



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN**

---

---

**CUERPOS DOMINADOS Y CONFRONTATIVOS.**  
**UN ESTUDIO SOCIOLÓGICO DE LA DANZA**  
**CONTEMPORÁNEA EN MÉXICO.**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
**LICENCIADA EN SOCIOLOGÍA**

**PRESENTA:**

**XIMENA RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ**

**ASESOR:**

**DR. MARCO ANTONIO JIMÉNEZ GARCÍA**

**Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México 2022**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

## Agradecimientos

### *A mi familia.*

Verdaderamente gran parte de esta tesis se la dedico a mamá y papá. Recibí infinitas muestras de apoyo de su parte. Gracias por el respeto y confianza en mi proceso. Chabelita, tu fuerza y ternura siempre me acompañaron. Miguelon, tu determinación y confianza son inspiración.

Me han guiado para enfrentarme a las adversidades. Son mi entendimiento más profundo del amor.

A Claudia y a Gina, el intercambio de risas, la confianza entre nosotras y la determinación que tiene cada una de ustedes han sido puntos cardinales para muchas de mis decisiones. Que afortunada me siento que sean mis confidentes.

David y Giovanni, por preguntar con mucho respeto y cariño sobre mi tesis. Siempre estuvieron dispuestos a escucharme o hacerme sentir menos angustiada.

Pepe y Alex gracias por la escucha, la guía, las risas y los diálogos constantes.

A Motita y Mateo, porque a partir de su presencia cálida recuperaba mi tranquilidad. Con ambos recordé lo importante que es reconocer las diversas formas de sentir amor.

### *A mis amistades.*

Karen y Bety, gracias por su escucha profunda, por sus palabras de consuelo y aliento. Por hacerme sentir los pies en la tierra sin deshacerme de la ilusión. Este proyecto es una de las tantas metas que quiero compartir con ustedes.

Luebbert y Lili, agradezco que hayan sido ustedes con quienes intercambié pensares, sentires, ideas y proyectos en la universidad. Gracias por motivarme a buscar más allá de lo establecido.

Atzirá y Ceci, por sus observaciones meticulosas, consejos académicos y risas continuas en nuestras reuniones autónomas. Son mujeres increíbles.

### *A las personas que inspiran con su pasión, compromiso y sincero intercambio.*

A Graciél, gracias por tu enseñanza amorosa y profunda. Por tu metodología llena de ternura, por guiarme a conocer mi cuerpo en la danza. En tus clases mi piel dejo de ser extranjera, dejé de ocultar mi sensibilidad. Identifiqué mi cuerpo como unidad creativa, potente y compleja.

A Destellos de luna, con quienes compartí un viaje corporal que ha sido comprensivo, rebelde y confrontativo. Dalí, Andrés, Juan, Mariana, Ceci, Daniela, Kenia y Fernanda me enseñaron lo bonito que se siente apapachar.

A Graciela, Dayna, Alma, Dalí, Lucero y Frida por su honestidad en las respuestas de su entrevista.

Beatriz y Kenia, por medio de sus fotografías conocí desde otra perspectiva a Destellos de luna.

Dr. Marco Antonio, gracias por su profundo compromiso como asesor, por impulsarme y hacerme recordar lo maravilloso que puede ser la investigación. Es un extraordinario docente que comparte su conocimiento, confiando en los procesos y resultados que cada estudiante puede tener.

