambio, entonces la plasticidad de hacerlo acontecimiento activo-creativo-poético desaparecería. Puesto que lo vamos a pensar como un sistema dinámico y complejo, lo podemos asumir como heterotópico en tanto que es punto encuentro con la capacidad de dislocarse del continuo del gran espacio sin salirse de él.

---

<sup>45</sup> Martha Graham, *Martha Graham. La memoria ancestral*. (Barcelona: Circe, 2012), 55

<sup>46</sup> Shigehisa Kuriyama. *La expresividad del cuerpo y la divergencia de la medicina griega y china*. (Madrid: Siruela, 2005), 126

Un cuerpo heterotópico puede crear por sí un espacio del no espacio, puede hacerse habitante de lo extraordinario. Abrir un terreno privilegiado que se disloca cual extremidad del cuerpo sostenida sólo por la piel, y en esa parcela donde muta en diversos contraespacios: habita el espacio de la bestia, del rey, del animal, de la mujer, del hombre, de una idea, de la asexualidad, etc. Si se asume como heterotópico, el cuerpo tendrá la posibilidad de habitar una fabulosa dimensión plástica, podría ser pensado como lugar del no lugar- en tanto no específico- de la no identidad-única e inamovible- sino en construcción, vívida, adjetivada y compleja. Así, el cuerpo heterotópico actúa su fuerza plástica viviendo constantemente espacios extraordinarios a la experiencia-escena. “La palabra <teatro> fue verbo antes que sustantivo: una acción, luego un lugar. Eso significa que has de hacer el gesto, el esfuerzo, el auténtico esfuerzo por comunicarte con otro ser.”<sup>47</sup> Es en la presencia de la escena donde el cuerpo muestra su fuerza y se esfuerza con todos sus recursos. Ha sido esa, su capacidad de afirmar la acción en la presencia, la que les da la fuerza y la desventaja, pues normalmente la función termina cuando se cierra el telón. Pero los cuerpos gritan que la función debe continuar. Las artes escénicas se mueven, viven. La danza se enuncia siempre en acción. La danza es verbo.

En la espacialidad de las artes escénicas hay una yuxtaposición de espacios diferentes en un solo rectángulo determinado, la escena del teatro.<sup>48</sup> Hacen lugares ajenos en un solo movimiento corporal, proyectan cuerpos, espacios, historias diferentes y ajenas a la cotidianidad. Ahí, es ese espacio el cuerpo aparece otro gracias a sus maneras de performarse, de decir de sí. Cada que un cuerpo actúa y se muestra con sus afectos de diversos modos, con

---

<sup>47</sup> Martha Graham, *Martha Graham. La memoria ancestral*. (Barcelona: Circe, 2012), 15-16

<sup>48</sup> Cabe señalar que al decir teatro nos referimos literalmente al espacio del performance que bien puede ser un teatro, una calle, una intervención, etc. Si bien antaño el teatro era el único lugar para las artes del cuerpo, aquí es un símbolo de cualquier lugar que sirva para performarlos.

máscaras, con personajes, con ritmos, habita una heterotopía que él mismo sostiene, que emanan de él. Hay en ese espacio extraordinario un oleaje que permite llegar al otro y regresar. El rol de un personaje permite a un cuerpo del siglo XXI mostrarse como uno del siglo XIX y decirle algo a su espectador.

Pensemos en el caso de la danza clásica, los grandes ballets románticos performan, más allá de virtuosismo técnico y cuerpos perfectamente manipulados, valores y discursos de un pasado diferente al actual, pero que a pesar de eso dicen aún algo del mundo. Por ejemplo, a principios del siglo XIX el Romanticismo dio paso a algunas de las piezas más famosas del ballet. Giselle, joya del repertorio clásico, ejemplifica una historia trágica del amor romántico. El periodo romántico de la danza clásica es el momento cumbre de los personajes míticos, hadas, elfos, sílfides, etcétera y también del modelo de la bailarina pálida, etérea, melancólica de gestos casi nulos que forma parte del imaginario común.

¿Cuál es la potencia de un cuerpo que simultáneamente muestra con el cuerpo y esconde el gesto? Si en la danza el cuerpo es pura acción que gesticula, visita y acciona con lo otro, ¿no es obsoleto pensar en prácticas que minimicen las potencias corporales? ¿qué clase de cuerpos deberíamos estar pensando?

Entonces, hemos de rescatar la experiencia que se acciona desde la muscularidad, en tanta condición inmanente, que se puede vivir desde la pasividad y desde la acción, pues es en ese fragmento de espacio, en esta heterotopía, donde es capaz de comunicarse con la divinidad o con el universo de los otros, de deconstruir discursos propios y ajenos. “Después de todo, ¿acaso el cuerpo del bailarín no es justamente un cuerpo dilatado según todo un espacio que le es interior y exterior a la vez?”<sup>49</sup> El cuerpo-bailarín es un oleaje corporal entre lo público y lo privado; entre lo divino y lo terrenal; es puente y continente que al dilatarse adquiere más

---

<sup>49</sup> *Ibíd.*, 15



volumen, más vida, más conocimiento de sí y del otro. Al dilatarse literalmente se vuelve más cuerpo, habita más espacio aquel que baila y habita los regalos del movimiento y el ritmo corporal. En ese sentido, un cuerpo que baila no está cerrado, por el contrario, abraza el devenir en el momento de suspensión que el salto y el giro le donan, es en ese momento de dilatación donde afirma su resistencia pero también se transforma. El cuerpo dilatado nos ofrece un espacio de acción para hacer frente a la violencia de la razón, pero esa no es su única potencia, también confronta la determinación del género, de la edad, de la clase social, de su historia propia.

¿Qué podemos decir de la subjetividad dentro del cuerpo heterotópico? Como ya lo habíamos mencionado, tradicionalmente la subjetividad estaba depositada en el alma o mente. Si nuestra propuesta considera que el cuerpo y la mente no se encuentran escindidos, sino que son parte de una gran razón, ¿qué tenemos que decir sobre la subjetividad? ¿qué lugar ocuparía?

Pues bien, así como las telarañas necesitan de al menos dos puntos espaciales para sostenerse y desenvolver su tejido en diversas direcciones para no ser un mero hilo sin forma ni referencia, retomamos una individualidad que se forme de manera similar, como un tejido que se sostiene en diversos puntos y no está depositada en uno aislado. De este modo cada nodo necesita de una distancia espacial para encontrar la estabilidad y construir su unicidad de una manera relacional.

La subjetividad siempre es compleja. Tiene una participación relacional en dónde el cuerpo forma parte del mismo modo que la mente, ambos son puntos que teje, pero ninguno se encuentra por encima del otro. La estructura dura y jerárquica no forma parte de la construcción del sujeto. “Mi cuerpo, de hecho, está siempre en otra parte, está ligado a todas

las otras partes del mundo, y a decir verdad está en otra parte que en el mundo.”<sup>50</sup> puesto que se disloca en la diversidad es posible que se sostenga en una multiplicidad y no es un castillo de cristal. El cuerpo se sostiene con los otros, está vinculado con algo fuera de sí, y como hemos dicho que el cuerpo no es nada diferente a mi subjetividad, ésta está tejida con cada punto de apoyo de la red.

Un filósofo, con su amor y búsqueda por el conocimiento, no debe renunciar a las sensaciones y enseñanzas que su cuerpo le trae. Pero esto no es exclusivo de los filósofos, cualquier persona tiene la capacidad de valorar sus vivencias y sus pensamientos con la misma fuerza. El cuerpo no está peleado con la razón, son una misma cosa: yo misma.

La propuesta es crear cuerpos en resistencia a los hegemónicamente derivados y crear cuerpos efervescentes, es decir, que re-accionen frente a la experiencia de lo otro que puede ser una persona, un concepto o cualquier clase de entidad. Cuerpos que reaccionen a la experiencia, a la sensación, a los sentidos, a las ideas y cambien gracias a estos. Cuerpos que sepan de sí y de lo demás, que no estén disociados y en cambio se asuman como una unidad viviente, como una gran razón.

Más adelante nos adentraremos en la propuesta de los cuerpos dilatados partiendo de la crítica que hemos hecho aquí. La prioridad de este esfuerzo intelectual es pensar más allá de la facticidad que sólo prioriza experiencias corporales de la inercia inconsciente que desarrollan los cuerpos derivados en el cotidiano. La dimensión de la experiencia, de la sensación, de la *esthesis* corporal es el punto de partida de la propuesta que planteamos. Sólo en medida de la desarticulación podremos replantear y reapropiar las posibilidades de crear cuerpos otros, esos que a pesar de parecer imposibles en muchos lados ya existen y resisten.

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*, 16

## Cuerpos dilatados: la experiencia dancística como espacio heterotópico

### 2.1 Sobre la experiencia

Dentro de esta investigación el concepto de experiencia ocupa un lugar medular en la propuesta. Contrario a la intuición que el sentido común nos ofrece, la experiencia no se limita a ser únicamente una vivencia, una relación con el hecho percibido en sí, es más bien, el resultado de una correlación que conjuga diversas variables.<sup>51</sup> La propuesta con la que trabajamos este concepto se constituye desde una dimensión compleja que nuevamente elaboro de la mano de Foucault que la enuncia así: “Entendemos por experiencia la correlación, dentro de una cultura, entre campos de saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad.”<sup>52</sup>

A partir de ahora, y de acuerdo con nuestro autor, la particularidad del concepto se basa en una premisa fundamental: la experiencia es relación; es resultado de un juego en el que se relacionan individuos, objetos, discursos, sensibilidades y acontecimientos.<sup>53</sup> Dicha relación se sostiene de diversos nodos que articulan la vida: nodos que se clavan en cada poro de la piel y la memoria, trayendo consecuencias en las posibilidades que el individuo abre en su devenir personal. Por consecuencias me refiero a la apertura particular del intercambio de estas experiencias. Dentro de la danza, desde una perspectiva expandida, se hacen experiencia de

---

<sup>51</sup> La palabra experiencia, del latín *experientia*, tiene varios usos en el diccionario de María Moliner Cf. Moliner, María *Diccionario del uso del español*. (Madrid: Gredos, 2002), 1225. El primero remite al hecho de presenciar, conocer o sentir alguien por sí mismo. Refiere a la circunstancia de haber hecho repetida o duraderamente una cosa, lo que da habilidad para hacerla y, al mismo tiempo, al conjunto de antecedentes; conocimiento de vida adquirido viviendo. El segundo se identifica como la situación o suceso por los que se pasa y con los que se adquiere conocimiento de la vida. Haciendo una lectura profunda, en ambos casos, la experiencia adquiere sentido en la relación que hace el individuo con el objeto que conoce, siente o presencia y que van abonando en el saber que tiene de sí y de todo lo otro. Retomo con ahínco una referencia del catálogo que hace Moliner, *adquirir mundo*, es decir, experiencia se usa en el español para referir a la acción de obtener mundo, aprehender horizontes de posibilidad de la vida.

<sup>52</sup> Michel Foucault, *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Trad. de Martí Soler. (México: Siglo XXI), 10

<sup>53</sup> Ya asentada en el cuerpo, la experiencia es un acontecimiento particular que conjuga tipos de normatividad, formas de subjetividad y campos de saber que se puede transmitir. La danza es un acontecimiento que se da una sola vez en el tiempo y el espacio; sin embargo, de manera paradójica y dado el contexto de la técnica actual, se puede repetir, intercambiar, transmitir y guardar a voluntad mediante diversos soportes tecnológicos. En el caso de la producción artística y, específicamente, en la práctica dancística, dada su inmanencia corporal, el acontecimiento es particularmente contingente y paradójico, pues interviene el cuerpo y los cuerpos que como dijimos introducen la contingencia y, al mismo tiempo, las condiciones de posibilidad de su compartir, su intercambio, su repetición, reproducción y trasmisión se vuelven parte del acontecimiento. La contingencia material se conjuga de manera paradójica con la capacidad de moldear a voluntad el acontecimiento en sí.

procesos otros donde colocamos ahora nuevas preguntas: hay un espacio de otras técnicas utilizadas, procesos coreográficos, intercambios corporales y formas de subjetividad. Con ello se abre espacio para que nuevas cosas acontezcan transformando las experiencias completas. Al cambiar el contexto que matiza la experiencia, hay modificaciones de esas experiencias y de los elementos que se relacionan. Me interesa teorizar respecto estas consecuencias, pues mi hipótesis de trabajo consiste en plantear al *cuerpo dilatado* como lugar heterotópico de intercambio de relaciones y entrecruzamientos complejos. Reflexionar respecto a las consecuencias permitirá enunciar de manera más concreta el giro corporal que proponemos.

Así, la experiencia es básicamente una relación compleja que se expande y desarrolla en un contexto cultural que matiza sus alcances y consecuencias. Al interior del contexto otras variables tales como los saberes, las normatividades y las múltiples subjetividades se interrelacionan también, todas se afectan entre sí al estar entrelazadas.

Cuando Foucault hace mención de la cultura en la definición de experiencia, se refiere al contexto real en el que todo sucede. Hay un caldo de cultivo inmanente cuyas circunstancias son reguladoras unas de otras y propician ciertos sucesos específicos. Pero, ¿qué es el cuerpo en contexto cultural? En sentido estricto, el contexto, enredado de circunstancias políticas, económicas, culturales que rodea a los cuerpos no le pertenece, sino que les es dado *a priori*, este demarca el entorno, la situación y la composición de sus posibilidades. Consecuentemente, hay una imbricación dialéctica y profunda en la relación cuerpos-contexto: ambos se construyen de manera simultánea desde el espacio común que se compone de las relaciones y las condiciones compartidas. “Los modos de subjetivación y de objetivación no son independientes los unos de los otros; su desarrollo e mutuo.”<sup>54</sup> Así pues, el

---

<sup>54</sup> Edgardo Castro, *El vocabulario de Michel Foucault: un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*, (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2004), 333

cuerpo en contexto es resultado de las circunstancias que la lengua, los rasgos materiales, las prácticas, las sensaciones y las distintas fuerzas de cada contexto les condicionan.<sup>55</sup> Distingo por ahora dos dimensiones múltiples en el contexto cultural; por un lado, la dimensión social en donde encontramos la lengua que es dada y construye con ciertos preceptos del mundo; la etnia a la que pertenecen los cuerpos y los condiciona a ciertas prácticas, hábitos y realidades; y el género, que en gran parte, aunque no únicamente, es construido por lo social; por el otro lado, el conjunto de todo lo pre-verbal que se aprehende en las relaciones sensibles con la luz, los colores, la intimidad corporal, la sensibilidad interpersonal y cognitiva también dan paso a ciertos rasgos corporales que matizan a los individuos. Cabe destacar que estas dimensiones también establecen relaciones entre sí, siempre hay intercambio entre ambas pues no son monolíticas ni estáticas. Las situaciones y elementos que ahí acontecen circunscriben a los individuos y los orillan a reaccionar ante sus circunstancias de un modo u otro. Los estímulos que resultan de la interacción de las diferentes dimensiones, dictan su comportamiento, sus alcances, motivaciones y objetivos y están, en gran medida, sujetos a la coacción en la que la cultura los somete; sin embargo, es esta misma interrelación la que ofrece la capacidad de crear heterotopías<sup>56</sup>; emplazamientos otros que resistan y pongan entredicho los modos

---

<sup>55</sup> La identidad del cuerpo individual no le pertenece únicamente a su yo; la dimensión del *phatos* de un individuo se correlaciona fuertemente con el modelo colectivo de sensibilidad en el que ha desarrollado su experiencia de vida. Por esta razón, el aprendizaje del cuerpo se da en la dimensión de lo social y está íntimamente ligado a la dimensión política, pues tanto lo estético como lo político tienen pertinencia en los modos de construir la realidad común; interfieren en los modos de los cuerpos como en las formas en que se relacionan.

<sup>56</sup> Cf. Michel, Foucault, "Las heterotopías" En *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Trad. de Víctor Goldstein. (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010). Una heterotopía es una impugnación mítica y real del espacio donde vivimos. Emplazamiento que se oponen a todos los otros de un modo espacial y funcionalmente. De acuerdo con Foucault, las heterotopías se caracterizan por: presentarse en todas las sociedades humanas, son una constante construida en los grupos humanos; ser cambiantes, no hay alguna que haya permanecido homogénea y constante; son mutables, la sociedad en la que se inserta tiene la capacidad de modificar e incluso reabsorber u desaparecer una heterotopía constituida anteriormente; y por último, por poseer un sistema de apertura y cierre que las mantiene como un lugar aparte de lo común, son lugares otros.

comunes de construir espacios. El contexto cultural de *lo colectivo*<sup>57</sup> propicia la siguiente situación: en un movimiento doble, y simultáneo, cada experiencia tiene la potencia de transformar tanto al individuo como al conjunto; es decir, impacta el contexto común y también la circunstancia particular.<sup>58</sup> La normatividad que rige al contexto, y a cada una de las variables, modela siempre los modos y los alcances que estos puedan tener. En otras palabras, la experiencia, todas las posibilidades de vida y lo que puede hacer un viviente humano, son resultado del conocer y la existencia que se regulan de cierta manera dentro un contexto colectivo en el que está *de facto* inserto.

Alterar mínimamente alguno de los elementos del contexto de una persona supone cambios en su experiencia, en su modo de comportarse, y saber de sí mismo, como consecuencia, sus potencias de desarrollo, de alcances y acción se ven afectadas también. Por tanto, cada forma de individuación responde a su contexto, está ligada a él, esta correlación

---

<sup>57</sup> Respecto al carácter colectivo del contexto, subrayamos la descentralización del sujeto unitario que se disuelve en lo compartido común que es todos y ninguno, es decir, lo colectivo no tiene un sujeto exterior ni anterior que explique la experiencia. Las subjetividades son efectos, productos *in situ* de las relaciones de poder, de saber, de formas de subjetividad. De acuerdo con Foucault, el sujeto no está afuera, es producto de la interrelación, ninguna parte de la relación pesa más, por lo tanto, en lo colectivo no hay sujeto determinado. En la lengua, por ejemplo, no hay un sujeto del que todo mana, no hay actor o productor de la lengua. El cuerpo también se hace colectivamente, depende de su contexto y se construye con él, lo común lo delimita y cualifica, lo construye. Cf. Castro, Edgardo, *El vocabulario de Michel Foucault: un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2004, 333-334 En la entrada del término subjetivación, Edgardo Castro resume de manera muy puntual la distancia que toma Foucault respecto al concepto tradicional, con miras universales, del sujeto individual, universal, se opone a las formas de individuación porque no enuncia una complejidad de fondo. El sujeto es consecuencia, efecto de una constitución no instancia fundadora de sí, son las prácticas de sí las que permiten al sujeto construirse y transformarse según sea el caso.