# ÍNDICE

ÍNDICE.....	4
Introducción .....	5
Capítulo I. Multiversos y estructuras: La historia hecha desde el cuerpo.....	10
1.1 La memoria encarnada. Un trayecto de las concepciones tradicionales del cuerpo.....	10
1.2 Olvidar la piel: La herencia de la filosofía moderna.....	16
1.3 Pies sobre la tierra: Aportaciones feministas al estudio del cuerpo.....	20
Capítulo II. Discursos y abyección. La dominación del cuerpo.....	25
2.1 El dominio incuestionado. El poder en el cuerpo.....	25
2.2 El silencio de lo corpóreo, la base encarnada del capitalismo.....	28
Capítulo III. Revelaciones en movimiento: Las venas de la danza.....	36
3.1 Acercamiento metodológico .....	36
3.2 El ritmo de lo comunitario. Un breve trayecto a la danza ritual.....	40
3.3 Movimientos aislados. La paradoja de la danza escénica.....	48
3.4 Semillas de rebeldía. Danza moderna en Europa y México.....	49
3.5 Cuerpos rebeldes, interrogantes y cambiantes. Planteamiento teórico-práctico de la danza contemporánea.....	54
3.6 Compañía de danza contemporánea <i>Destellos de luna</i> .....	60
Capítulo IV. Interpretación sociológica del cuerpo en la danza.....	67
4.1 La sensorialidad de lo mundano y lo extraordinario.....	67
4.2 El poder en la danza, la danza como expresión de poder.....	78
4.3 Limitaciones, cuestionamientos y rupturas de género en la danza contemporánea.....	89
4.4 Emancipación social del cuerpo: Anhelos y realidad.....	97
Conclusiones generales.....	105
Anexos.....	112
Referencias.....	128

## Introducción

El motivo principal por el cual se origina esta investigación surge de una necesidad por analizar las manifestaciones de poder que enmarcan la práctica de la danza contemporánea de la Compañía Destellos de Luna. Considerando que el cuerpo es el medio de expresión de dicho arte, fue indispensable indagar respecto algunas dimensiones sociales que inciden en la corporalidad, subjetividad y acción de los individuos.

Para alcanzar este objetivo se recurrió a referentes teóricos que fueron puntos cardinales en la interpretación de las interacciones sociales, posicionando el cuerpo como eje de cada una de éstas. El primero de estos referentes fue Michel Foucault, quien conceptualizó las posibilidades multifacéticas del poder. Primeramente, cabe destacar, que se decidió retomar dicho análisis de poder debido a que Foucault se enfoca en analizar las formas en las que el poder se presenta, sin atribuirle alguna característica de privilegio o exclusividad.

Considerando que el ejercicio del poder funge desde distintas aristas, fue de suma importancia detallar cómo ha sido aplicado desde la gestión de la vida a través de los cuerpos, como es el caso de la *biopolítica*. Por otro lado, a la par, se enfatizó la prevalencia de una disciplina corporal a través de la organización espacial y temporal, por esta razón se revaloró la incidencia de la *anatomopolítica*. Por último, se consideró el análisis del *poder anatómico* en el cual los sujetos pueden ejercer el poder a partir de un ejercicio meticuloso sobre su propia corporalidad, presentándose como una reproducción de la *anatomopolítica* o de una confrontación hacia los discursos restrictivos y jerarquizados.

Reconociendo que el poder y la confrontación son inherentes de la interacción social, se contempló una propuesta de la sociología clásica que considera el alcance que tienen los sentidos corporales y el conflicto. Georg Simmel basó gran parte de su reflexión en torno la modificación del espíritu del individuo, así como de las prácticas sociales. Parte de estas transformaciones originaron una distancia simbólica entre lo que Simmel definió como cultura subjetiva y cultura objetiva; señalando que el cuerpo es dónde podían percibirse con mayor facilidad dichas modificaciones sociales.

Por ende, parecía imposible no recuperar aquellas reflexiones iniciales de Simmel que, posteriormente, fueron meditadas como una base sólida de los estudios sociológicos contemporáneos en referencia al ámbito sensorial. En una orientación aparte, fue de suma importancia el anclaje teórico de esta investigación con la perspectiva sociológica del conflicto que desarrolló el sociólogo berlinés; puesto que se asume como aquella unidad de intereses que motivan una ruptura de estructuras establecidas.

Comprendiendo que prevalecen estructuras dominantes en las prácticas y saberes; fue imprescindible inquirir en algunas categorías sociales que influyen en el ejercicio del poder. Ejemplo de ello, es el género. Por esta razón, hubo un interés por interpretar el cuerpo y la danza contemporánea a partir de una perspectiva feminista, específicamente del feminismo interseccional. En el cual se admite que la desigualdad no es exclusiva de la división social por sexo, sino que también, la clase social, los cuerpos racializados o las disidencias sexuales inciden en cada una de las interacciones, incluyendo por su puesto, en la danza contemporánea.

Cabe destacar que cada uno de los referentes teóricos aquí descritos sirvieron como un puente para analizar objetivamente, en la medida de lo posible, la fuerza que tienen los discursos y saberes en las subjetividades y corporalidades. Asumiendo que ambas no se caracterizan por su presencia pasiva o estética, al contrario, uno de los objetivos de esta investigación fue exaltar la confrontación que surge desde lo individual, lo colectivo y lo corporal, partiendo desde el ejercicio dancístico en Destellos de Luna.

No hay lugar a duda de que la confrontación no es exclusiva de la danza. Y mucho menos, tampoco puede negarse que el arte, independientemente de su diversidad discursiva y su constante impulso subversivo, también está delimitado por múltiples formas sociales. Sin embargo, es vital insistir en aquellas búsquedas que confrontan lo discursivo, ejerciendo el poder desde lo disruptivo, pues a través de dicha enunciación se comprende lo social como un intercambio de saberes, no como una imposición de éstos.

Complementando la perspectiva documental, esta investigación fue un ejercicio de observación participante; puesto que, durante siete años intermitentes, se formó parte de la Compañía Destellos de Luna. A lo largo de la práctica dancística se identificaron coincidencias reflexivas en las integrantes de dicha Compañía, por lo cual, se recurrió a

una aplicación de entrevistas escritas a algunas mujeres que forman parte de esta Compañía dancística, así como también, a Graciela Navarro, coreógrafa y profesora que guía este espacio.

De esta manera, se pretendió que el orden de esta tesis fuera deductivo; con el fin de tener antecedentes históricos, teóricos y metodológicos para interpretar la propuesta escénica de dicha Compañía. Dicho esto, el primer capítulo es un breve recorrido histórico de algunos procesos históricos que fueron determinantes en la construcción social del cuerpo, específicamente del territorio mexicano.

Para ello, se investigó de algunas concepciones tradicionales, su transformación y adaptación. También se indagó respecto el origen del dualismo cuerpo-mente y sus implicaciones en los discursos epistemológicos actuales. Por último, se alude a contemplar que dichos procesos históricos no se presentaron de forma lineal y universal; pues varió de acuerdo el género, la concepción de raza, e inclusive, del territorio mismo.

Es difícil imaginar una investigación sociológica de la danza sin considerar el contexto en el que germina y por qué su práctica puede ser hegemónica o confrontativa. Así como a la vez, es imprescindible enunciar las estrategias de poder que se gestan fuera y dentro de un espacio social y artístico como lo es la danza. Por ende, el segundo capítulo es una presentación teórica de dos estructuras determinantes para la comprensión del cuerpo en la sociedad contemporánea: el poder, desde la perspectiva de Michel Foucault, y los discursos que se han promovido en el capitalismo para relegar al cuerpo a una función mercantil.

El tercer capítulo expresa la metodología utilizada para acercarse y distinguir una danza ritual a una danza escénica, así como a la vez, se explica cómo está conformada la Compañía Destellos de Luna. En dicho apartado se razona a ambas danzas como una práctica en la cual han incidido la biopolítica y la anatomopolítica. Sin embargo, también se alude por reinterpretar su ejercicio como una postura política y como un ejercicio de poder que ha evolucionado de acuerdo las necesidades sociales, las estructuras comunitarias, los procesos históricos, pero, sobre todo, la jerarquización de saberes.