<sup>58</sup> Es importante señalar, respecto a la capacidad transformadora de la experiencia tiene también la capacidad de reestructurarse a sí misma. De acuerdo con Foucault, la experiencia es una relación tripartita, pero compleja, entre saberes, formas de subjetividad y tipos de normatividad. La estructura y proporción que sostiene las partes y los modos de articulación de la experiencia misma también son modificable. Así, la experiencia puede transformar al individuo, a lo colectivo y a sí misma, puede refuncionalizarse a partir de modificar su estructura propia. Cf. Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. (México: Siglo XXI, 2011)

implica interdependencia e interdefinibilidad entre las variables, así, cuando acontece un cambio en la cultura o en alguno de sus elementos, también los individuos se transforman.<sup>59</sup>

La lógica particular de la experiencia le dona una doble dimensión. Por un lado, la experiencia de un sujeto se desarrolla a través de las prácticas cotidianas, individuales o colectivas, las conductas, las ganancias, las tradiciones y los afectos moldean cada una de las experiencias. Por el otro lado, en el seno mismo del nacimiento, como brote primero de toda posibilidad, hay montones de relaciones que componen el tono y el sentido de la experiencia misma de *llegar al mundo*, en otras palabras, la mediación de las relaciones es una constante, estamos circunscritos por las prácticas, relaciones y condiciones que anteceden, circunscriben, norman y recortan las posibilidades incluso antes de que la potencia de moverse a voluntad sea ejercida por el recién nacido. La red contextual que enmarca el desarrollo de la vida individual puede contraer o expandir el campo entero de posibilidades, de ahí la importancia de reflexionar sobre los cambios contextuales por menudos que sean.

De acuerdo con esto, las condiciones de posibilidad del individuo pueden pensarse, según Foucault, a partir de la pregunta ¿“cuáles son las formas y las modalidades de la relación consigo mismo por las que él se constituye y se reconoce como sujeto.”? <sup>60</sup> Valdría la pena detenernos a pensar, ¿qué prácticas han moldeado mi conducta, goce, sentimientos y sensaciones que me hacen ser cómo soy? Pues, cada uno de estos elementos da como resultado una forma de individuación específica que se inserta y se presenta en una situación específica. A partir de todos estos elementos se constituye una subjetividad que se explica a sí misma

---

<sup>59</sup> Más adelante se desarrollará el sentido de las cualidades que caracterizan a la noción de experiencia que se trabaja en todo lo largo de la investigación. Sin embargo, recuerdo aquí que el espectro de la complejidad que la posibilita le dona una característica que denomino *lo inter*, y que apela al prefijo de lo que sucede en el espacio, entre o en medio, de las relaciones que nutren a una experiencia.

<sup>60</sup> Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Trad. de Martí Soler. (México: Siglo XXI, 2011), 16

mediante discursos que conservan su carácter maleable y moldeable: el sujeto humano no está terminado ni cerrado sobre sí.

Como explicó Nietzsche, la idea de sujeto es un constructo discursivo que lleva a cabo una totalización, pues conjunta elementos y enuncia una fachada aparentemente homogénea; sin embargo, “Todo lo que se instala en la conciencia en forma de «Unidad» es algo ya sumamente complejo y lo único que llegamos a comprender es siempre una *apariencia de unidad*.”<sup>61</sup> La unidad es una característica aparente y no sustancial, lo individual se puede pensar a partir de las múltiples condiciones de posibilidad fluctuantes y abiertas que dan lugar a la individuación. De lo anterior se sigue que, los individuos no son el punto de partida de sí mismos ni de la experiencia colectiva: las muchas relaciones que se escapan de su volición y que los anteceden les donan sentido individual dentro del contexto complejo en el que se insertan y que permiten coser y descoserla. La relación compleja que sostiene el conjunto de subjetividades es un conjunto que, en su amplitud, hace posible a los individuos.

Desde este concepto, transmitir una experiencia como una simple vivencia personal queda corta, pues la experiencia que entrelaza al colectivo, al sujeto y los objetos y cambia a todos por igual. Después de ser tocados por el fuego, los individuos combustionan y cambian, se tornan diferentes con cada una de las experiencias legítimas de su historia. Todas las experiencias permanecen como tejido de la red múltiple que somos y nos sostiene, esta define la manera en la que nos desenvolvemos históricamente; sin embargo, solo algunas de las experiencias de vida permanecen en la sensibilidad presente. Se resguardan aquellas que se viven con una sensibilidad activa. Probablemente cada individuo recuerda la sensación del primer contacto erótico, pero no así la primera vez que experimentó tareas cotidianas de la vida. Las mnemotecnias sensoriales son un gran ejemplo de este fenómeno. Hay una relación

---

<sup>61</sup> Friedrich, Nietzsche, *En torno a la voluntad de poder*. (Barcelona: Península, 1973), 125



hondísima entre el conjunto de lo preverbal y la realidad del día común, ciertas sensaciones o estímulos corporales conectan con una experiencia referencial de la narrativa personal. Sólo después de ser interpretada con una carga discursiva significada para que individuo es que una sensación, como un olor cotidiano o una imagen puntual, puede tornarse un detonante de la experiencia más siniestra de la vida o, por el contrario, ser símbolo sensorial de una experiencia vivida activamente.

Para continuar elaborando este concepto de experiencia y la preocupación estética de la misma

Será útil recordar el significado etimológico de la palabra «estética», ya que es éste el origen al que retornamos gracias a la revolución benjaminiana. *Aisthētikós* es la palabra griega que denota «aquello que es perceptible por medio de la sensación». *Aisthēsis* es la experiencia sensorial de la percepción. El ámbito original de la estética no es el arte, sino la realidad—la naturaleza material, corporal. Como Terry Eagleton escribe. « La estética nace como un discurso del cuerpo». Es una forma de cognición, a la que se llega por medio del gusto, el tacto, el oído, la vista, el olfato—todo el sensorio corporal.<sup>62</sup>

Al estar inserta en el ámbito de la estética, la sensibilidad y su impacto en la vida cotidiana, son inquietudes que orientan esta tesis. En el capítulo anterior expusimos la crítica que nos orilla a buscar una propuesta frente a la corta posibilidad de sensación que los cuerpos derivados nos ofrecen. Ahora, la propuesta se concentra en indagar qué tipo de cuerpos y experiencias son posibles si pensamos fuera del viejo esquema que nos arrastra a un vacío en la sensibilidad.

Remontarnos a la etimología de la palabra *aísthēsis* ayudará a redondear nuestra propuesta. De un lado tenemos que la estética, en tanto interés filosófico, aborda la preocupación por la construcción sensible de la realidad y su percepción sensorial, en ese sentido, tiene incidencia en la construcción de mundo, porque construye la experiencia del mismo. Lo que de fondo interesa a los estudios estéticos de los acontecimientos específicos es

---

<sup>62</sup> Susan Buck-Morss. *Estética y anestética. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte*. Trad. de Elvira Barroso. (Madrid: Antonio Machado, 1995), 58

la complejidad de elementos que sostienen la sensibilidad y su experiencia estética. En este sentido, el arte es una de las grandes dimensiones que la estética aborda, pero no su interés único.

Por otro lado, la recuperación de la *esthesis* dentro de esta investigación responde a la necesidad de expandir la identificación de una práctica comúnmente agotada en lo artístico y llevarla hacia una construcción más amplia: quiero pasar de agotar la danza a su hacer artístico y pensarla como una acción estética expandida y compleja. Para construir el camino de la propuesta tomamos como referencia el trabajo de Hilda Islas cuando dice:

El ensamblaje entre psique, cuerpo, objeto, y acción constituye una dimensión a veces no tan considerada: la topografía estética, la superficie del mundo material que el hombre escribe con sus acciones, mismas que continúan trazando los relieves de una existencia siempre mutable. En un sentido muy amplio, podemos pensar que el mundo producido mediante la acción humana genera un universo estético en tanto es construido a través del cuerpo y los sentidos, y es percibido, aprendido y socializado a través de ellos también. Aludimos aquí a la tridimensionalidad y la experiencia física del mundo matérico en tanto estético.<sup>63</sup>

Lo estético no se agota en el arte, éste es sólo un fragmento que podemos pensar: el mundo matérico en su intimidad inmanente guarda una dimensión sensible que nos atañe. La *esthesis* sirve como un proceso membrana en los individuos; por un lado, abre espacio a la percepción de los objetos y las relaciones con lo otro, y, por el otro, condiciona, para un lado y para el otro, las experiencias y relaciones que resultan de esa transformación. Es un proceso que abre el emplazamiento para la apertura, el intercambio y el movimiento continuo. Sin embargo, hay muchas experiencias que se viven desde un proceso no activo que resulta en experiencias *anestesiadas*<sup>64</sup> como ha sido argumentado por Susan Book-Morss. Retomo la tensión que elabora de Book-Morss entre *aíthesis* y *anesthesia* porque, a pesar de que llegué

---

<sup>63</sup> Hilda Islas, *El juego de acercarse y alejarse. Traducción performática de "otras" danzas*. (México: CENIDI/INBA, 2016), 24

<sup>64</sup> Cf. Susan Buck-Morss. *Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte*. Trad. de Elvira Barroso. (Madrid: Antonio Machado, 1995),

a esta reflexión por textos literarios y un camino diferente, ella lo construye con una maestría particular. Las palabras *aisthesis* y *anesthesia*, enunciadas en idioma inglés, cristalizan la relación de oposición entre estética y anestesia. Por un lado tenemos a la estética como una referencia a la capacidad sensible de los individuos; por el otro lado, la anestesia pone a las personas en un estado de suspensión cuando los sentidos son puestos en pausa como consecuencia de una sustancia, o práctica, externa. La anestesia suspende la sensibilidad, la vuelve un proceso pasivo. De aquí se sigue que toda nuestra propuesta aboga por una *esthesis* de experiencia corporal que haga frente a la anestesia de prácticas y normas dentro de las que se desenvuelven los individuos.

Ya en líneas anteriores, propusimos una experiencia que nunca está desnuda de atributos cuyas cualidades afirman o niegan potencias individuales o colectivas. Contrario a muchas perspectivas que asumían la interacción con el mundo como algo seccionado, la experiencia desde el punto que la retomamos es una unidad aparente que guarda su potencia en la complejidad de fondo.

La experiencia es un sistema dinámico que pensamos desde los efectos sobre la sensibilidad y su implicación en la realidad y que al depositar sus variables en esta, adquiere una cualidad de apertura permanente, pues es directamente dependiente del dinamismo: está ligada al cambio y la apertura constantes. El esfuerzo que realizamos consiste en pensar la potencia del cuerpo-experiencia dentro de una tradición que casi no lo ha nombrado. Las dificultades son múltiples porque al cuerpo se le ha restado toda fuerza, su potencia. Es entonces propósito de este capítulo esbozar una manera de pensar tanto lo corporal como las prácticas dancísticas desde su dimensión de experiencia como condición imbricada.

### 2.1.1 Experiencia y pobreza

Antes, me detengo para retomar la tensión entre la *esthesis* y la *anesthesia*. Pensar al cuerpo como una experiencia abierta y activa nos provoca colocarnos en una *esthesis* afirmativa y no negativa, pues de las experiencias anestesiadas no se sigue ninguna línea que nos interese pensar como advirtió Susan Book-Morse.

El concepto de experiencia que hemos dilucidado se enuncia en un sentido que afirma la sensación y la acción; sin embargo, la normatividad en la que está *de facto* sujeta por insertarse en el marco de la cultura construye dinámicas que empobrecen la potencia de la misma. “¿Adónde lleva al bárbaro esa su pobreza de experiencia? A comenzar de nuevo y desde el principio, a tener que arreglárselas con poco, a construir con poco y mirando siempre hacia adelante. Entre los grandes creadores siempre ha habido los implacables que han hecho tabla rasa.”<sup>65</sup> Día tras día un montón de estímulos entrecruzados nos envuelven en cada aspecto de la vida común. Hay pocos o ningún espacio vacío de estímulos acondicionados con fines preestablecidos que nos llevan a un sobre estímulo que desgasta las sensaciones y, consecuentemente, las experiencias. Ahí donde el sol no ofrece nada nuevo, el calor deja de animar al cuerpo: la sensación que le causa se esfuma hasta pasar desapercibida.

La noción de pobreza de experiencia la retomo de Walter Benjamín que la enuncia así:

Pobreza de experiencia: esto no hay que entenderlo en el sentido de que la gente desee una experiencia nueva. No, bien al contrario: quieren librarse de las experiencias, desean un entorno en el que puedan manifestar sin más, pura y claramente, su pobreza (interior y exterior). [...] No son siempre ignorantes o [in]expertos y a menudo se puede decir lo contrario: ellos han «devorado» todo eso, «la cultura» y, con ella, el «ser humano», y están ahítos y cansados.<sup>66</sup>

De acuerdo con Benjamín, la cultura pone en la palma de la mano un montón de sensaciones que se viven desde la pasividad, casi todos los movimientos están atravesados por

---

<sup>65</sup> Benjamin, Walter, Experiencia y pobreza en *Obras libro II vol.1*. Trad. de Juan Babja, Félix Duque y Fernando Guerrero. (Madrid: ABADA, 2007), 218

<sup>66</sup> *Ibíd.* Benjamin, Walter, Experiencia y pobreza en *Obras libro II vol.1*. Trad. de Juan Babja, Félix Duque y Fernando Guerrero. (Madrid: ABADA, 2007), 221

procesos y dispositivos que ensordecen la experiencia de la necesidad. Habiendo devorado todas las sensaciones que la cultura tenía que ofrecer, los individuos entran en un hastío que ahoga la necesidad de experimentar-se dentro de la cultura que arroja con un confort que ofrece únicamente lo ya conocido. Al cansancio le sigue la inercia, la cual identifico como la incapacidad de movimiento, acción y transformación. La inercia imposibilita modificar el estado de reposo pasivo en el que se sumergen prácticas, comportamientos y modos de hacer, por lo tanto, hay una tendencia a la repetición, por pensar lo ya conocido, por andar los mismos senderos, por ver, sentir y vivir lo que ya se conoce y a través de los mismos modos.

La pobreza de experiencia refiere al agotamiento de la novedad, ahí donde la repetición es cíclica se clausura la creación y se ensordecen la sensación nueva. Los sujetos se vuelven agentes pasivos, receptáculos de todas las fuerzas que actúan sobre ellos sin cuestionamiento alguno: la sensibilidad que construye su mundo se vuelve una consecuencia que viven sin invertir energía activa en ella. Dentro de la cotidianidad que circunscribe a cada individuo se encuentran montones de experiencias que lo moldean sin que este dé cuenta de ellas, pues responden a lógicas casi imposibles de alterar a voluntad.

Cuando una experiencia está construida bajo normas fuertemente segmentadas, las reglas bajo las que se ciñe la hacen entrar una repetición de la que no sale nada nuevo. Debido a esto, los acontecimientos se erosionan y se viven como una experiencia que no habla de sí, enmudecida, pues si una experiencia define posibilidades de aparición, entonces empobrecerla delimitará ese campo de posibilidades a una dimensión menor.

La inercia sensorial ya mencionada es resultado del confort y el embotamiento al que nuestra apreciada cultura moderna nos arroja sin cesar, es el lugar en donde

La naturaleza y la técnica, el primitivismo y el confort, se han unido aquí ya por completo; y dado que la gente se ha cansado de ese sin fin de complicaciones propias de la vida cotidiana y percibe la meta de la vida como el punto de vida lejanísimo de una perspectiva infinita de medios, le parece redentora una existencia que se satisface a cada momento de la manera más simple y sencilla y, al mismo tiempo, la más comfortable.<sup>67</sup>

En algún punto, repetir una y otra vez una acción, sin cuestionar sus efectos y las interpretaciones de los mismos, deja de parecer extraordinario, con menor frecuencia cavilamos sobre las sensaciones que nos atraviesan y las causas y consecuencias que tienen en la vida. La percepción se ve atascada de entradas diversas que dificultan la claridad y desgastan lo sentido, este proceso se reitera una y otra vez sin que ocurra alteración alguna. Así, la experiencia cotidiana, la sensación que cualifica la vida, es vivida desde un lugar pasivo que precariza la potencia de transformación.

Los acontecimientos que se desarrollan frente al cansancio de sentido de la regularidad y el confort son resultado de una inercia sensorial que pasa a menudo desapercibida; es hasta que llegan experiencias que causan un shock en los umbrales de lo sentido, con una fuerte conmoción, que se experimenta una *esthesis* que hace re-accionar ante una sensación. Son acontecimientos que descolocan, como una impresión artística que retiembla en lo más hondo, o bien, un suceso natural fuera de nuestros referentes de percepción. Basta con que el piso se sacuda hasta la médula para que la sensación sea la validación total: nadie es capaz de poner en duda lo que los cuerpos sintieron en medio de esa experiencia, pero ello fue algo extraordinario, la cotidianidad se vive casi siempre desde una experiencia empobrecida. El shock del que hablamos líneas arriba puede llegar en múltiples formas: una imagen, una película, una canción, una puesta en escena puede guardar en sí la capacidad de sacudir nuestras impresiones cotidianas.

---

<sup>67</sup> *Ídem*

La noción de pobreza de experiencia en Walter Benjamin posee un sentido paradójico que se manifiesta de diferentes maneras, pero para fines de nuestra investigación, retomamos dos sentidos que enuncio así: *pobreza anestesiada* y *pobreza dialéctica*.

- 1) La primera acepción la nombraremos como *pobreza anestesiada* porque se caracteriza por la falta de reacción ante el cansancio del sentido y la inercia de la apropiación. Esta noción describe la falta de voluntad para re-interpretar o percibir nuevas experiencias, pues ahí donde todo está explicado, sintetizado o mediado, la pasividad se torna una circunstancia infranqueable que empuja a un bucle en el que la acción es carente.

Todos los dispositivos con los que se media la realidad sensible en cada rubro de la vida la han llevado a un empacho sensible, a una especie de coma en el que no es posible aprehender nuevas sensaciones y, por lo tanto, construir nuevos mundos. Actualmente, parece que toda experiencia está inserta dentro de una inercia que anestesia el cuerpo. Se viven experiencias mutiladas, faltas de sensibilidad provocadas por un ambiente que quiere tecnificar al punto de hacer cómodo cada momento de la vida. Y con la anestesia se pierden pedazos de sensibilidad, de posibilidad humana.