Después de conocer al cuerpo en su dimensión histórica, económica, cultural y social en el cuarto capítulo se recurre a presentar un cuestionamiento de los discursos previamente enunciados. Remarcando cómo en la Compañía Destellos de Luna se

reproducen varios de los discursos hegemónicos del poder, pero también, el cómo, a partir de los testimonios de algunas integrantes, puede percatarse una intención por confrontar las estructuras, como la de género o la de una mecanización corporal.

Se reitera que el orden de esta investigación fue con el objetivo de estudiar algunas de las estructuras socialmente aprendidas sobre el cuerpo; con la finalidad de discernir cuáles de estas estructuras se reproducen en la enseñanza de las técnicas dancísticas y las consecuencias que trae consigo reproducir estos discursos en un espacio que pretende rechazarlos. Por otro lado, se investigó si existen reinterpretaciones subjetivas del cuerpo a través de la danza, principalmente como ejecutante

Finalmente, con todas estas propuestas, inquisiciones, afirmaciones y meditaciones conlleva a preguntarse: ¿Es posible una emancipación social del cuerpo? Probablemente, aún en la conclusión de esta investigación esa pregunta permanezca abierta, pero confío en que al menos se siembre la duda en cada cuerpo lector que se acerque a esta investigación, tal como sucedió cuando aprendí de la danza.

Se deduce que el cuerpo, con su edad, con su sexo, su expresión de género, sus saberes, sus fragmentaciones o dilucidaciones, es sensible ante la rigidez del sistema capitalista, se ajusta a las disposiciones políticas que lo vuelven materia medible. El cuerpo, esa entidad intersubjetiva que reproduce lo banal, persigue la vanidad, que ejerce y se somete a la violencia. Es también en el que se asoman las limitaciones y se encarna el poder.

La danza, es un espacio vital donde el cuerpo escarba en los intersticios del alma, donde los ritmos musicales se tornan un acompañamiento del pensamiento. Es confrontación con las normas que componen lo social, las reproduce, las diluye, las reformula con el movimiento. La danza, aunque sea por un momento, es donde inicia y acaba el cuerpo, porque es ahí donde se encuentran los saberes que por tanto tiempo han cimbrado el estar de la humanidad.

Así, esta tesis también nace como un homenaje a la Compañía Destellos de luna, a la profesora y guía de este espacio Graciela Navarro. Permanece como un recordatorio de que la sensibilidad del cuerpo, que los procesos cognitivos también dependen de lo que se viva a través de la carne.

En cada palabra de este texto, va una parte de mi ser, aquel que se conforma por un todo encarnado. Esta investigación es para enunciar: Somos vida, dejemos que la confrontación se cuele en cada resquicio de nuestro cuerpo.

# **Capítulo I. Multiversos y estructuras: La historia hecha desde el cuerpo.**

## **1.1 La memoria encarnada. Un trayecto de las concepciones tradicionales del cuerpo.**

Partiendo de la premisa de que la historia del cuerpo no es universal, este primer capítulo indaga sobre algunos de los episodios históricos que han influenciado en la diversidad de percepciones y saberes corporales de la presente latitud geográfica. La evidencia cultural que se ha construido a lo largo del tiempo confirma esta aseveración. Cada sociedad ha significado las acciones corporales de distinta manera a partir de sus creencias; las cuales abarcan desde los inicios de la religión hasta los discursos científicos de la contemporaneidad. A partir del entorno o la cotidianidad se estructuran las costumbres, los movimientos y rituales de cada grupo social, es por ello por lo que la dimensión corpórea es tan extensa.

Existen manifestaciones que imperan en la vida del ser humano, como lo es la naturaleza; la cual nos da una pista sobre cómo entender la evolución de la historia del cuerpo humano, principalmente cuando se trata de entender la concepción tradicional que une el cuerpo del ser humano con el mundo natural, alejándose de explicaciones antropocéntricas.