La *pobreza anestesiada* ha sido una constante que creció asintótica y simultáneamente al olvido del cuerpo. Ambas dimensiones se nutrieron mutuamente para cincelar el cuerpo derivado, de vista corta y sensaciones pocas. En el caso de la experiencia sensual, la experiencia que el individuo, y el colectivo por igual, hacen de sí, se ciñe a modos reglamentados casi en su totalidad, ¿qué pasa con las experiencias anestesiadas? Regularidad que sofoca y no se inserta en el cuerpo de la narrativa personal, carencia de monumentalidad en el roce de la piel, de la exposición al espacio público. La falta de sorpresa y la regulación total minimiza la importancia de las experiencias cotidianas, las sumerge dentro de un flujo de

la inercia y ahí, en esa nula necesidad por sentir, la vida nos sobre estimula sin que podamos reaccionar de manera activa. Vivimos el hiperestímulo desde un lugar mediocre porque la sensación está dislocada del cuerpo sensible y activo y la repetición ciega no ofrece novedad significativa.

- 2) Por otro lado, tenemos la *pobreza dialéctica*, que se caracteriza por una re-acción activa frente a una experiencia de shock que descoloca por completo. Ante la falta de unidades de sentido y asideros para interpretar un acontecimiento totalmente nuevo que se presenta, la invención de relaciones, sensaciones, palabras o categorías se vuelve una necesidad que se acciona. Esta es una noción dialéctica porque mueve y empuja hacia a otros sentidos, relaciones o interpretaciones para poder integrar o interpretar aquello radicalmente nuevo que se presenta en la experiencia.

En este sentido, resulta contradictorio que sea la pobreza de experiencia misma la que nos obligue a dar paso a experiencias otras, pero como dijimos, la pobreza de experiencia es paradójica pues no se agota en su negatividad, tiene también un sentido de afirmación, y ahí, frente a los acontecimientos nuevos, abre un espacio para que la crisis se torne afirmativa y se expandan las posibilidades al acaecer la invención.

Si empobrecer el campo de experiencia reduce la diversidad y construye una arquitectura de vida sometida a una pobreza continua, ¿qué clase de acontecimientos sacuden estas circunstancias aparentemente infranqueables? Para elaborar la respuesta a esta pregunta, retomo ahora un caso específico, el del arte. Ser un sujeto artístico, sensible, acciona la capacidad de desujetarse del transcurso continuo de experiencia mediante la sensibilidad. Es justamente el arte una dimensión que tiene la capacidad sensible de sabotear la lógica de la asociación y la continuidad. La asociación, capacidad de síntesis que conglomerada y empuja la lógica del flujo de un sujeto que une los puntos del continuo. Mediante una suspensión



sensible que sabotea y congela la causalidad, se desdoblan experiencias y sensaciones a primera vista ocultas. Habrá ahora que refinar y expandir los dispositivos mediante los cuales se logra la mencionada suspensión. La pobreza dialéctica posee una posibilidad de transformación sensible que ya hemos insinuado: abre a los individuos otras posibilidades de invención que se pueden construir a partir de la apertura de la experiencia.

### 2.1.2 *Anesthesia*, shock, invención

El continuo de las experiencias nos invita a dar sentido a las acciones, individuales y colectivas, que articulan saberes distintos sea algo tan simbólico como un mito originario o la receta ancestral de un manjar familiar. Los saberes mencionados son unidades de sentido individuales o colectivos con los que interpretamos, enfrentamos, armamos y enunciamos los acontecimientos de la realidad. Al encontrarnos con experiencias nuevas y no tener como traducirlas o confrontarlas se recurre al saber que te acompaña para darle un sentido congruente, ¿pero qué pasa si no tenemos manera de traducirlo? Sobreviene entonces un choque que quiebra la cohesión de la sensibilidad. Ante esta situación, nos vemos orillados a encontrar o transformar nuestras unidades de sentido previamente construidas para expandir las posibilidades y hacer frente a eso nuevo que no podemos agotar. Como ya dijimos, enfrentarse a algo completamente nuevo sin un referente familiar para confrontarlo pone en jaque la insuficiencia de la inercia, la deja en crisis.

Dice Martha Graham, bailarina pilar de las vanguardias dancísticas, que “Ningún animal tiene el cuerpo feo hasta que lo domestican. Lo mismo ocurre con el cuerpo humano”<sup>68</sup> Esta domesticación que enuncia es justamente la inercia corporeizada que mengua la potencia del cuerpo y lo hace ver, en sus palabras, feo. Hay un contexto cultural que sofoca lo corporal y le

---

<sup>68</sup> Graham, Martha, *Martha Graham. La memoria ancestral*. 1ª reimp. Trad. de Ángela Pérez, (Barcelona: Circe, 2012), 37

arma una inercia de movimiento que desemboca en una experiencia de cuerpo empobrecida. El cuerpo es un emplazamiento particular en el que acontece la inercia de experiencia, pues muchos elementos lo atraviesan y condicionan: discursos de belleza corporal, prácticas restrictivas de goce, violencias sensibles y sociales, y una gran cantidad de dispositivos dictan su panorama de experiencias alcanzables, justo ahora, al calor de este texto, ¿cuántos tipos de domesticaciones corporales encarnamos? Pero muy a pesar de la mediación casi completa, dentro de esta inercia que como ya dijimos es modificable, hay una aparente necesidad voluntaria de moverse hacia la posibilidad de nuevos lugares sensibles, ¿cómo podemos propiciar la invención que transforme lo corporal?

Pero la invención no es un producto individualmente consciente, como enseñó Nietzsche. La consciencia, como el sujeto solía serlo, es sólo una de tantas “*unidades ficticias*, en cuanto lo que se presenta a la conciencia como homogéneo. [...] Del mismo modo que el «alma» misma es sólo una *expresión* para indicar el conjunto de los fenómenos conscientes que interpretamos.”<sup>69</sup> En consecuencia, la invención es resultado de fuerzas y relaciones inconscientes que se manifiestan en acontecimientos que interpretamos y donándoles sentidos particulares con un significado particular y significativo. Aunque de forma todos los individuos/acontecimientos parecen bien segmentados, de fondo tienen una imbricación que los constituye. La dimensión de invención nos remite a la multiplicidad frente a la unidad: a lo complejo frente a lo dicotómico; a lo inmanente frente a la sustancialidad. El ser humano es ya una pluralidad basta, las pasiones son *unidades ficticias* que guardan heterogeneidad, el alma es una *expresión*, y no sustancia elemental, del conjunto de acontecimientos que enfrentamos. En consecuencia, si partimos de que hay múltiples

---

<sup>69</sup> Nietzsche, Friedrich, *En torno a la voluntad de poder*. Trad. e introd. de Manuel Carbonell. (Barcelona: Península, 1973), 191

formas de individuaciones, una construcción de la subjetividad compleja y una pluralidad de acción del individuo en contexto, podemos concluir de aquí que la búsqueda y construcción continúa de nuevos saberes sensibles no se agota en la lógica normada del contexto, pues, por fuerte que parezca, siempre puede transformarse. Guardan un espacio para la invención de nuevos mundos.

Antes de continuar, sintetizo a través de estas características las cualidades del concepto de experiencia:

- Relacional. La relación es un elemento fundamental e indisoluble de la experiencia, pues es sustantivo y adjetivo. Múltiples elementos se confabulan entre sí al interior de una experiencia.
- Interdefinibilidad/interdependencia. Al ser la experiencia el suceso que nos pone en la existencia, hay una interdependencia onto-epistemológica entre los estímulos externos y la sensibilidad, entre el ecosistema del mundo y la sensibilidad individual. La relación del ecosistema interno a la piel con el exterior se sostienen por un camino simultáneo entre el sentir y el conocer.
- Continuidad. La experiencia una unidad que se desarrolla en un tiempo vivido sin interrupciones. Cada instante de una experiencia tiene una relación dependiente de la subsecuente. Todas están continuamente relacionadas en el flujo de su devenir.
- Unidad compleja. El concepto de experiencia se construye por una complejidad en el fondo: es relación entre elementos heterogéneos que se encausan y cohesionan en el cruce del desarrollo experiencial.
- Equilibrio dinámico. El movimiento es la causa que sostiene el conjunto total de las experiencias que se desarrollan en el extenso del tiempo.

- Apertura afirmativa. El concepto extendido de experiencia se basa en la cualidad de la apertura permanente para el paso y confluencia e intercambio de los estímulos sensibles que alimentan la experiencia. La apertura es esencial para posibilitar el empacho sensible que anestesia la sensibilidad.

El concepto de experiencia propuesta por Benjamin se cruza con la noción de Foucault en más de un sentido. En ambos casos, la apuesta es reformular la experiencia en un sentido expandido y complejo, parten de un mismo hecho: la experiencia es una relación compuesta de muchas variables que sucede de manera continua y que repercute directamente en la subjetividad individual de las personas, es histórica y contextualizada. A través de las experiencias sentidas las personas moldean su sensibilidad y su vida por igual. “Hay que entender las prácticas sensatas y voluntarias por los que los hombres no sólo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo.”<sup>70</sup> Estas prácticas reguladas por los criterios estéticos impuestos son las que se deben reflexionar para analizar las consecuencias que traen a la sensibilidad que nos ocupa. Las prácticas mismas tienen una capacidad poética porque pueden propiciar transformaciones en los individuos que las llevan a cabo.

Para que el individuo pueda hacer experiencia de sí mismo conviene pensar “cuáles son las formas y las modalidades de la relación consigo mismo por las que el individuo se constituye y se reconoce cómo sujeto.”<sup>71</sup> Valdría la pena preguntar en un ejercicio personal, ¿qué prácticas han moldeado mi conducta, mi goce, mis sentimientos, mis sensaciones y

---

<sup>70</sup> Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Trad. de Martí Soler. (México: Siglo XXI, 2011), 16-17

<sup>71</sup> *Ibíd.*, p 16

sueños que me hacen ser cómo soy y que no quiero más ser? Y, si ya no quiero estar *anestesiada*, ¿cómo voy a llevar a cabo mi transformación más inmediata?

A lo largo de la vida se guardan en la memoria experiencias cruciales, clave por ser momentos descolocantes. De acuerdo con esto, alrededor de la noción de primera vez hay todo un riesgo del lienzo en blanco, las experiencias tildadas con este adjetivo son valiosas para el imaginario colectivo incluso antes de que sucedan porque hay un espacio para que cualquier cosa pueda pasar, se espera de ellas que descoloquen toda noción y se archiven como parteaguas. Somos diferentes antes y después de besar, amar, odiar, saber, saborear, sentir por primera vez, la vida de una persona se puede narrar desde la continuidad de sus grandes momentos cumbre, sus experiencias atesoradas con más calor.

El cuerpo es *topos* de la unión y de las desuniones de todas las relaciones de un individuo. Es ahí donde anidan cada una de las historias anecdóticas de una persona y los elementos que la conforman: lugares, tiempos, personajes, pero también es el lugar donde se viven las escisiones, las despedidas y los cambios sistémicos. En el cuerpo se vive la vida que llega y la vida que se va. Es el lugar donde se desarrollan las posibilidades de las experiencias que un individuo obtiene en la vida, en ese sentido es que el individuo cuerpo se reconoce como un sujeto sujetado desde diversos puntos, con mayor o menor soltura. Por ejemplo, el tinte de la piel es un elemento completamente azaroso que no pasa por la voluntad del sujeto, pero que en el mundo cultural e histórico lo sujeta con restricciones o privilegios que difícilmente tiene la capacidad de deconstruir por completo. La resignificación de dicha sujeción se da en un primer momento en el plano personal, pero debe ser sostenida y validado por el cuerpo colectivo que descansa en los otros, en un apartado anterior hemos ya ahondado en la idea de la dimensión social y política del cuerpo. Así, sólo cuando el cambio se dé en ambos planos ese elemento sujetará con privilegios diferentes al individuo en cuestión.

El sujeto sujeta, mediante ligas tempo-espaciales y una categórica necesidad de asociación lógica, la cadena secuencial del devenir que se le presenta. “Para producir el pensamiento, la sensación y la voluntad, no hay necesidad alguna de un «sistema»; más bien estos fenómenos, y sólo ellos, constituyen «la cosa misma»-. Hay pues en el hombre tanta conciencias como seres (en cada instante de su existencia) constituyen su cuerpo.”<sup>72</sup> La realidad se construye en el entramado de sucesos que atraviesan los cuerpos, son, cada uno de estos, unidades que se complejizan en el cuerpo y construyen el mundo individual, pero colectivo también. A partir de este conjunto de asociación se construye el sentido total del mundo que sostiene todas las relaciones de lo humano: intelectuales, sociales, históricas, económicas, afectivas, diplomáticas, etcétera. La sujeción tempo-espacial, la asociación y la sensibilidad emanan y se encuentran en un mismo lugar: el cuerpo, *topos*, espacio físico de la síntesis de la realidad heterogénea. Ahí se absorbe la multiplicidad que ataca desde múltiples sentidos y frentes, es en este emplazamiento donde se sintetizan y se activan las potencias. En consecuencia, construir las experiencias y relaciones desde nociones expandidas apertura la posibilidad de accionar nuevos lugares sensibles para construir formas de mundo nuevas o transformar las ya existentes.

## 2.2 Cuerpos dilatados

Dice Foucault: “Mi cuerpo es como la Ciudad del Sol, no tiene un lugar pero de él salen a irradiar todos los lugares posibles, reales o utópicos.”<sup>73</sup> De acuerdo con esto, el cuerpo es un emplazamiento, físicamente delimitado, en el que se viven todas las posibilidades y experiencias, anestesiadas o no. A pesar de su extensión determinada, posee en sí mismo la potencia de heteroespacializarse, es decir, de abrir lugares nuevos, ocupar espacios diferentes

---

<sup>72</sup> Nietzsche, Friedrich, *En torno a la voluntad de poder*. Trad. e introd de Manuel Carbonell. (Barcelona: Península, 1973), 131

<sup>73</sup> Michel, Foucault, Las heterotopías en *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Trad. de Víctor Goldstein. (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010), 16

y expandirse hacia un *allá* completamente distinto, pues de él emana cualquier emplazamiento.

Heteroespacializarse es hacer que *algo* que estaba doblado, arrugado o apretado se despliegue hacia nuevos lugares y simultáneamente reciba en sí mismo todos *esos* otros espacios. Recordemos el significado de la palabra dilatar: extenderse, hacer que una cosa ocupe más espacio del que ocupaba; agrandar, ensanchar, extender la duración y prolongar la apropiación de un espacio. Así, el cuerpo tiene la potencia de desdoblar su lugar en el mundo, de apropiarse de más espacio, de crearlo: un cuerpo se puede dilatar, con ello iluminar espacios cotidianamente imposibles y reconfigurar las relaciones que se cruzan en estos. Al dilatar un espacio las relaciones que se cruzan en él también se ven alteradas, siempre se pueden rehacer, suprimir o crear nuevas. Me detengo un momento para enfatizar la diferencia entre estar en el espacio y crearlo, la distinción radica en la posición en la que el individuo o el colectivo se enfrenta a la experiencia, en términos sucintos, estar en el espacio es una acción pasiva y estéticamente recursiva; por el contrario, espacializar es una acción activa y potente en donde el cuerpo es un personaje principal.

En un apartado anterior, ya hemos mencionado que el espacio nunca está desnudo ni se reduce a lo físico, es primordialmente el emplazamiento que resulta de una relación compleja entre diversas variables –poderes, individuos, discursividades, prácticas– que se puede reacomodar para dar paso a una heterotopía.

Hay tensiones múltiples que dependen de la manera en que el espacio se acomoda y, por lo tanto, de lo que sucede ahí. Al dilatarse, el cuerpo reconfigura relaciones y con ello abre nuevos emplazamientos. Modificar el espacio implica transformar también la posibilidad de los sucesos por desarrollarse: altera las relaciones perceptuales entre las personas; entre éstas y

los objetos, y sus afectos también. Incluso tiene repercusiones en la narración que tenemos de ellos y de nosotros.

Por ejemplo, las personas mediadas por la comunicación digital, específicamente a través de las plataformas de comunicación instantánea, heteroespacializan su persona para acceder a estos sistemas. Me explico, los individuos se desdoblán para crear una cuenta o perfil que sintetice su persona en un espacio donde su cuerpo no está, ahí hay un desdoblamiento de sí para extenderse hacia *otro espacio*, con este movimiento las relaciones se modifican y los individuos alteran su modos y relaciones con otros y todo lo otro en general. Dentro de esas conversaciones instantáneas, la proximidad material se desplaza necesariamente a *otro lugar del no espacio*, se reacomodan las maneras de establecer comunicación, intimidad, de intercambiar la palabra o el gesto, ¿por qué ese espacio sin lugar se vuelve tan relevante en nuestra vida cotidiana? ¿cuál es la dependencia afectiva que depositamos en los dispositivos móviles? Al verse desdoblado el cuerpo para accionar otros espacios de comunicación lo corporal se trastoca porque se genera desde *otro espacio*: se habla, se vive, se comparte desde un lugar que tiene cabida sólo cuando el cuerpo se desdobra mediante un dispositivo. En ese lugar hay otras funciones que atender, otros modos de desarrollar una relación entre dos o más personas que habitan una heteroespacialidad común. Las heterotopías generan que una parte del exceso de la realidad abra paso a otras maneras de relacionarnos, nuevas posibilidades se abren con ello.

Como el mismo Foucault explica, las heteroespacialidades tienen en su desdoblamiento la capacidad de refuncionalizar todas las relaciones que se cruzan en ellas: lugares, sujetos, usos, discursos, etcétera. Si tropicalizamos el ejemplo<sup>74</sup> que él mismo da cuando describe lo

---

<sup>74</sup> Cf. Michel, Foucault, *Las heterotopías en El cuerpo utópico. Las heterotopías* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010), 24. Foucault explica que todo heterotopía permanece en constante cambio. Las sociedades las reabsorben,



que sucede en los cementerios a nuestras circunstancias locales, podemos entender la refuncionalización claramente. El término refuncionalización lo retomo de Bertolt Brecht. De acuerdo con Benjamin “Para referirse a la transformación de las formas de producción y de los instrumentos de producción [...] Brecht ha elaborado el concepto de refuncionalización.”<sup>75</sup> Este concepto implica, por un lado, buscar finalidades distintas, es decir, modificar la teleología de un objeto, elemento, proceso o instrumento; por el otro, transformar la utilización, resignificar los contenidos internos y remodelar los usos predispuestos. De acuerdo con esto, en su desarrollo del teatro épico Brecht modifica los elementos más fundamentales del teatro para dar un giro de tuerca a la tradición que le precedía y con ello darle sentidos nuevos a las viejas formas. En *¿Qué es el teatro épico?*, Benjamín nos recuerda que:

Que haya que conocer al hombre de una determinada manera engendra ya una sensación de triunfo, y que no se le conozca por entero, definitivamente, porque no se agota con facilidad, porque alberga y oculta en sí muchas posibilidades (de ahí viene su capacidad de evolución), es también un conocimiento placentero. Que se deje modificar por su entorno y que pueda él a su vez modificarlo, esto es sacar de él consecuencias, todo ello engendra sensaciones placenteras.<sup>76</sup>

La capacidad de modificación y evolución es congruente con la apertura que posibilita refuncionalizar un concepto. Debemos recordar aquí que nuestro conglomerado de autores parte de una subjetividad de amplia pluralidad que no se agota por un solo modo, por lo tanto, hace sentido la posibilidad de refuncionalizar las prácticas y procesos y con ello los modos de subjetivación. Modificar el propósito inicial o habitual y con ello reensablar las directrices generará resultados nuevos a partir de lo ya existente, con ello se busca resignificar y

---

suprimen o reelaboran de acuerdo al desarrollo del contexto que las atraviesa. Su ejemplo elabora el camino que los cementerios europeos, ejemplo más evidente de una heterotopía, han transitado, pues pasaron de ser espacios de acumulación impersonal de restos humanos a contenerlos en su individualidad con una carga simbólica de ritualidad importante.

<sup>75</sup> Benjamin, Walter, *El autor como productor*. Trad. del Bolívar Echeverría. (México: Ítaca, 2004), 37-38

<sup>76</sup> Walter Benjamin, *¿Qué es el teatro épico?* en *Tentativas sobre Brecht*. Pról. y trad. de Jesús Aguirre. (Madrid: Taurus, 1975), 28

revitalizar para abrir una posibilidad emancipadora o transformadora de los valores y prácticas hegemónicas o comunes una realidad estancada u obsoleta para dar paso a modalidades nuevas de un mismo objeto. Así, la refuncionalización es un conjunto de modificaciones y cambios que muestran y ejecutan la plasticidad y capacidad de adaptarse de una acción para abrir las viejas formas de hacer y adaptarlas a contenidos nuevos cuya semántica diga del mundo y su realidad circundante. Refuncionalizar nos permite expandir las posibilidades, las experiencias y con ello la realidad. En el caso de la danza, quien está en escena refuncionaliza mediante su acción corporal, pues modifica el entorno y a los individuos por igual, son los cuerpos un elemento con una plasticidad que nos interesa remarcar.

Pasemos ahora a reflexionar un ejemplo, en México, los primeros días de noviembre se abre una heterotopía híbrida de carácter ritual que altera el espacio de la vida común: se celebra el día de los fieles difuntos y con ello los cementerios se dilatan para ser mucho más que un lugar de recogimiento, de reposo de los muertos. Estos espacios se desdoblan para refuncionalizarse, con ello pasan a ser lugar de fiesta, de reunión y rememoración en donde no sólo se llora sino que se ríe, se baila, se comparte el festín y el jolgorio. En el espacio cementerio, los cuerpos de los vivos toman el derecho a bailar y celebrar ahí donde alguna vez esa posibilidad no existía: refuncionalizan el espacio al tomarlo con acciones y relaciones diferentes. Otros modos, lugares y sensaciones se abren gracias al reacomodo de los espacios y de las relaciones entre las personas en función de la ritualidad predisuelta en comunidad en el espacio del cementerio. Se esperan estas fechas una vez al año para desdoblar y ocupar un espacio que en su dilatación ofrece una realidad extendida que está cotidianamente contenida en el día a día.

Hemos dicho ya el espacio es relación, y, por lo tanto, en medio de la interacción entre las relaciones perceptuales, sensitivas, cognitivas, etcétera, se pueden dar otras maneras de ver, de sentir, de comunicar, de comportarse, de performarse<sup>77</sup>.

Así, el cuerpo dilatado se expande, se extiende y despliega para abrir otros mundos, se heteroespacializa hacia lugares y relaciones otras y, simultáneamente, recibe en sí mismo a todos los otros espacios que lo interpelan.

Congruente con lo dicho hasta ahora, la propuesta del concepto de *cuerpo dilatado* se enuncia con las mismas cualidades de la experiencia. Cuando Spinoza afirma que *nadie sabe lo que puede un cuerpo* justo apela a la capacidad indefinible que esconde, a su infinita potencia de acción. Y ya que “Nadie ha determinado hasta aquí lo que puede un cuerpo, esto es, la experiencia no ha enseñado a nadie hasta aquí lo que el cuerpo, [...] puede obrar.”<sup>78</sup> El cuerpo nos depara exceso, experiencia múltiple que siempre rebasa lo que se espera de él, éste puede ir más allá de la reglamentación normativa y contextual de su ser y su hacer; es justamente en ese espacio que nadie conoce, que permanece abierto e indefinible, donde hay una apertura para la invención, la transformación y una posible emancipación que parte de lo sensible.

---

<sup>77</sup> Este término anglosajón tiene una tradición que comienza en la segunda mitad del siglo XX con las vanguardias artísticas y que se ha modificado de acuerdo con los usos que ha tenido. Ha sido usado en el arte, en la filosofía y en diversas disciplinas para apelar al hecho de realizar, significar, poner en escena. María Moliner registra como performance un “espectáculo teatral de carácter vanguardista en que se mezclan elementos de artes y campos diversos. Cf. Moliner, María. *Diccionario del uso del español*. (Madrid: Gredos, 2002), 641. Representación, puesta en escena” Dentro de esta investigación, me remito a utilizar el término en su manera más general, pues el término en sí puede suscitar una investigación aparte. Me interesa recalcar la importancia de la acción, performarse refiere al hecho de poner en escena, escenificar, realizar una acción. De aquí se sigue que, el cuerpo es performativo pues se vuelve forma y se significa al realizar acciones diversas, por tanto, la acción se vuelve el punto de encuentro entre la danza y el cuerpo. Cuando decimos que la danza es verbo es justo su potencia de actuar lo que queremos enfatizar.

<sup>78</sup> Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trad. de Vidal Peña. (Madrid: Alianza, 2011), p 106 Tratado II, Proposición II Escolio

De acuerdo con la *pobreza dialéctica* benjaminiana, que explicamos anteriormente, la invención es la posibilidad de transformación para enfrentar la anestesia. Como decíamos desde la primera página de este capítulo, mi hipótesis de trabajo se centra en enunciar al cuerpo como una heterotopía espacio-temporal, pero también de la invención de la experiencia en donde se transforman saberes y haceres diversos. Desplazar hacia el cuerpo el concepto de heterotopía nos permitirá pensar nociones expandidas y más complejas, pero, ¿es posible que la heteroespacialización dé lugar a una resistencia sensible? ¿el cuerpo dilatado abre una resistencia frente a las violencias sistémicas –estéticas y políticas-?

Del mismo modo que la noción de pobreza de experiencia, el concepto de cuerpo dilatado tiene dentro de su yuxtaposición varios movimientos posibles, retomo por ahora un par de ellas; por un lado, puede abrir espacio transformación de la inercia mediante la invención y, por el otro, puede ser un espacio para la crítica que se torne una resistencia encarnada. El *espacio otro* que abre la dilatación puede servir para que ambas dimensiones se accionen. Al dilatarse, el cuerpo se heteroespacializa y abre un *lugar otro* que posibilita la invención dentro de una experiencia. A través del vaivén de los desplazamientos dancísticos, el ritmo y la fuerza, los cuerpos permiten encontrar espacialidades nuevas, nutridas que están en un constante devenir, que se desarrollan y obtienen densidad con lo nutrido del cambio.

Una corporalidad compleja y abierta puede dar paso a una resistencia que se accione desde la sensibilidad que resignifique la potencia de la *aisthesis* y accione su capacidad de ampliar las posibilidades de mundo. Estas otras posibilidades que mencionamos, ya tienen lugar en las prácticas cotidianas de la vida y en los procesos de creación que parten de nociones expandidas del cuerpo.

Cotidianamente, los grandes discursos y prácticas sensibles, e incluso artísticas, “Ignoran lo que puede el cuerpo o lo que se puede inferir de la sola consideración de su propia naturaleza.”<sup>79</sup> Y a pesar de eso, la realidad siempre guarda posibilidades que rebasan lo ya determinado, posee más potencia de la que ya se ejecuta. Hay diversas experiencias corporales que nos llevan a reflexionar sobre las potencias que el cuerpo posee a pesar del ímpetu por ensordecir su sensibilidad. Dentro de las prácticas cotidianas, ¿qué clase de sucesos se pueden leer como una heterotopía?, ¿en dónde se desdobra la cotidianidad de los cuerpos para dar paso a otros espacios?

A propósito de la refuncionalización que los cuerpos llevan a cabo en los espacios comunes, pensemos la Guelaguetza como ejemplo de un desdoblamiento de la realidad. La máxima fiesta de los oaxaqueños es un acontecimiento festivo que se emplaza desde diversos órdenes: es un híbrido cultural, artístico, social, económico, simbólico y ritual de dimensiones muy complejas: es una heterotopía que yuxtapone y recompone una amalgama de cualidades paradójicas que se conjuntan gracias a una refuncionalización única. Una vez al año, el lunes subsecuente a la celebración de la Virgen del Carmen, la Guelaguetza abre un espacio único que a primera vista puede parecer meramente artístico, pero que sin duda, reacomoda por un lapso acotado las relaciones de las personas que la viven. La ciudad de Oaxaca se heteroespacializa en función de este acontecimiento al expandir sus horarios y desdoblar sus relaciones internas. Este hecho trae consigo relaciones sensibles únicas pues durante estos días se come diferente, hay platillos festivos únicos de esa temporada; se viste diferente, al portar piezas textiles elaboradas para este evento; la ciudad se dispone para los días de fiesta, a ritualidad abre espacios de goce y manifestación para los afectos. Los horarios y actividades de los habitantes también se ven trastocados por la expansión que sus espacios atraviesan.

---

<sup>79</sup> *Ibíd.*, Spinoza, Tratado II, Proposición II Escolio, 107



Los cuerpos toman las calles para refuncionalizar el uso de los espacios comunes. Tomada del sitio

[guelaguetzaoficial.com](http://guelaguetzaoficial.com)

Los Lunes de Cerro, momento cumbre de la Guelaguetza, son una fiesta escénica desbordada en donde una delegación, previamente seleccionada, de cada municipio presenta sus bailes regionales acompañados por músicos tradicionales, en ella todos los bailarines deben ser, por reglamento, oriundos de cada municipio. En esta fiesta los cuerpos se expanden y pasan a ser bailarines que han ensayado durante un año su performance escénico con el único propósito de compartir las estampas musicales y dancísticas que les dan identidad. Paralelamente, los cuerpos son actores políticos –pues representan la delegación de su comunidad de origen– y actores económicos –pues con su performar abren una derrama económica millonaria para su estado–. La fiesta que se vive al calor de la comunidad tiene un carácter ritual que se desdobra y obedece a muchos y diversos intereses, a esto nos referimos cuando decimos que la realidad y la potencia de los cuerpos es indefinible: un mismo

acontecimiento puede ser leído como espacio artístico, como actor económico –al ser parte de una lógica de turismo incorporado al plan de desarrollo del estado–, como acontecimiento cultural –al posicionar simbólicamente al estado y sus manifestaciones como capital cultural– y, por supuesto, como acontecimiento simbólico-ritual –pues con las presentaciones se perpetua y se comparten los elementos que identifican a las delegaciones–.<sup>80</sup> Los diferentes conjuntos de cuerpos que performan los montajes escénicos se vuelven un cuerpo colectivo indefinible, expanden sus relaciones, acciones e impactos al heteroespacializarse dentro de esta gran fiesta.

### 2.2.1 Experiencia otra de danza

Además del caso anterior, la resistencia a pensar desde y con la danza ha sido directamente proporcional al desprecio filosófico hacia el cuerpo, pues, a pesar de que dentro del canon artístico occidental la plástica de la escultura o la visualidad de la pintura han sido puntos focales de estudio, el desprecio por lo corporal no ha emanado con la misma hondura desde el arte que desde la filosofía. Actualmente, para la teoría del arte y la filosofía, el cuerpo, como lugar de conocimiento o reflexión, ha dejado de ser algo sin sustancia propia, por el contrario, se ha tornado un lugar de efervescencia reciente en la reflexión crítica estética y política. “Una razón para este cambio es, sin duda alguna, la importancia que ha ganado el tema del cuerpo a partir del *body turn* en los años ochenta y el reconocimiento académico de

---

<sup>80</sup> Cf. Maldonado, María de la Luz. “La Guelagueta y los procesos de simbolización de la ritualidad festiva en las comunidades de Oaxaca.” *Cuadernos del sur. Revista de ciencias sociales*. 38-39, 2015, 59-85. En este artículo, la autora abunda respecto a los procesos fácticos que se viven dentro de las comunidades para poder llegar a los Lunes de Cerro, los posicionamientos políticos, las complejidades rituales y cómo es que han cambiado las políticas y circunstancias que se deben sobrepasar para que los ojos del mundo volteen a ver al estado de Oaxaca gracias a esta gran fiesta.



una disciplina recientemente denominada “teoría de la danza”.<sup>81</sup> El giro corporal ha sido la punta de lanza para voltear a ver el cuerpo y pensar teóricamente sus características, relaciones, prácticas y, en general, todo lo que fue olvidado o invisibilizado al negar su condición de ser espacio potente y complejo, capaz de ser punto de partida del conocimiento y de acción artística e intelectual. Los estudios estéticos se han reivindicado a partir del reciente *body turn* que dio pie a pensar el cuerpo en relación con la danza, tal y como lo estamos haciendo en esta investigación.<sup>82</sup>

Pero esta efervescencia liberadora es reciente, y se ha dada paulatinamente desde la práctica y desde la teoría. Durante la época del auge del ballet romántico, las grandes figuras de la danza se validaban desde los conceptos de belleza y armonía, es decir, se llegaba a ser bailarín, un cuerpo digno de voltear a ver con asombro, gracias a la técnica corporeizada al extremo que permitía construir cuerpos virtuosos y extraordinarios que no mostraran una corporalidad cotidiana, es decir, común y corruptible. El cuerpo artístico construido en la época de la danza romántica se tornó una potencia totalmente mediada por los discursos y el yugo de la idea de belleza, con ello olvidó elementos potentes de la experiencia dancística. Por ejemplo, se normalizó la simetría física y se exacerbó el control junto con la excelencia técnica, las corporalidades vivieron una hipertecnificación del lenguaje biomecánico del

---

<sup>81</sup> Alarcón, Mónica, *La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza*. (México: IIE, UNAM, 2015), 113

<sup>82</sup> Vale la pena señalar respecto al *giro corporal* que el cambio en la perspectiva se ha dado no sólo en la danza o en la estética, la filosofía también ha vuelto sobre el cuerpo. Toni Negri en su *Carta sobre el cuerpo* enuncia también un giro corporal en la filosofía. Dice: “Pero hoy el cuerpo ya no es solo un sujeto que produce y que, produciendo arte, muestra el paradigma de la producción en general, la potencia de la vida: en lo sucesivo el cuerpo es una máquina en la que se inscriben producción y arte. Es todo cuanto sabemos, nosotros, posmodernos.” (Toni Negri, *Arte y multitud. Ocho cartas*. Trad. de Raúl Sánchez. (Madrid: Trotta, 2000), 54 Actualmente hay un boom por lo corporal debido una transición buscada en diversos momentos que maduró y se manifestó ahora en el cuerpo. Negri abunda en el giro del sentido de la época que se manifiesta y hace énfasis en inscribir en el cuerpo la acción de la metamorfosis, una potencia mayor. Los cuerpos se han reapropiado del arte y es en ella donde revolucionan la manera de apropiar y sintetizar las potencias de la realidad.



ballet; por el contrario, la manifestación del gesto y el cansancio propios de la experiencia fueron completamente borrados, lo que decantó en un cuerpo que no decía de sí, que palidecía en vez de estar abierto a la invención. La historia de la danza en sus diferentes etapas puede ser leído a partir de la idea de *anestesia corporal*, más adelante nos detendremos en algunos de sus grandes momentos históricos para cuestionar en dónde podemos encontrar el *giro corporal* que voltea a verlo como un emplazamiento con mayor densidad, por ahora planteo un cuestionamiento para guiarnos en construcción de la propuesta, ¿fue el *giro corporal* la ruptura que devolvió la *esthesis* a los cuerpos sumergidos en la pobreza de experiencia? ¿de qué modo abrieron nuevas posibilidades corporales?

Por otro lado, es cierto que la danza tiene determinados retos de registro, dada su inmanencia corporal efímera, y, por ende, de estudio también; sin embargo, ¿por qué es un lugar potente para el pensamiento filosófico y la investigación estética? Considero que el desafío intelectual al que nos enfrenta consiste en introducir la experiencia en acción al pensamiento y con ello escapar a las viejas oposiciones metafísicas, como la que ya criticamos en el primer capítulo de esta tesis. “La filosofía en sus pocas declinaciones fundamentales en cuanto a la danza, no se limitó a un uso de la bailarina como reflejando la imagen de su supuesta elevación en sobrevuelo. Ha encontrado en la danza, en las bailarinas, una verdadera configuración de las relaciones entre el pensamiento y el mundo, que, en lugar de un sobrevuelo de las cosas por el pensamiento, identifica una relación con el suelo [...] con situaciones más efectivas que en él se experimentan y se pueden inventar.”<sup>83</sup> A pesar de la resistencia, hay una intuición filosófica de la potencia que tiene para el pensamiento introducirle los pies y los saltos que la danza conoce.

---

<sup>83</sup> Bardet, Marie, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. (Buenos Aires, Cactus, 2012), 53

Consecuente con lo anterior, cabe aclarar que esta investigación no apunta a una negación de la racionalidad, sino de construir una enunciación horizontal entre la experiencia corporal y el ejercicio intelectual como dimensiones no disociadas; busca darle inmanencia a las experiencias de la tierra, de la materia y del cuerpo para reconfigurar las relaciones entre el pensamiento, el mundo y sus experiencias.<sup>84</sup>

Congruente con lo dicho, en adelante me referiré a la danza en su dimensión de experiencia dancística, y no sólo como disciplina técnica del cuerpo. La proponemos aquí como una experiencia corporal dilatada y activa que afirma la presencia del cuerpo y sus potencias, pues en el seno del emplazamiento que abre, acaece un torbellino de movimientos complejos que reacomodan las relaciones entre cosas, discursos, tiempos, espacios, intenciones y energías. La danza ejerce una experimentación cinemática del espacio en la que los entrecruzamientos complejos son una condición de posibilidad para la invención.