Cabe resaltar que cuando se habla de tradición se hace referencia a que es alienable respecto la transformación del uso del lenguaje, o la modificación constante de símbolos, es decir, el conocimiento que se tiene sobre ella está delimitado por las constricciones del presente. Por ende, partir de lo tradicional es distinguir que es un sistema que está conformado de creencias, prácticas y saberes interpelados por la historicidad del individuo.

Para el filósofo hermeneuta Hans-Georg Gadamer la interpretación de la tradición se nutre de esta historicidad, así como también, enfatiza en exaltar el tiempo como núcleo de la comprensión analítica de lo tradicional. Puesto que, sin la noción de temporalidad, se perdería de vista el entretejido que tiene el presente con el pasado, pero, sobre todo, señalar lo temporal en una interpretación, es vital para reconocer lo tradicional como un proceso comunicativo. “«El tiempo», escribe Gadamer, «no es más ante todo un abismo

sobre el que tiene que tenderse un puente porque separa y mantiene alejados, sino que es, en verdad, el fundamento sustentador del discurrir en el que enraíza lo presente»<sup>1</sup>

Aclarar esto, devela que las evidencias o afirmaciones sobre el pasado son elementos para conocer las nociones propias del conocimiento que conforman la individualidad, así como también, los discursos sociales que son compartidos, heredados y modificados con el transcurrir del tiempo. Es decir, la tradición revela aspectos que van más allá del pasado.

Con tradición indica el límite con que choca necesariamente la aspiración humana de autoconocerse, autodeterminarse, emancipándose de lo dado [...] La condición humana queda así iluminada en claroscuro: un querer comprender y comprenderse que tropieza constantemente con la realidad, la resistencia y el absurdo. La consciencia que asume el poder de la tradición sería, desde ese punto de vista, aquella que se hace cargo de la inexorable realidad de lo incomprensible, que envuelve la existencia humana.<sup>2</sup>

De este modo, indagar sobre el conocimiento tradicional del cuerpo no sirve solamente para reconocer los procesos históricos que habitan en la piel. Hablar sobre lo tradicional, es uno de los tantos caminos para interpretar las limitaciones o posibilidades corporales que se manifiestan en una diversidad sensorial y normativa que inciden en la comprensión que tiene el sujeto de sí mismo, así como de su entorno.

Por otro lado, es preciso aclarar que no existe un solo razonamiento tradicional sobre el cuerpo (y los estudios antropológicos lo comprueban). Sin embargo, la mayoría de las culturas tradicionales coinciden en concebirlo como una unidad asociada al pensamiento, las emociones y a su entorno. Así mismo, cuando se habla de las prácticas tradicionales no se hace referencia únicamente a aquellas culturas devoradas por el pensamiento occidental; también se alude a prácticas actuales que resisten de los procesos hegemónicos del mundo globalizado.

Un ejemplo de la concepción del cuerpo indígena en México, previo a la conquista, puede visualizarse a través de distintas fuentes históricas. Los códices prehispánicos o las crónicas de los frailes españoles son muestra de una fuente primaria que narra algunas versiones sobre el cuerpo en el encuentro entre dos culturas. A pesar de que la

---

<sup>1</sup> Mesa, Moreno Ciro, "Textos de hermenéutica: Sobre el concepto de tradición en Gadamer", *Laguna: Revista de filosofía*, 1995-1996, núm. 3.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

intención no es presentar una cronología detallada de la historia del cuerpo humano en la sociedad mexicana; es un compromiso con el pasado señalar las significaciones simbólicas que tenían algunas culturas originarias antes de la llegada de los españoles.

Muestra de ello, son los gestos. Aquellos gestos “que se basan en un uso deliberado de convenciones culturales definidas.” son clasificados como un *símbolo convencional*; puesto que es algo aprendido y no es una respuesta natural que procesa el individuo.<sup>3</sup> Así, para los grupos prehispánicos, la construcción convencional de los movimientos corporales se diferenció a la percepción incorporada que tenían los españoles. Por lo tanto, mientras ambas poblaciones visualizaban el mismo gesto, cada grupo, lo traducía de manera distinta.