Para construir lo que dijimos líneas arriba es necesario exponer a detalle el concepto de danza que proponemos. Partimos de un hecho puntual, la danza no se agota exclusivamente en la actividad artística clara y distinta perteneciente al canon de las Bellas Artes, más bien, apuntamos a pensarla expandidamente, a resignificar el concepto más allá de la mirada incompleta que visualiza únicamente un montón de tutús o el jarabe tapatío. Por lo tanto, cuando decimos *experiencia de danza*, se enfatiza la acción de lo corporal y el acontecimiento que posibilita, ese *otro lugar* donde se encuentran las potencias de las relaciones entre cuerpos, prácticas, e individuos, es ese emplazamiento otro en donde se materializa la invención de las acciones corporales. Todos los días los individuos tienen la posibilidad abierta del movimiento: ser humano implica ser un cuerpo que guarda en sí la potencia del

---

<sup>84</sup>Cf. Alarcón, Mónica, *La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza*. (México: IIE, UNAM, 2015)

movimiento. La danza es una posibilidad que los cuerpos tienen en el seno de la percusión del corazón palpitante que hace de ellos algo vivo que se mueve. En este espacio múltiple del campo creativo en movimiento es en dónde la demanda de invención y resistencia puede tener cabida.

El punto de partida es el mismo: cuerpos complejos, materiales, biológicos, sociales, culturales, que en sus acontecimientos dancísticos puedan dislocar esos entretejidos que los atrapan previamente. Dejarlas de lado para que puedan crear invenciones asintóticas a las narraciones de la cotidianidad, asintóticas porque coquetean fuertemente con la norma, pero sin tocarla, mediante sus cuerpos distendidos, heterotópicos y potentes los individuos son capaces de danzar dentro de un espacio que se oponga a la norma sistemática y en ese sentido les ofrezca una posibilidad de resistencia. Volviendo a nuestro ejemplo, en la Guelaguetza, los cuerpos cotidianos, desde su complejidad inherente, yuxtaponen diversos planos de lo real para abrir otro emplazamiento. Rompen la idea de bailarín virtuoso y tienen, a partir de una danza regional, una acción con implicaciones fuertes en la realidad. Probablemente, si fueran interpelados por la pregunta, ¿realmente ejecutan danza? Un concepto clásico y cerrado de danza nos orillaría a contestar que no, pues esos cuerpos no cuentan con la instrucción, técnica y tradición requeridos; sin embargo, desde la propuesta de danza como experiencia, la respuesta sería completamente diferente, pues estos cuerpos, sus acciones y movimientos, sí abren espacios y relaciones que reinventan la realidad, inciden en ella y la transforman.

Por tanto, la danza expandida es una experiencia construida a partir de un cuerpo dilatado que posibilita nuevas dimensiones de acción y pensamiento, se expande más allá de la técnica, de la disciplina, de la norma y la figura, y, atraviesa, al menos como posibilidad, a todos los cuerpos de una u otra manera. Si partimos de la danza en tanto experiencia, la mirada será capaz de esparcirse a casi todos los cuerpos que la rodean. Incluso aquellos que bailan, se

mueven y viven desde otros lugares, esos cuerpos que resisten la modulación de lo que es *danzar de verdad* para afirmar la invención que su cuerpo y movimiento abren como lugar de goce corporal que resiste la normatividad. La resistencia, entendida como espacio de accionar político, es un emplazamiento que podemos leer a partir de la danza expandida y la dimensión política de los cuerpos.<sup>85</sup> Ahora bien, ¿de qué modos los cuerpos dilatados que viven experiencias expandidas de danza reaccionan ante la pobreza de experiencia? ¿qué lugares, relaciones, potencias y posibilidades contienen?

Para esbozar una respuesta, hago énfasis en una de las características de las experiencias de danza expandida, la cual consiste en su capacidad de poner en escena momentos que antes eran impensables. Pensemos en el caso de la danza *butoh*, movimiento dancístico contemporáneo que nace en Japón.

A principio de los años sesenta Tatsumi Hijikata comienza un movimiento llamado *Ankoko Butoh*, que se traduce literalmente como danza de la obscuridad, más tarde se nombraría sencillamente como *butoh*, palabra que combina paso y danza.<sup>86</sup> Ohno, el otro gran precursor del movimiento, e Hijikata “rechazaron las reglas y formas de la danza moderna occidental y buscaron transformar al cuerpo de modo que pudiese hablar por sí mismo dejando

---

<sup>85</sup> Sobre la incidencia política de los cuerpos hay múltiples líneas de investigación que actualmente se desarrollan. Retomo a modo de ejemplo, la línea que varias investigadoras desarrollan hacia el feminismo. Volver al cuerpo no como objeto sino como un lugar para rearticular modos de hacer en las prácticas cotidianas gestuales. La dimensión política del cuerpo y sus gestos es explorada por la investigadora en el contexto del movimiento feminista en Argentina. Cf. Bardet, Marie. “Saberes gestuales. Epistemologías, estéticas y políticas de un «cuerpo danzante»” *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason*. No° 60, 2018, 13-28

<sup>86</sup> El contexto social e histórico de la danza *butoh* se ve sin duda reflejado en su construcción misma. Por un lado, los años sesenta fueron turbulentos en término de movimientos sociales, la obsesión por el progreso y las violencias económicas habituales sumadas al movimiento de norteamericanización en Japón posterior a la Segunda Guerra Mundial crearon una situación social precaria. Por el lado de las artes, comenzaron los movimientos de ruptura y fragmentación. Artaud, John Cage o Warhol estaban refuncionalizando las prácticas del momento y con ello las tradiciones venideras. Cf. Anadel, Lynton, “Butoh” en *Antologías. Investigación social e histórica de la danza clásica, moderna y en contextos no escénicos* Hilda Islas, (México: Cenidi Danza/INBA/Cenart/Conaculta, 2006)

que lo inconsciente, el trabajo interno, la oscuridad, el erotismo, la androginia y la perversidad que todos llevamos dentro, transformaran su forma exterior y su forma de moverse”<sup>87</sup> Cansados de lo que identificamos como *anesthesia corporal*, comenzaron un movimiento que refuncionalizara los usos y discursos del cuerpo, que transgrediera los estatutos hegemónicos de la danza, buscaban un giro que les permitiera abrir una experiencia corporal activa y que tuviera conciencia de la potencia de las prácticas corporales: dilataron la experiencia del cuerpo y la danza.

El proceso coreográfico y la tradición del butoh, contrario al ballet o la danza moderna, se han realizado en colectivo, ponen el acento en la colaboración para desdibujar la figura del coreógrafo magistral que mueve a los cuerpos como piezas de ajedrez. “Las obras de Hijikata están repletas de insolencias y provocaciones contra el zen (que cumple en Japón un papel en el disciplinamiento de la subjetividad análogo, y quizás más opresivo, que el catolicismo en América Latina), contra la vida urbana, los tabúes japoneses en torno a la sexualidad [...] contra la idea exitista, productiva, ‘sana’, de corporalidad.”<sup>88</sup> En la danza butoh hay una invención inmersa en la experiencia porque el escenario pasa ser lugar de apertura para que aparezcan cuerpos extra cotidianos que pueden mostrar eso otro que pasa desapercibido: hay una búsqueda activa de la experiencia corporal y no así de la excelencia técnica

---

<sup>87</sup> Anadel Lynton “Butoh” en *Antologías. Investigación social e histórica de la danza clásica, moderna y en contextos* no escénicos

Hilda Islas, (México: Cenidi Danza/INBA/Cenart/Conaculta, 2006), 106

<sup>88</sup> *Ibid.*, 107



Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata en el estreno de *La Argentina Sho*, Daiichi Seimei Hall, Tokio, 1 de noviembre de 1977 © Naoya Ikegam <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/movimiento-que-resiste-ser-fijado-kazuo-ohno-argentina>

Esta expansión permite pensar y poner en jaque valores o situaciones que antes simplemente no se volteaban a ver: la desmesura, la irregularidad, lo irracional, etcétera. “De la corporalidad del butoh han quedado el trabajo con la lentitud, las expresiones faciales extremas, el centro de gravedad bajo, y la preferencia por movimientos inestables o compulsivos.”<sup>89</sup> que sacan a flote la contradicción y complejidad de los cuerpos, con ello se despliegan posibilidades de análisis, que en un primer momento son estéticos, pero que sin duda se pueden expandir hacia otros rubros, ¿pero cómo es que un acontecimiento corporal da pauta para el análisis de la realidad?

---

<sup>89</sup> Carlos, Pérez. *Proposiciones en torno a la Historia de la danza*. (Santiago: LOM Ediciones, 2008), 111

En primer lugar, porque la dimensión estética no está dissociada de la realidad: el arte no sucede en un plano diferente, por el contrario, se inserta en la experiencia del mundo matérico y no se agota en categorías como la belleza o la sacralidad; por otro lado, la potencia de las artes escénicas consiste en la capacidad que tienen de suspender un acontecimiento del flujo de la corriente cotidiana y performarla/experimentarla en el cuerpo para poder analizar su complejidad detalladamente.

En concreto, los cuerpos en estado de danza permiten singularizar un acontecimiento específico para poderlo analizar inmediatamente. Traen a la presencia performática muchas realidades, discursos, historias, perspectivas, narraciones y temporalidades anacrónicas que acontecen simultáneamente: la danza puede hacer de una experiencia corporal un ejercicio intelectual. Por esta razón ponemos la mirada y el pensamiento en la danza, por su capacidad de sintetizar, en un mismo momento, la realidad heterogénea en experiencias corporales que se vuelen un ejercicio al cuerpo y al intelecto por igual. En medio de la experiencia de danza se puede singularizar una experiencia compleja para analizarla a detalle y profundidad.



Foto de Naoya Ikegami del bailarín de butō Kazuo Ohno interpretando a la bailaora Antonia Mercé y Luque, La Argentina. Courtesy Naoya Ikegami & sprout-curation

Tal es el caso de la puesta en escena *Admirando a La Argentina*, 1977, de Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno en donde el cuerpo del artista suprime su género dado y experimenta a partir del opuesto, el performance nos permite analizar la experiencia corporal del género. La obra vuelve analizables, de manera inmediata, elementos de la realidad que demandan hurgar e informarse desde muchos flancos, en un solo momento saltan diversos cuestionamientos, ¿es el género una categoría universal? ¿cómo predispone y muestra al cuerpo un género femenino frente a uno masculino? Es con las nuevas técnicas y experiencias de danza que podemos pensar emociones, situaciones, condiciones, acontecimientos, etcétera, pues suspende y condensan en un acontecimiento aislado elementos diversos que en la vida cotidiana para volverlos analizables.

Antes de seguir con la apuesta de esta tesis, haremos un espacio para repasar de manera sucinta la historia de la danza entendida como disciplina técnica, es decir, echaremos un vistazo al canon de la danza. Al respecto, Roger Garaudy cuestiona

¿Cómo es que la danza, que en los países no occidentales siempre ha sido la matriz de la cultura y la más alta forma de vida, ha alcanzado el grado de decadencia y de futilidad en el que cayó el ballet clásico a principios del siglo XX? La danza [...] degeneró entonces en un academicismo y un virtuosismo sin ningún significado humano. Hay para esto razones históricas.<sup>90</sup>

Así pues, me parece importante hacer este espacio porque, si bien la perspectiva desde la que hablamos toma distancia de esta noción de danza, es necesario señalar el espacio que comúnmente ha habitado para poder leer de manera cuidadosa los quiebres que ha tenido en su propia narración, y si como resultado del academicismo voraz, la danza quedó anestesiada y encerrada en una burbuja de cristal que le imposibilitaba una invención viva, ¿de qué modos se han desarrollado movimientos alternos a eso? Por ejemplo, algunas lecturas de la historia de

---

<sup>90</sup> Garaudy, Roger, *Danzar: su vida*. Trad. de Lin Durán Navarro. (México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 2013), 25



la danza ven en la danza moderna un quiebre de paradigma apelando a la desobediencia técnica que existió, a pesar de que su postura, desde mi perspectiva, es cuestionable por ser sólo parcial, bien es cierto que con la desobediencia técnica se pasó de la destreza corporal a cierto espectro de la experiencia activa. Sin más, pasemos ahora a echar un vistazo sucinto del devenir histórico de la danza para pensar en el tipo de cuerpos que se construirán en lo subsecuente.

En el siglo XV nace el ballet en Italia. Será Guglielmo Ebreo, coreógrafo del duque de Urbino, el autor del primer tratado de la danza y coreografías de la corte. Sin embargo, será en Francia, en medio del Renacimiento, donde se dará el giro del ballet de corte al ballet teatral, ahí se mezcló la ópera y el ballet como parte de la propuesta de los grandes diseños coreográficos para los teatros. En este período se anclan las características academicistas bajo las cuales el ballet irá construyendo su tradición. Se prioriza la búsqueda del equilibrio, el orden y la claridad pagando incluso el precio de la rigidez corporal que se irá perpetuando.

En medio de la Revolución Industrial, el siglo XIX se levantó como la época de oro del ballet como evasión de la realidad. La burguesía se volvió el público por excelencia de la ópera y con ello se comenzaron a marcar las profundas divisiones en el acceso a las grandes esferas de la danza. En este periodo hubo conquistas significativas del ballet en el plano de lo técnico pues, por primera vez las puntas son usadas y los saltos, al igual que los *pas de deux*, son complejizados. En el plano de lo simbólico, se da “la idolatría romántica de la mujer, no bajo su forma terrestre sino como sueño inaccesible por definición.”<sup>91</sup> y con ello las narraciones que se cuentan se cargaron de una brecha de género tajante respecto a los personajes que se performaban. Respecto a las narraciones que se ponían en escena, la danza clásica se identificaba por perpetuar narraciones que no se insertaban en la vida real, los temas

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, 32

versaban en torno a los cuentos de hadas con sus figuras femeninas sublimadas, sus criaturas fantásticas y sus acontecimientos mágicos. Fue en 1832 que se presentó *La Sílfi* en la Ópera de París desplegando lo que sería el prototipo de la danza romántica, arquetipo que aun hoy en día funciona como paradigma esencial de la danza. En este contexto, a mediados del siglo XIX Marius Petipa mueve la efervescencia del ballet a Rusia ejerciendo un monopolio coreográfico sobre el que se construirá la tradición del ballet de estética romántica. Será él el encargado de la perpetuación de una alta perfección técnica a lo largo de los teatros imperiales rusos, con ello Rusia se vuelve el epicentro mundial del ballet. Dicho sea de paso, esta tradición se arraigó tanto en la tradición rusa que ha sobrevivido sobrevivió la caída del imperio, la revolución e incluso las fervientes campañas que buscaban el realismo socialista. Roger Garaudy señala a este periodo de auge y perpetuación como la etapa de deshumanización en la que la danza se convirtió en un arte decorativo que no decía nada del mundo. Todo parecía distante: los cuerpos mostrados, las narrativas, los ideales; la danza era una lengua muerta que esperaba pacientemente a ser despertada de su caja de cristal.

Garaudy, frente a la problemática que lee en los alcances de la danza romántica, lanza la siguiente pregunta "¿Podemos esperar de la danza, sin subestimar la belleza ni la necesidad de los ejercicios de la danza clásica y de la disciplina fecunda quien ella exige, que el gesto sea portador de sentido para comunicarnos emociones más complejas que las de la acrobacia graciosa, y un lenguaje más variado, más vivo, para expresar los dramas y esperanza de nuestros siglo?"<sup>92</sup> A partir de esta crítica, nosotros preguntamos, ¿podríamos resignificar por completo los alcances y posibilidades de la experiencia de danza partiendo ya no de un cuerpo perfectamente moldeado sino de uno que se asuma potente permanentemente? ¿cómo

---

<sup>92</sup> *Ibíd.*, 35

podríamos abrir una posibilidad que busque la experiencia corporal frente a la tan aclamada excelencia técnica?

La estética de la danza romántica consolidó una estatificación de los cuerpos, les quitó el gesto, la desmesura, los codificó a tal punto que hicieran de su cadencia una repetición inconsciente que no tenía espacio para otro tipo de expresión, "¿que podría haber sido la danza rusa si el extraordinario talento de Galina Ulánova y de una Maya Plisetskaya hubiera expresado, en una lengua viva las experiencias humanas de nuestro siglo?"<sup>93</sup> Bajo la premisa de la perfección técnica, posibilidades fueron cancelándose una y otra vez, la anestesia corporal a la que estaban sometida la práctica dancística distaba mucho de ofrecer una experiencia viva. Esta reflexión podría ser expandida aún más, pues probablemente fue en esta etapa donde la idea de que la danza no tiene una incidencia política tuvo lugar



Maya Plisetskaya interpreta La muerte del cisne, fragmento del Lago de los Cisnes que tomó gran fama debido a su interpretación. Foto tomada de <https://medium.com/@dariazaytseva/maya-plisetskaya-an-incredible-story-of-life-a056c62abadc>

---

<sup>93</sup> *Ibíd.*, 34

Resulta congruente si pensamos que los cuerpos y su virtuosismo estaban al servicio de grandes historias y simbolismos que se salían por completo de la realidad, este hecho desplazó la potencia estética a un nicho pequeño y encadenó a la danza con el grillete de la belleza y la perfección como destinos metafísicos. La danza olvidó por un gran tiempo la potencia y complejidad que el cuerpo carga consigo y volcó su mirada sobre un solo punto: bailó, una y otra vez, El Lago de los Cisnes, y la realidad la rebasó.

Revitalizar la danza era un cambio que solo un estrépito mayúsculo podría lograr. Y el siglo XX trajo consigo una ruptura lo suficientemente crítica para que el arte en general tuviera un cambio de paradigma. Todo estaba en entre dicho, los dogmas puestos en cuestión, las sociedades y sus ciudades se tambaleaban. La metamorfosis llegó con las vanguardias que denostaban el academicismo y pusieron en duda los postulados estéticos y las reglas de expresión que se consolidaron en torno al Renacimiento. Como ya dijimos, hasta ese momento, la danza romántica formalizada en el ballet era el punto de partida de todas las manifestaciones de danza.

Hasta el siglo XIX predominaba la estética del ballet. A principios del siglo XX con la 'revuelta' de la danza moderna en contra de la estética del ballet surgieron una pluralidad de técnicas y estilos, sin embargo éstos no desplazaron del todo al ballet y éste se ha seguido desarrollando hasta el día de hoy. La estética del cuerpo expresivo en la danza moderna cuestionó la denominada danza posmoderna desde principios de los años setenta hasta hoy día. Esa última se interesa por la 'fiscalidad' y 'materialidad' de los movimientos.<sup>94</sup>

La danza moderna creó un espacio para hacer frente al caos y la metamorfosis que el mundo enfrentaba, pero debía hacerlo desde un cambio de paradigma, con nuevas perspectivas y con una sensibilidad que le permitiera afirmar el poder del cuerpo y contrarrestar la anestesia, despertar. La propuesta que llevó a cabo se empeñaba en crear

---

<sup>94</sup> Alarcón, Mónica, *La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza*.(México: IIE, UNAM, 2015), 113

formas de movimiento que significaran algo interno, que dijeran del mundo, de los acontecimientos, que no se refugiaran en los cuentos de hadas para evitar la realidad.

Por esta razón, "La danza moderna no busca establecer un nuevo código, diferente y opuesto al del ballet clásico, sino investigar métodos que den al cuerpo los medios para expresar o prefigurar las nuevas experiencias de la vida en una época de la historia diferente y compleja."<sup>95</sup>, de acuerdo con esto, la danza moderna experimentó una dimensión del cuerpo que había estado adormilando e interrogó a la realidad desde nuevas visiones que evitaran el embotamiento al que las grandes tradiciones conllevan. Ahora bien, ¿podemos afirmar que la danza moderna aportó un cuerpo dilatado como el que hemos venido anunciando? ¿en cierta medida lo hizo? ¿Fueron suficientes sus alcances o planteó un primer momento de ruptura?

Durante el siglo XX, hubo en la plástica un cambio de paradigmas que se dio anterior al de la danza y que ésta no atravesó con una temporalidad mas mesurada. No es que la danza se haya atrasado, pues en el arte no hay una temporalidad única ni progresiva; las relaciones de creación distintas en cada disciplina, el cuerpo tiene una temporalidad otra que anida en la piel. Como Garaudy señala, la reconquista de algunas de las dimensiones perdidas comenzó con la danza moderna; no obstante, a partir de la propuesta que estamos construyendo, consideramos que, mientras que sí abrió una posibilidad *otra* frente a la pobreza anestesiada en donde la apertura fue posible, no logró del todo dejar de lado los viejos pretilos jerárquicos de las prácticas dancísticas.

En este punto, voy hacer uso de la clasificación y síntesis de Mónica Alarcón para ahondar en la etapa de la danza moderna. Ella la categoriza en tres etapas: la nueva danza

---

<sup>95</sup> Garaudy, Roger, *Danzar: su vida*. Trad. de Lin Durán Navarro. (México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 2013), 42

libre, la danza expresionista alemana y la danza moderna americana. Abunda la clasificación de la siguiente manera: la danza moderna se divide en

la nueva danza libre: Loie Fuller, (1882-1928), Isadora Duncan (1877-1927), Ruth St. Denis (1879-1968), la *danza expresionista alemana*: Rudolf von Laban (1894-1991), Mary Wigman (1886-1973), y la *danza moderna americana*: Martha Graham (1894-1991), Doris Humphrey (1895-1958). El término “moderno” se refiere al movimiento artístico y literario de finales del siglo XIX. La modernidad en la danza se inicia de forma tardía en comparación con las innovaciones en la literatura, el teatro y las artes visuales. Solo con la aparición de Loie Fuller en París en 1892 se puede hablar realmente de la danza moderna.<sup>96</sup>

Para fines de mi investigación, basta enunciar de este modo sucinto la historia de la danza moderna. Y puesto que cada una de las propuestas de cada categoría podría abrir una línea de investigación y reflexión por sí misma, no nos centraremos en desarrollar cada uno de los aportes, pues lo que queremos puntualizar es el quiebre, la contrapropuesta frente a la estructura cerrada de la estética clásica que en conjunto consolidaron todas estas corrientes de la danza. Basta señalar que el espacio para el cambio que se abrió con la danza moderna que “se define a sí misma en su antítesis con el ballet. Esta yuxtaposición es la puesta en escena de un cuerpo de baile ‘expresivo’, que quiere prescindir de la regularización geométrica del ballet clásico.”<sup>97</sup> La composición no geométrica, la no regularización uniforme y la integración de la expresividad fueron los elementos que dieron paso a otras técnicas corporales que sirvieron de contraespacios para explorar y expandir las posibilidades de la dimensión artística.

Ciertamente, la experiencia dialéctica que la danza moderna abrió fue un parteaguas en las posibilidades de la danza; sin embargo, logramos ver que dentro de sus mismas lógicas particulares, los procesos reprodujeron muchas prácticas heredadas: la frontera siguió siendo el ensayo y la coreografía, es decir, la validación se lograba a través de la repetición y disciplina que implicaba cerrar a la danza sobre sí. Por ahora considero que el término de

---

<sup>96</sup> Cf. Alarcón, Mónica, *La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza*. (México: IIE, UNAM, 2015), 126

<sup>97</sup> *Ibid.*, 126

*heteroespacialidad* que hemos redondeado en esta investigación se puede reflexionar de manera parcial a partir de la danza moderna pues fue en ese momento que se posibilitaron nuevas prácticas, modos, métodos y lenguajes: sucedió una apertura que trastocó las prácticas subsecuentes y abrió otro espacio para que sucedieran prácticas disruptivas que se han ido adaptando a las exigencias de la contemporaneidad.

En suma, fue un primer momento en los modos de hacer de la construcción del acontecimiento dancístico que a pesar de ser una inflexión mayúscula no agotó todas las posibilidades, pues como ya hemos afirmado, el cuerpo siempre nos depara exceso. La expansión no logró alcanzar los cuerpos más mundanos, las corporalidades más comunes que sin necesidad de una validación como bailarines se mueven, se expresan, experimentan la vida y sus sensaciones, siendo así, ¿dónde se encuentra el cuerpo dilatado en la danza moderna en relación con la danza romántica? ¿cómo se vio trastocado?

La danza moderna continuó siendo un mundo aparte que difícilmente conectaba con la realidad común, los cuerpos que bailaban eran entrenados con técnicas diversas, coreografiados por un maestro coreógrafo, aplaudidos o desdeñados por el campo cultural.

Como última consideración de la síntesis histórica que hemos comentado, vale mencionar la danza postmoderna. De acuerdo con Carlos Pérez Soto la expresión postmoderno en la danza se aplicó cuando todo lo esencial ya había pasado, en 1975, y “tiene un sentido preciso en la danza: después (y en contra) de lo moderno. Incluso más acotado: contra el estilo de Martha Graham, Doris Humphrey y José Limón. Es aplicable a la vanguardia centrada en el Judson Church Dance Theater, y a un periodo que no debería ir más allá de 1960-1978. Más allá de estos límites simplemente pierde su sentido y su utilidad como

categoría de análisis.”<sup>98</sup> Destacan los nombres de Merce Cunningham y Trisha Brown en esta época de revolución cultural que se caracterizó fundamentalmente por ejecutar una experimentación radical en un contexto de marginalidad frente al conservadurismo de su época.

Para continuar con nuestra apuesta, pensaba yo utilizar el término fenómeno; sin embargo, prefiero servirme de la noción de acontecimiento por su carácter siempre singular al remitir a un suceso específico que sucede y se hace en la realidad de manera acotada. *Fenómeno*, por otro lado, tiene una carga mucho más ordenada, repetitiva y constante aunado también a la referencia a la línea de pensamiento de la fenomenología. A esto se agrega la particularidad de que las artes escénicas son prácticas de acontecimientos efímeros, siempre única en cada caso. El carácter mismo de sus procesos construye a la danza como un conjunto de momentos singulares que tienen lógica en la cadencia del cuerpo: la pregunta y respuesta corporal, los ensayos, la improvisación, el performance, la danza en colectivo, etcétera. Resumiendo, me posiciono desde el acontecimiento porque considero que no hay invención más que en la concatenación de acontecimientos singulares, hechos destacados de manera única que construyen la experiencia.

En consecuencia, al ser un acontecimiento complejo, en la danza se desenvuelven varios ejes de lo humano: el tiempo, el espacio, el ritmo, el gesto, pero sobre todo el cuerpo. Y en ese sentido, la experiencia dancística es una posibilidad plural. Si pensamos en términos mencionados anteriormente, la inercia de la que hablamos sería una contrafuerza al *connato* de Spinoza. El *connato* que él propone es una fuerza impetuosa cuya *necesidad* es afirmarse continuamente. En lo corporal, por ejemplo, el cuerpo cotidiano manifiesta simultáneamente el

---

<sup>98</sup> Pérez Soto, Carlos, *Proposiciones en torno a la Historia de la danza*. (Santiago: LOM Ediciones, 2008), 105



connato spinozista, su necesidad de afirmación *per se*, y también la pobreza *anestesiada* que lo sumerge en una inercia inconsciente de las prácticas corporales hegemónicas. Hay en el cuerpo un *connato*, esa potencia desconocida, para moverse y afrontar en el vértigo del movimiento súbito el cambio de la realidad y en la danza se hace visible de manera especial. ¿Y la pobreza anestesiada en dónde se percibe? Dentro de la estética de la percepción encontramos una anestesia particular en un lado de la relación: el público espectador. En los grandes ballets románticos la consigna para los espectadores les daba únicamente la pauta para ser observadores pasivos del espectáculo, se les orillaba, por la lógica de la construcción de la experiencia de danza a únicamente recibir, a estar anestesiados frente a la experiencia. En cambio, la postmodernidad ha traído a la danza el énfasis en los procesos internos que no se limitan a ser únicamente de los bailarines. “Finalmente, la posmodernidad es esto: la singularidad que se impone sobre la universalidad, la corporeidad que emerge como multitud irreductible, detentadora (y productora) de su propia ley.”<sup>99</sup> Los espectadores han pasado a ocupar un lugar importante dentro de la experiencia misma: su presencia y corporalidad se ha vuelto activa, no se limitan a observar, son parte de la experiencia misma que construye la experiencia.

Y “cuando una danza está *ahí* para nosotros, sabemos intuitivamente que ahí hay algo; algo vivo y vibrante sucediendo en escena, y, al estar completamente enganchados en nuestra propia experiencia de lo que está sucediendo, también estamos vivos y vibrantes: tenemos una experiencia vívida.”<sup>100</sup> Cuando retomo la *experiencia vívida* a la que se refiere Sheets-Johnstone, refiero a la relación entre la recepción y la emisión, es decir, público y bailarín, es

---

<sup>99</sup> Toni Negri, *Arte y multitud. Ocho cartas*. Pról., ed., y trad. de Raúl Sánchez, (Madrid: Trotta, 2000), 48

<sup>100</sup> Sheets-Johnstone, Maxine. *The Phenomenology of dance*. (Gran Bretaña: Temple University Press, 2015), 1. El texto original versa así: “When a dance is *there* for us, we intuitively know that is there; something alive and vibrant is happening on the stage, and as we are totally engaged in our experience of that happening, we too are alive and vibrant: we have a *lived experience*.” La traducción es mía.

la dimensión que utilizo en esta investigación para calificar la experiencia de danza. La experiencia de ese algo, algo que al estar vivo es vibrante, cambiante y descolocante, que causa un shock en la cotidianidad y que sucede dentro del movimiento impetuoso. El movimiento es causa y efecto del cuerpo. Y la danza es verbo, siempre acción. El punto de encuentro entre la acción y el cambio se da en lo corporal y lo transforma. La composición del movimiento corporal que *está ahí* es parte del cuerpo dilatado. El *ahí* es la dimensión del *topos* que se vincula como una red desde múltiples puntos para crear una espacialidad dilatada, heterotópica; es el lugar que desplaza la inercia inconsciente de la cotidianidad hacia una posibilidad de los cuerpos de hacer espacios que inventen lógicas diferentes que no vinculan corporalidades de una sola manera y en un solo sentido. “Las coordenadas de percepción ya no se establecen exclusivamente entre espectador y danza, sino entre ellos dos y el espacio que ambos comparten.”<sup>101</sup> Justamente el espacio de lo compartido, del encuentro, en *lo inter* de la relación es en donde los modos de individuación se abren, convergen, juegan y bailan al calor del movimiento.

En la experiencia vívida danza el cuerpo dilatado, incluso sus imperfecciones y desmesuras, la cabeza con cerebro y sin cerebro también, sus partes e intenciones poco visibles. En ese emplazamiento nuevo acaecen nuevas experiencias dancísticas se abren lugar y con ello afirman otras posibilidades a la vez que niegan otras del pasado. Los viejos conceptos insertos en las lógicas de experiencia empobrecidas no nos sirven para pensar las prácticas nuevas, hemos de abrir un emplazamiento para la invención, para trans-formar y

---

<sup>101</sup> Victoria, Pérez. “Danza en contexto. Una introducción”. En Victoria Pérez Royo (ed.), *A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008), 14

refuncionalizar la realidad. El cuerpo que estudio junto con la experiencia de danza abre una doble dimensión que explicaremos a continuación:

1. Cuerpos dilatados que vivan experiencias otras
2. Resignificar el concepto de experiencia en la danza

Estos dos puntos son parte de la apuesta de esta investigación. Lo que buscamos es abrir nuevos caminos para la danza y su estudio filosófico. Y nuevas experiencias dancísticas que modifiquen las interpretaciones y sentidos del cuerpo y la danza en el arte. A partir de esta propuesta, todos los términos para pensar la danza se ven trastocados. Se han abierto nuevos planteamientos y procesos coreográficos que ya estaban activos incluso antes de emitir los cuestionamientos. Ante los procesos que ya se desarrollan, emitimos la pregunta como punto de partida para pensar estas otras experiencias de danza.

### 2.2.2 Cuerpos dilatados que vivan experiencias otras.

¿Cómo danzan y bailan los cuerpos expandidos? Hagamos espacio para responder al respecto. Se pregunta Foucault, “Después de todo, ¿acaso el cuerpo del bailarín no es justamente un cuerpo dilatado según todo un espacio que le es interior y exterior a la vez?”<sup>102</sup> pero ¿qué sería un cuerpo dilatado? ¿cómo definirlo? Al calor de toda nuestra apuesta lo defino como un cuerpo con la capacidad de heteroespacializarse, es decir, aquel que puede expandirse y ensanchar el cauce de su espacio. Partiendo del hecho de que una heterotopía complejiza y transforma las múltiples relaciones que atraviesa y la atraviesan que puede reconstruir continuamente su emplazamiento para resignificar la realidad. ¿Cómo pensarlo? Como una experiencia, un acontecimiento o relación entre acontecimientos que relaciona la multiplicidad de elementos. Lo pienso siempre con la particularidad de ser cuerpos abiertos,

---

<sup>102</sup> Michel, Foucault. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Trad. de Víctor Goldstein. (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010), 15

activos, dinámicos y complejos que provocan cambios en el espacio de lo *inter* de las experiencias al interior de acontecimientos que pueden ser cotidianos o no, pero que tienen la capacidad de modificar el mundo en donde acontecen.

Recordemos que como ya explicamos en los apartados anteriores, los cuerpos heterotópicos son una reacción anafiláctica a los cuerpos en *anesthesia* que se mantienen en la vivencia de experiencias empobrecidas, son cuerpos que se mueven desde el poder de la *esthesis*, que no la nieguen, y en cambio, se abren desde y con ella para expandirse. Ahora bien, “Las técnicas corporales cotidianas se interiorizan de manera inconsciente; están determinadas culturalmente, basadas en la ley del menor esfuerzo físico, y su utilidad estriba en la condición social y el oficio del sujeto.”<sup>103</sup> Debido a esta inercia que envuelve a los cuerpos su sensibilidad es olvidada. En la vida cotidiana se come, se sienta, se desplaza, se vive de una sola manera: el espacio para des-variar está cerrado, es completamente desconocido para la mayoría de los cuerpos. Las actividades prácticas de los cuerpos anestesiados funcionan de esta manera: los cuerpos se paran, caminan, aman, se desplazan y se asumen siempre desde una lógica formada y normalizada que se apropia casi sin cuestionar como única, por inercia. Cada parte del cuerpo tiene una función definida, cada proceso corporal tiene un camino conocido, un lugar común.

Los cuerpos reescritos desde las prácticas dancísticas gozan de la capacidad para fluir de nuevas maneras viviendo experiencias otras en los espacios que abren. No hace falta que estas experiencias suceda en un salón de danza o en un carnaval, el cuerpo que danza abre heterotopías nuevas: reacomoda las relaciones con el espacio, con el tiempo y por supuesto

---

<sup>103</sup> Margarita Tortajada, *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*. (México: Ríos y raíces/CONACULTA, 2001), 39

con los otros cuerpos. Tiene la potencia de refuncionalizar las categorías y modos que escriben sus modos de subjetivación.

Por ejemplo, en el plano de lo colectivo y lo común, el cuerpo colectivo, conjunto de múltiples individuos, que con una protesta conjunta toma las calles abre una heterotopía del espacio común en donde refuncionalizan su cuerpo individual para ensamblar un cuerpo común. Tomar la calle con el cuerpo implica una refuncionalización material del espacio físico, político, simbólico y estético. Mediante acciones gozosas como el cante o el baile o bien acciones más preponderantes, los cuerpos se resignifican en su relación con los otros. Poner el cuerpo es incidir en lo común, la toma del espacio público es un posicionamiento político cuyos efectos cristalizan las oposiciones múltiples dentro de una comunidad. Una marcha feminista o de cualquier otra índole abre una lógica de refuncionalización, una heterotopía temporal que se desdibuja pronto, pero que trae consigo significaciones o movimientos nuevos.

#### a) De la *anesthesia* a la técnica otra

Accionar la *esthesis* como potencia transformadora a partir de lo artístico es un proceso que se puede llevar a cabo de maneras diferentes. En el ámbito dancístico, una dimensión importante es el lugar de las técnicas corporales, pues es gracias a ellas que los cuerpos se pueden modelar. “Las técnicas extracotidianas exigen un acondicionamiento diferente del cuerpo, es decir, ‘forman o entrenan’ para fines preestablecidos, requieren un derroche de energía, se oponen y al mismo tiempo se apoyan en las técnicas cotidianas, proceden por exageración y amplificación e intensifican el uso de las coordenadas espacio-tiempo-energía.”<sup>104</sup> La amplificación, exageración e intensificación a la que remite Margarita Tortajada se puede bien

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, 39

condensar en el concepto de dilatación que nosotros proponemos. El cuerpo heterotópico en conjunto con la danza como verbo, acción, pueden dilatar los espacios, las relaciones, las intensidades y toda experiencia en general. Gracias al acondicionamiento técnico desde el que el cuerpo es re estimulado es que este se puede desbordar en nuevas experiencias de sí. Parece ser, en un primer momento, contra intuitivo, pues, ¿cómo podría depender de la apropiación de una técnica la posibilidad de abrirse hacia una experiencia corporal expandida?

Pero no hay que perder de vista que esta idea se inserta en una reapropiación, reescritura y refuncionalización de lo corporal. A nivel de experiencia, la danza hace posible que aquellos cuerpos cuyos movimientos son recursivos en la vida cotidiana, tengan espacio para liberarse y reacomodarse de otra manera, se abren un espacio de acción que es opuesto a la *anesthesia*, pues se tornan perceptibles cosas que pasan inadvertidas.

En el butoh, a pesar de que se cultiva una técnica corporal que subraya lo irracional no desestima completamente la técnica que puede refuncionalizar el molde y las capacidades de un cuerpo, pero nunca agota la dimensión completa de la experiencia. La danza ilumina espacios oscurecidos de la realidad, vuelca la mirada sobre lo que ya no se ha dejado de ver. La interacción entre un cuerpo y una técnica corporal no implica un trabajo con un ente neutro, este ya ha sido de hecho colonizado por las relaciones de su contexto, un montón de códigos, lógicas, técnicas y prácticas. Las técnicas corporales pueden abrir espacios otros para deconstruir el *background* que lo sostiene. En ese sentido, sí libera de muchas ataduras a través de la introducción de nuevas reapropiaciones con la técnica como herramienta y camino y no como fin en sí misma. Un cuerpo dilatado se construye en espacios y procesos diversos que pueden ser simultáneos o no, se pueden dar en el espacio común, en lo privado, en colectivo o solitario. Resignificar los gestos, movimientos o códigos es una posibilidad del

cuerpo dilatado que está contenida en la experiencia misma: el proceso de construcción, de enunciación, de interpretación, el ensayo, la repetición, la muestra, el diálogo.

## b) Dilatación en la danza popular

Una de las divisiones más hondas en el mundo del arte consiste en la clasificación arte culto y arte popular, esta segmentación parte nuevamente de una distinción metafísica entre aquello que pertenece al intelecto y lo que pertenece al cuerpo. En la categórica división entre Bellas Artes y artes populares está imbricada la jerarquía epistémica del intelecto, misma que da pie a un juicio moral y estético que no encuentra *esthesis* real, propia del arte, en lo popular. En este apartado quiero elaborar una reivindicación *in situ* de las prácticas populares, pues de acuerdo con mi propuesta estética de lo corporal, en estos acontecimientos hay una *esthesis* tan valiosa como aquella que nos ofrecen las Bellas Artes.

La danza popular o folclórica se conserva en los núcleos corporales de cada uno de las comunidades, comúnmente delimitadas geográficamente, y suscita una dilatación explícita, con un tono muy particular y opuesta a las prácticas heterodoxas. Inmersas en las experiencias colectivas, la danza popular tiene una función ritual y simbólica profunda en las comunidades. Al calor del rito y la fiesta, los cuerpos cotidianos se reúnen para bailar, se dilatan e hidratan entre sí, desplazan sus fronteras y crean experiencias enriquecedoras en espacios heterotópicos, se abren *ahí* para el conjunto formando un cuerpo colectivo común, una unidad ensamblada por individuaciones particulares. Los cuerpos reivindican sus espacios, sus relaciones y su práctica: aparecen cuerpos imposibles, que escapan a una definición absoluta, arriesgan sus moldes de lo humano, de su género, de su tiempo: suspenden el código de la cotidianidad. Para muestra de esto, retomo la Danza de los diablos de la Costa Chica de

Oaxaca y Guerrero que es apenas un botón de los múltiples acontecimientos populares que podríamos analizar.



Danza de diablos. Preparación de los danzantes den las calles de la comunidad. Foto de Salvador Cisneros 2019.  
Tomada de <https://www.eluniversal.com.mx/estados/afromestizos-sus-raices-con-los-diablos>

Enmarcada por el gran ritual que en México implica Todos Santos, el último día de octubre y los dos primeros de noviembre se desarrolla la Danza de los Diablos en diversas comunidades de Oaxaca y Guerrero. Dado el contexto histórico y cultural de estas comunidades, la población afroestiza que habita esta región fue simbólicamente identificada con lo diabólico, una carga importante del imaginario común se debe al carácter religioso innegable de esta danza, los cuerpos fueron categorizados por los conquistadores. Pero no nos interesa hacer una lectura antropológica, lo que me interesa rescatar de este acontecimiento es el performance que los cuerpos de la danza popular abren en un sentido estético.

La danza de diablo se compone de diecinueve diablos, un Terrón y una Minga. Los diablos portan máscaras elaboradas con crin de caballo y visten harapos desgastados. El Terrón, diablo que se distingue por llevar una cuarta que es un látigo de cuero de res en la mano, lidera las dos filas de danzantes que componen el conjunto que se desplaza por todo el



pueblo. Hacen paradas en cada una de las casas de los anfitriones quienes ofrecen bebida y comida. Después, continúan durante la jornada extenuante por las calles del pueblo, el espacio público se vuelve su escena, lo reacomodan al poner sus cuerpos ahí. Finalmente, llegan hasta el panteón en donde la Danza de diablos se ejecuta por última vez.

La Minga es la esposa de El Terrón o Diablo mayor, viste ropa tradicional de las mujeres de la Costa Chica, peluca y una máscara.<sup>105</sup> La Minga aparece en el espacio, baila con el Tenango y con los diablos, coquetea, se burla y también juega con los espectadores. En la escena, la Minga es performada por un cuerpo cotidianamente signado como masculino pero que, dentro del espacio que la danza, abre una heterotopía nueva, con su acción corporal niega su género masculino y las relaciones prepuestas de su subjetividad para dar paso a *eso* que la minga de hecho es. No es ni un hombre ni una mujer, puede ser ambas o más cosas, no es un género específico sino el resultado de la reacomodación de las relaciones que la danza posibilita mediante la acción. El cuerpo de la Minga es una posibilidad que puede funcionar en el mundo sólo en tanto que la danza le dona el espacio para aparecer. Tiene consecuencias en el espacio común, refuncionaliza su cuerpo y sujeta un modo de individuación que pone en pausa la carga que cotidianamente le es asignada.

---

<sup>105</sup> Para extender a detalle un estudio estético, semántico y antropológico de la experiencia completa de esta danza *Vid.* Luna, Estefanía, *Aproximación al estudio del ritual encarnado. Los diablos de collantes, la Guelaguetza en Oaxaca y otros cuerpos dialógicos.* Ecuador, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales 2013, 22-24



La Minga lidera momentáneamente el grupo que toma las calles de la comunidad. Foto de Miguel Andrade, 2013 <https://mikandrade.com/2013/03/05/la-danza-de-los-diablos/>

La experiencia que estos acontecimientos dancísticos abren pone en jaque la pobreza de experiencia en donde todo es recursivo. Los cuerpos imposibles aparecen y enfrentan los elementos cotidianos gracias a esta heterotopía comunitaria que se abre recursivamente, ahí la *esthesis* dancística es una potencia en donde los cuerpos cotidianos se desenvuelven para hacerse más densos.

### c) Dimensión alternativa del cuerpo individual: cuerpos dilatados mediante acciones protéticas

Hasta ahora hemos dicho que la apertura a la multiplicidad es una potencia que los cuerpos guardan en sí mismos, en este apartado indagaremos en la dimensión protética de la apertura, pues en la experiencia dancística se da constantemente el uso de prótesis de distintas naturalezas.

En su sentido más asequible, una prótesis es una pieza u objeto artificial que sustituye algún órgano o pieza faltante con gran exactitud; sin embargo, no se circunscriben a ser piezas

faltantes, una prótesis es todo aquello que se inserta en el cuerpo y puede alterarlo. Hay montones de prótesis estéticas de la vida cotidiana, como el caso del maquillaje o las pelucas, que tienen como finalidad alterar los cuerpos en su aparecer para los otros. Una persona es ya una heterotopía, un entramado complejo sin núcleo absoluto, en palabras de Nietzsche, una paz y una guerra, un encuentro de máscaras, personajes y roles, que se adapta y transforma con cada acontecimiento.

El cuerpo es el punto de encuentro de la alteridad en el que convergen las multiplicidades individuales y se experimenta toda singularidad. Es mediante una prótesis que se puede hacer aparecer una nueva dimensión de una persona, extender la potencia de lo múltiple. Debido a esta circunstancia plural, el cuerpo dilatado es una posibilidad de entrar en una dimensión alternativa, de explorar algo otro, de accionar y volverse otro a sí mismo.

Por ejemplo, a partir de algo tan determinante como el género con el que te presentas al mundo o el estatus civil que te identifica, se introduce un modo de subjetivación u otro a cada persona.

Bien es cierto que el contexto personal, sociocultural y físico condicionan los alcances y las causas de la construcción estética de los cuerpos, pero incluso dentro de esto una prótesis, objeto artificial, tiene la capacidad de potenciar una dimensión alternativa del cuerpo individual de manera temporal. Como ya señaló Foucault:

La máscara, el tatuaje, el afeitado colocan al cuerpo en otro espacio, lo hacen entrar en un lugar que no tiene lugar directamente en el mundo, hacen de ese cuerpo un fragmento de espacio imaginario que va a comunicar con el universo de las divinidades o con el universo del otro. Uno será poseído por los dioses o por la persona que uno acaba de seducir. En todo caso la máscara, el tatuaje, el afeitado son operaciones por las cuales el cuerpo es arrancado a su espacio propio y proyectado a otro espacio.<sup>106</sup>

A través de ciertas prótesis, se ponen en acción otros modos de subjetivación y sus respectivos modos de intervenir los cuerpos. Por ejemplo, en la danza romántica el género era

---

<sup>106</sup> Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010), 13-14

mediado por los gestos y por el vestuario al que eran asignados: las mujeres estaban vinculadas a performar princesas. Otro es el caso de la danza butoh que desdibuja el género con el gesto y dejando de lado los vestuarios genéricos para mostrar la androginia corporal.

El acontecimiento dancístico se vuelve un vaivén de reconstrucción simbólica y cuerpo dilatado en movimiento y expansión se vuelve el vehículo vinculante. En el movimiento que se da experiencia corporal activa este va, se expone y se retrotrae, como ola en costa marina que siempre regresa y arrastra consigo algo diferente. Así, el cuerpo se vuelve la corriente, el espacio en el que se cruzan diversas partes de las relaciones, que va de Europa a Asia, que comunica con lo otro: el cuerpo es el reino inmanente de la afirmación múltiple, pues es territorio dilatado que se advierte desde ambos continentes pero que no pertenece a uno solo, se coloca en lo múltiple, como un transeúnte que desde el Bósforo se sabe en un territorio que simultáneamente pertenece a dos continentes diferentes. El cuerpo dilatado sirve como corriente marina que une y separa, que mezcla pero no fusiona, que relaciona, comparte y reparte. Y con ello abre una posibilidad de espacio para afirmar y reactivar la diferencia, lo otro, y ahí, en esa heterotopía corporal, el mundo se suelta y se vuelve a sujetar, todo puede devenir y dejar de ser, se puede inventar. El uso de los cuerpos, mediante prótesis o no, está completamente ligado a la construcción colectiva de los significados compartidos, del yo, del otro y del nosotros.

### 2.3 Hacia una resignificación en la danza

A partir de este punto me interesa resignificar la experiencia de danza a partir del modo de relacionar la triada entre tres conceptos: cuerpo, experiencia y acontecimiento. La relación cuerpos-acontecimiento da pie a experiencias que dan paso a la danza, también podemos hacer la operación contraria, ir de la danza-experiencia para pensar los acontecimientos y/o

los cuerpos que se relacionan dentro de esa relación. Establecer relaciones entre estos mediante el pensamiento nos permitirá resignificar la dimensión estética de la danza a través de la cual la finalidad del cuerpo sería la belleza para reinterpretar la danza en su dimensión de cuerpo expandido *autopoiético*.

Así pues, esta tesis propone modificar a la filosofía en tres conceptos: cuerpo, experiencia y acontecimiento. A través de un cuestionamiento que parte desde la danza se propone a la filosofía, específicamente a la estética contemporánea cuyos problemas se centran en la singularidad y la potencia inventiva, integrar estos conceptos reconfigurados a su vocabulario para futuras reflexiones teóricas y pedagógicas. Es importante subrayar que dichos conceptos se utilizan no únicamente desde la historia de la filosofía sino desde el vocabulario de la danza moderna y contemporánea. Así se enriquece la reflexión conceptual filosófica, pedagógica de la danza y se ofrece al pensamiento de las artes contemporáneas.

En concreto, la danza refuncionaliza estos tres conceptos: cuerpo, experiencia, acontecimiento. Por ahora, no estoy del todo segura que esta resignificación de paso a una teoría filosófica de la danza, pero sin duda sí pertenece al ámbito de una teoría del cuerpo, del acontecimiento y la experiencia. Esta investigación es apenas un botón de una reconfiguración conceptual rigurosa, no obstante, veo en este esfuerzo la creación de un vocabulario para pensar la danza con miras filosóficas, pues desde la danza se piensan otras filosofías: la inmanencia del cuerpo enfrenta nuevos riesgos para el intelecto.

Considero que elaborar toda una teoría filosófica de la danza es tarea menester de una investigación subsecuente que tenga objetivos diferentes a los de esta tesis, pues aquí estamos resignificando conceptos, planteando elementos que quizá más adelante se integren y den coherencia a una teoría filosófica de la danza mucho más robusta.

La idea del espacio en resistencia tiene en el seno de su centro una crítica a la disciplina que el cuerpo autoejerce para asumirse como un *cuerpo bailarín*. Yo, por ejemplo, me he preguntado un sin número de veces si *tengo el derecho* de autonombrarme bailarina. El reconocimiento, casi siempre violento, de los cuerpos escénicos descansa en gran parte en la dimensión estética de estos y su adecuamiento a las peticiones que se les exigen. La idea de una bailarina descansa en el ser esbelto, bello, bueno con un halo angelical del que aún no puede deshacerse. Los cuerpos dilatados están propuestos para ser nuevos umbrales de reconocimiento simbólico abiertos para todos los cuerpos, la espacialidad de la resistencia debería ser entonces un espacio en donde se corporiza la mirada crítica, en donde se baila y se mueve fuerte, incidente y políticamente.

Estas acciones dan paso a una experiencia de danza que ofrece nuevas posibilidades y da un giro de tuerca radical a los procesos y modos de hacer. Hay nuevas ideas del proceso coreográfico. Los procesos acentúan momentos, elementos o situaciones que anteriormente no se notaban. La experiencia sucede sobre la marcha, los cambios en la danza se dan al compás de la expansión de lo corporal. No hace falta que un cuerpo esté entrenado, sea plenamente armonioso o tenga un lenguaje introyectado. La potencia inventiva del cuerpo rebasa la negativa de esos elementos, ocupan los espacios y accionan una heterotopía al dilatarse a pesar de no “tenerlo permitido”.

El género ha sido una de esos discursos contra el que la danza ha peleado desde el academicismo del canon y, sin duda alguna, fuera de él también. La bailarina, mujer, blanca, esbelta y bella ha sido una afirmación desde los orígenes del ballet como disciplina artística. El ideal de cuerpo bailarina es en sí mismo un molde violento al que los cuerpos aspiran para devenir y apropiarse de manera válida de las potencias de la danza. Por otro lado, el resto de los cuerpos cotidianos, aquellos que no cumplen con las expectativas y discursos de un cuerpo

moldeado así, se enfrentan a una doble violencia: se enfrentan a la violencia del canon, por no ser suficientemente densos para hacerlo, pero también a la negación de la escucha.

Desmontar la violencia que está validada por casi todas, o muchas de las prácticas ha sido el intento de muchos artistas. Y danzar desde cuerpos dilatados es ya una apropiación real de corporalidades que rayan en lo imposible. Resistir, como acto de recibir una fuerza, un discurso, una mirada o cualquier acto de violencia, sin alterarse o sufrir un daño es una capacidad del cuerpo que la danza ha bailado ya desde hace largo tiempo. La danza posee su potencia en su cualidad de acción: la danza es verbo, tiene una inquietud por lo concreto que puede traer grandes interrogantes al pensamiento. Expandir y reacomodar la relación experiencia-cuerpo-acontecimiento desdobra el espacio de pensamiento para la filosofía. Refuncionalizar los modos, procesos y conceptos es la propuesta venidera, el lugar hacia donde el movimiento y el ritmo nos pueden colocar.

## Conclusiones.

Sobrevive hasta nuestros días una escisión dualista que olvida y subsume lo corporal, desde tal escisión bien se podría narrar una historia de la filosofía occidental. A partir de un giro a favor de lo corporal, de preguntas que ponen al centro al cuerpo, es que se ha comenzado a gestar una filosofía del cuerpo. No obstante, en la facticidad de lo cotidiano podemos constatar los múltiples binarismos que delimitan tajantemente a los cuerpos: alma-cuerpo, activo-pasivo, causa-efecto, bueno-malo, hombre-mujer, etcétera. Una lectura cuidadosa de algunos momentos importantes en la historia de la tradición filosófica occidental nos permitió elaborar el punto central de la crítica: la dualidad metafísica alma-cuerpo erosiona las potencias del cuerpo, dicha bifurcación coloca a este en una desventaja que menguó y opacó su riqueza sensible y epistémica. Esta formulación trae consecuencias de varios tipos que, para los fines de nuestra investigación, se delimitan al ámbito de la estética: identificamos desde las prácticas dancísticas conceptos estéticos que apunten a configurar una nueva filosofía del cuerpo. El punto de inflexión radica en la aparente dualidad imposible de resarcir; así pues, mi investigación partió de la crítica ya mencionada. Por el lado de la propuesta, exploramos y abundamos en el concepto de *cuerpo dilatado* propuesto por Foucault; elaboramos y expandimos los alcances del mismo sirviéndonos de la noción de *experiencia* y *refuncionalización* para crear un campo expandido de reflexión desde el cuerpo.

Uno de los primeros objetivos previstos para esta investigación supone una crítica del *cuerpo derivado*, receptáculo pasivo sin potencia de obrar, cambiar y transformarse. Mi crítica inicial se concentra en la dimensión epistémica y sensible del cuerpo. Tras una lectura detallada, pero no exhaustiva, de Platón, San Agustín y Descartes logramos visualizar y



resumir las características del cuerpo derivado que sintetizo como aquel concepto de cuerpo que tiene a la base una dualidad metafísica reinada por la razón o el intelecto. Este concepto simplifica la densidad corporal en un lugar plano sin volición, más aún, lo identifica como un ente pedestre que ensucia la claridad y distinción de la “verdad en sí”. El presupuesto esencialista de esta mirada coloca al cuerpo como una entidad inferior, atado a las consecuencias y movimientos del raciocinio, lo reduce a ser el lugar de las afecciones, los placeres, el pecado y la *hybris* en un sentido peyorativo y completamente pasivo. La conclusión del primer capítulo se compone de dos partes centrales para redondear la tesis completa; por un lado, el cuerpo no está peleado con la razón, son una misma cosa; por el otro lado, concluimos que un cuerpo no es una unidad sólida y acabada sino un territorio que se construye relacionamente, que tiene la capacidad de cambiar y reconstruirse dado que es abierto, complejo, dinámico y multifactorial. Todo ello se inserta en una propuesta no esencialista, por el contrario, la inmanencia de lo corporal y lo intelectual se rescata por completo.

Otro de nuestros objetivos logrados consiste en la construcción conceptual del cuerpo como unidad compleja donde se sintetiza toda experiencia; a partir de la lectura propuesta, el cuerpo es *topos* inmanente de la síntesis de la realidad heterogénea. Ahí se experimenta la concatenación del mundo matérico, epistémico, social, cultural: es el lugar total, emplazamiento primero de donde emanan todos los demás. Tras una lectura minuciosa y un camino construido en forma de red, hemos logrado consolidar una primera propuesta que pueda dar pie a una construcción mucho más ambiciosa. Ofrecer un concepto complejo que enfatice la inmanencia y la experiencia fue uno de los objetivos principales de esta investigación que considero ha quedado expuesto y desarrollado para futuras investigaciones.

Frente al *cuerpo derivado*, el *cuerpo dilatado* recupera la potencia de la inmanencia para reivindicar la complejidad que se amalgama en la piel. La pregunta inicial “¿soy un cuerpo o tengo un cuerpo?” Es congruente con la lectura tradicional; sin embargo, desde nuestra propuesta, carece de sentido. Reformular la pregunta permitiría eliminar la escisión subyacente, pero, dada la cualidad de la palabra “cuerpo” y las construcciones lingüísticas del idioma, en el intento tropezamos con una trampa de la lengua, ¿cómo nos deshacemos de ella? Más allá de la problemática formal del lenguaje, en el fondo de este intento de reformulación subyace una concepción binaria entre sujeto activo y objeto pasivo. Dado que es un lugar de interrelaciones, el cuerpo puede ser movido y moverse simultáneamente, esta capacidad no se cristaliza en la pregunta –¿soy un cuerpo o tengo un cuerpo?–, pues en ambos casos se asume como un objeto pasivo, receptáculo de los efectos de un agente diferente: se le asume como derivado, sin agencia alguna. Para elaborar huellas escritas del cuerpo como objeto de pensamiento, habremos de intentar yuxtaponer la categoría activo-pasivo, y evocar el carácter relacional del cuerpo. Bastaría con enunciar la individuación propia para saber que mi cuerpo soy yo misma: condición de posibilidad y resultado de múltiples efectos. Algunos idiomas, por ejemplo el ruso, prescinden del uso del verbo “ser” en presente de indicativo por la sencilla razón que el lenguaje y el ser no están dissociados: al decir algo se está siendo y viceversa. Análogo a esto, debería ser suficiente referir al cuerpo que soy yo misma, traer la individuación en el cuerpo. El cuerpo no es una parte del hombre. “Para escapar de nuestro lenguaje minado por el dualismo digamos que el cuerpo es el hombre que se exterioriza, lo que lo vincula con los otros y con el mundo.”<sup>107</sup> Queda entonces seguir elaborando enunciaciones del cuerpo en donde, más que yuxtaponer, se disuelva la trampa que el lenguaje nos coloca.

---

<sup>107</sup> Roger Garaudy, *Danzar: su vida*. (México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 2013), 140

¿Qué ofrece la *esthesis* propia de la danza al pensamiento? En palabras de Marie Bardet, *una inquietud por lo concreto*. Hemos dicho que la danza es verbo, acción. El quehacer filosófico, aunque más discreto, también es acción que deviene en transformaciones en la realidad. Así, la acción es el *assemblé* entre el cuerpo, la experiencia y el pensamiento. La danza seduce a la mirada porque le sintetiza experiencias complejas de inmediato, le presenta al intelecto experiencias, problemas o preguntas completos. Partir con y desde la danza es un movimiento potente para el pensamiento filosófico y estético porque ofrece experiencias complejas e inmanentes, dada su inquietud por lo concreto. “Queda más claro que nunca el desafío que la danza arroja a la filosofía: pensar una inmanencia que no obstante tiene lugar, y una fuga en el tener lugar que no es abstracción.”<sup>108</sup>

Una de las líneas que quedaron abiertas a partir de esta investigación es la relación espacial y material para adentrarnos en el mapeo de la situación política de los cuerpos. Queda claro que el contexto personal, sociocultural y físico condicionan los alcances y las causas de la construcción estética de los cuerpos. Hay relaciones y tensiones múltiples en la manera en que el espacio se acomoda y, por lo tanto, en lo que sucede ahí: el uso de los cuerpos está completamente ligado a la construcción colectiva de los significados compartidos. La biomecánica del cuerpo trabaja sólo con un sentido de lo corporal, pero no la agota. Así, la puja política de la narrativa de la gravedad se basa en la concepción de cuerpos euclidianos, la dimensión de transformación política que parte de lo estético atraviesa esta tesis, pero es en sí misma una investigación independiente.

Esta investigación nunca tuvo como objetivo la negación de la racionalidad o una inversión que coloque al cuerpo en el lugar privilegiado que fue anteriormente dado a la razón,

---

<sup>108</sup> Marie Bardet, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. (Buenos Aires: Cactus, 2012), 41

sino de construir una enunciación horizontal entre la experiencia corporal y el ejercicio intelectual como dimensiones no disociadas. La insistencia se centra en recuperar la inmanencia a las experiencias de la tierra, de la materia y del cuerpo para reconfigurar las relaciones entre el pensamiento, el mundo y sus experiencias. Cuando Silvina Federici escribe que “Dado que el poder de ser afectado y afectar, de ser movido y moverse, una capacidad que es indestructible, agotada sólo con la muerte, es constitutivo del cuerpo, hay una política inmanente residiendo en él: la capacidad de transformarse a sí mismo, otros, y cambiar el mundo.”<sup>109</sup> Condensa con claridad y certeza una de las líneas de futuras investigaciones que por momentos se enlazaron en esta investigación y que, sin duda, desarrollaré en el futuro: la dimensión de transformación política que parte desde la sensibilidad. El cuerpo es simultáneamente efecto y condición de posibilidad de las relaciones múltiples, espacio del cruce de afecciones y de transformaciones, por lo tanto, tiene una incidencia política clara que ha quedado para mis investigaciones futuras. La sensibilidad corporal tiene una carga política al estar ligada, atravesada, afecta, y construida por las circunstancias que la sostienen.

En síntesis, el alcance principal de esta tesis consiste en modificar a la filosofía en tres conceptos: cuerpo, experiencia y acontecimiento. A partir de una refuncionalización de esta triada es que leemos la historia de la filosofía y de la danza también. El objetivo principal es enriquecer la reflexión conceptual filosófica y pedagógica de la danza y ofrecerla al pensamiento de la estética y de las artes contemporáneas. Estos conceptos reconfigurados permiten ensanchar el cauce de reflexión de la estética contemporánea e integrarlos para

---

<sup>109</sup> Silvia Federici, *En alabanza al cuerpo danzante en* <<https://brujeriasalvaje.blogspot.com/2017/06/en-alabanza-del-cuerpo-danzante-por.html?fbclid=IwAR1nkIt15TK1G2pt6F4sps0RO8WfgFXbqeqzkAB1mulXnxpsbm8VHh9EFGc>>, Trad. de Juan Verde. 2017

futuras reflexiones teóricas y pedagógicas que abunden en las nuevas corrientes teóricas que partan del *giro corporal*.

Por último, dado que el cuerpo es el punto de encuentro de la alteridad en el que convergen las multiplicidades de una persona, las relaciones con todo lo otro y lxs otrxs, el cuerpo dilatado es una posibilidad de emplazar una dimensión alternativa de sí mismo, de heteroespacializarse hacia cuerpos imposibles, ahí donde imposible refiere, por un lado, a cuerpos que no le fueron previamente dados o contruidos, y por el otro, indefinibles al no agotarse nunca, a siempre poder modificarse, refuncionalizarse, cambiar de sí. “En esta segunda década del siglo XXI las artes y la vida gozan de un explícito dinamismo que ha dado una configuración variada a la dimensión estética en la que estamos sumergidos –sepámoslo o no–, tanto en la vida cotidiana como en los espacios destinados específicamente para lo artístico.”<sup>110</sup> En este punto la experiencia dancística es un flujo de movimiento mediante el cual los cuerpos imposibles hacen heterotopías de sí. Reitero que la acción es el *assamblé* que une los cuerpos diversos que un individuo es consigo mismo. En concreto, podemos sintetizar los logros de este trabajo así:

- Lectura crítica de la categoría metafísica alma-cuerpo en la tradición filosófica. A partir de un binarismo metafísico rastreado en distintos momentos de la tradición, mapeamos el concepto de *cuerpo derivado* para reconfigurarlo.

- Propuesta del *cuerpo dilatado*, concepto del *cuerpo relacional* que se distingue por ser heterotópico, abierto, en transformación

---

<sup>110</sup> Hilda Islas, *El juego de acercarse y alejarse. Traducción performática de “otras” danzas*. (México: CENIDI/INBA, 2016), 33

- Refuncionalización de la triada cuerpo-experiencia-acontecimiento para reintegrarla a un análisis y lectura de la danza, entendida como experiencia, más amplio, arriesgado y congruente con la pluralidad circundante

- Lectura afirmativa de algunos acontecimientos dancísticos a partir de la propuesta esbozada.

- Propuesta de nuevas nomenclaturas para futuros estudios de la estética, la filosofía y la danza en sus ámbitos creativos, pedagógicos y de investigación.

El hilo conductor de la propuesta se centró en refuncionalizar el concepto de cuerpo para dar cabida a potencias expandidas para la estética contemporánea. En medio de esta coyuntura surgen algunas preguntas importantes para futuros planteamientos de investigación: ¿basta con refuncionalizar el concepto cuerpo para transformar las maneras de construir las prácticas dancísticas?, ¿cuáles son las consecuencias políticas de los cuerpos dilatados?, ¿cómo se ve transformada la potencia *poiética* del cuerpo a partir de esta noción?, ¿de qué maneras la *anesthesia* de lo corporal abunda en las experiencias sensibles de los cuerpos en la ocupa de los espacios públicos y cotidianos?

La finalidad de este esfuerzo intelectual culmina en un espacio de investigación bifurcado transcriticamente<sup>111</sup>: hubo un cambio cualitativo en los conceptos que estudiamos, resultado del choque y la interacción; estos, al relacionarse, reacomodaron el sistema dinámico en el que están acotados. La interacción alteró a los componentes de nuestra investigación y abrió nuevas topologías de cuestionamientos.

Las conclusiones logradas se centraron en el esfuerzo genuino de superponer las negaciones que el cuerpo carga consigo y reformularle una afirmación que lo reivindique,

---

<sup>111</sup> Una bifurcación transcrita sucede cuando un punto choca con otro también igual, los dos puntos intercambian sus estabildades, y continúan existiendo después de la bifurcación.

también en denunciar las violencias epistémicas y sensibles que el cuerpo carga consigo: no nombrar al cuerpo, no tocarlo, no escucharlo, no pensarlo es la violencia invisible con la que convivimos. El *cuerpo dilatado* es un espacio de acción propuesto para resistir y refuncionalizar sus circunstancias, transformándose y transformándolas. Recuperar la potencia de lo corporal desde el ámbito del pensamiento es labor de una práctica dancística comprometida con la invención que trasforma. La filosofía puede aprender, recordar y emular muchas de las capacidades que la danza sabe de sobra, la inmanencia del peso y la potencia de enfrentar la inmanencia de cambio y la finitud. Al final, el pensamiento para decir del mundo ha de girar al compás de la realidad para poder transformarla.

## Bibliografía

### Bibliografía

BARDET, Marie, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Trad. de Pablo Ires. Buenos Aires, Cactus, 2012

\_\_\_\_\_ “Saberes gestuales. Epistemologías, estéticas y políticas de un «cuerpo danzante»” *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason*. No° 60, 2018, 13-28

FOUCAULT, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Trad. de Víctor Goldstein. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010

\_\_\_\_\_ *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III*. Trad. de Ángel Gabilondo. Barcelona: Paidós, 1999

\_\_\_\_\_ *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Trad. de Martí Soler. México: Siglo XXI, 2011

NIETZSCHE, Friedrich, *En torno a la voluntad de poder*. Trad. e introd. de Manuel Carbonell. Barcelona: Península, 1973.

\_\_\_\_\_ *Así habló Zaratustra*. Trad. e introd. De Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2011

SPINOZA, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trad. de Vidal Peña. Madrid, Alianza, 2011

Susan Buck-Morss. *Estética y anestética. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte*. Trad. de Elvira Barroso. Madrid: Antonio Machado, 1995

WALTER, Benjamin, *El autor como productor*. Trad. del Bolívar Echeverría. (México: Ítaca, 2004), 37-38

\_\_\_\_\_ “Experiencia y pobreza”. En *Obras libro II vol. I*. Ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhauser. Trad. de Jorge Navarro Pérez. 216-222. Madrid: ABADA, 2007

\_\_\_\_\_ “¿Qué es el teatro épico?”. En *Tentativas sobre Brecht*. Pról. y trad. de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1975, 28

\_\_\_\_\_ “Sobre el programa de la filosofía venidera.” En *Obras libro II vol. I*. Ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhauser. Trad. de Jorge Navarro Pérez. 162-175. Madrid: ABADA, 2007



## Bibliografía complementaria

- ALARCÓN, Mónica, *La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza*. México: IIE, UNAM, 2015
- ANADEL, Lynton, “Butoh”. En *Antologías. Investigación social e histórica de la danza clásica, moderna y en contextos no escénicos* Hilda Islas coordinadora. México: Cenidi Danza/INBA/Cenart/Conaculta, 2006
- ANDREELLA, Fabrizio. *El cuerpo suspendido. Códigos y símbolos de la danza al principio de la modernidad*. Trad. de Dolores Ponce. México: INBA, 2010
- ARTAUD, Antonin, *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Trad. María Irene Bordaberry y Alfonso Vargas. Caldén: Buenos Aires, 1975
- BASTIÉN, Kena, *Danza y Filosofía*. México: INBA, 2015
- BAXANDELL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Trad. de Homero Alsina. Barcelona: Gustavo Gili, 1978
- BAZ, Margarita “De poéticas y pasiones: reflexiones sobre la subjetividad en la danza”. En *La danza en México. Visiones de cinco siglos. vol. I, Ensayos históricos y analíticos*, coordinado por Maya Ramos Smith y Patricia Cardona Lang. México: CONACULTA/INBA/CENIDI-Danza “José Limón”, Escenología, 2002
- CASTRO, Edgardo, *El vocabulario de Michel Foucault: un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2004
- DE HIPONA, San Agustín, “De la cantidad del alma”. En *Obras completas de San Agustín, tomo III Obras Filosófica*. Introd., y notas de Victorino Capanaga et al. 3ra ed. Madrid: BAC, 1963
- DELEUZE, Gilles y Guattari Félix, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez. 5ta ed. Valencia: Pretextos, 2002
- DESCARTES, René, *Meditaciones metafísicas y otros textos*. Madrid: Gredos, 1997
- FEDERICI, Silvia, “En alabanza al cuerpo danzante”, 14 de septiembre 2019. En [https://brujeriasalvaje.blogspot.com/2017/06/en-alabanza-del-cuerpo-danzante-por.html?fbclid=IwAR1nklt15TK1G2pt6F4sps0RO8WfgFXbqeqzkAB1mulXnxpsbm8VHh9EF\\_Gc](https://brujeriasalvaje.blogspot.com/2017/06/en-alabanza-del-cuerpo-danzante-por.html?fbclid=IwAR1nklt15TK1G2pt6F4sps0RO8WfgFXbqeqzkAB1mulXnxpsbm8VHh9EF_Gc)
- GARAUDY, Roger, *Danzar: su vida*. Trad. de Lin Durán Navarro. México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 2013.

- GOMBRICH, Ernst, *La historia del arte*. Trad. de Rafael Santos 16ta ed. New York: Phaidon, 2009
- GRAHAM, Martha, Martha Graham. *La memoria ancestral*. 1ª reimp. Trad. de Ángela Pérez, Barcelona: Circe, 2012
- GUÁQUETA, Edson. “Una refuncionalización necesaria: algunas consideraciones sobre Benjamin y el teatro de Brecht.” *Revista Laboratorio. Literatura y experimentación*. 14, 2016. En <http://revistalaboratorio.udp.cl/>
- HOMAS, Jennifer, *Apollo's Angels. A story of ballet*. Nueva York: Random House, 2010
- ISLAS, Hilda comp. *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. México: INBA/CONACULTA, 2001
- \_\_\_\_\_ *El juego de acercarse y alejarse. Traducción performática de “otras” danzas*. México: CENIDI/INBA, 2016
- KURIYAMA, Shigehisa. *La expresividad del cuerpo y la divergencia de la medicina griega y china*. Trad. de Albert Galvany. Madrid: Siruela, 2005
- \_\_\_\_\_ *The expressivness of the body and the divergence of Greek and Chinese medicine*. New York: Zone Books, 1999
- LUNA, Estefanía. *Aproximación al estudio del ritual encarnado. Los diablos de collantes, la Guelaguetza en Oaxaca y otros cuerpos dialógicos*. Tesis de maestría. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales de Ecuador, 2013
- MALDONADO, María de la Luz. “La Guelaguetza y los procesos de simbolización de la ritualidad festiva en las comunidades de Oaxaca.” *Cuadernos del sur. Revista de ciencias sociales*. 38-39, 2015, 59-85
- MAXINE, Sheets-Johnstone. *The phenomenology of dance*. Gran breña: temple university press, 2015
- PÉREZ, Carlos. *Proposiciones en torno a la Historia de la danza*. Santiago: LOM Ediciones, 2008
- PÉREZ, Victoria, “Danza en contexto. Una introducción”. En Victoria Pérez Royo (ed.), *A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pp. 13-65
- PLATÓN, Diálogos III, Madrid: Gredos, 2008

TONI, Negri, *Arte y multitud. Ocho cartas*. Pról., ed., y trad. de Raúl Sánchez. Madrid: Trotta, 2000

TORTAJADA, Margarita, *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*. México: Ríos y raíces/CONACULTA, 2001

VALÉRY, Paul, *Philosophie de la danse*. Paris: Allia, 2015