Esta diferenciación de significados fue utilizada como ventaja política por algunos grupos nativos, como los tlaxcaltecas. “La estrategia de disfrazar ciertos gestos con otros entre los tlaxcaltecas tiene como objetivo transmitir un doble significado: el que publica y aparentemente aceptaba el orden español y el que introducía en el discurso público elementos del discurso oculto, es decir, elementos de resistencia y auto-afirmación.”<sup>4</sup>

Sin embargo, este ejercicio de resistencia fue desvaneciéndose a partir de que los españoles comenzaron a utilizar un lenguaje pictográfico más directo y universal para cualquier pueblo, sin importar el idioma: La mutilación de los cuerpos. Eran los cuerpos de sus enemigos los que siempre aparecían desmembrados o ensangrentados.

Mas la conquista no quedó únicamente en representaciones iconográficas, al paso de los años, los españoles formularon otras estrategias de dominio para implementar su propia idea de gobierno. Para el filósofo Luis Adrián Mora dichas estrategias fueron sustentadas en discursos de saber que los españoles habían conjeturado a partir del conocimiento previo que tenían sobre estas tierras, así como de las experiencias que intercambiaban con la población de éstas.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Málaga Iguñiz, Maité, *Cuerpos que se encuentran y hablan. El proceso de conquista y sus relaciones de poder*, México, UNAM, 2002, p.26

<sup>4</sup> *Ibidem.*, p.41

<sup>5</sup> Mora Rodríguez, Luis Adrián, “Dominación y corporalidad. Técnicas de gobierno en la conquista americana”, *Tabula Rasa*, 2010, núm. 12, enero-junio.

Es evidente que algunas de las técnicas disciplinarias más utilizadas fueron la violencia física, el abuso sexual y la humillación corporal para consolidar su forma de gobierno. Pero los españoles hicieron uso de otros recursos para implementar una organización sociopolítica jerárquica, pues, para este autor, afirmaban que previo a su llegada la estructura política era nula en las poblaciones de dichos territorios, es por ello, que sostuvieron su lógica de colonialidad en poblar las tierras “encontradas”.

“La repartición asegura la nueva organización y ordena jerárquicamente las relaciones con los indígenas. Los cuerpos son distribuidos, obligados al trabajo, el espacio es «ordenado» y «racionalizado». Se puede entonces *gobernar* las nuevas poblaciones tanto materialmente como espiritualmente.”<sup>6</sup>

Por otro lado, cabe resaltar que existieron más factores que influyeron en el ejercicio del colonialismo. El investigador Daniel Toscano identifica que existió una serie de ideas, prácticas y creencias heterogéneas que moldearon los cuerpos, principalmente, el de los indígenas, una de ellas fueron los mitos. El autor señala cómo ambas poblaciones, tanto la indígena como la española, tenían mitos sobre el regreso de un dios, o sobre seres fantásticos de tierras desconocidas; generando una sorpresa y una primera percepción que se tuvo sobre el cuerpo del otro, del extraño.

“La ‘ficción literaria’ o los libros de caballería influyen sobre la mente y comportamiento del conquistador operando como ‘línea de subjetivación’, por cuanto este se experimenta a sí mismo en la convicción de cumplir un destino como instrumento de Dios en la empresa de cristianizar a los indios y para ello su cuerpo valeroso es pieza fundamental de la conquista”.<sup>7</sup>

Así, en conjunto de la explotación de los cuerpos, de la asimilación del cuerpo del indígena como mercancía, las prácticas de esclavitud, junto con los saberes y

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 27. Este análisis propone algo semejante a lo que Michel Foucault define como *anatomopolítica*, el cual se desarrollará más adelante. Así como ésta, existen otras similitudes teóricas de las que propone el autor, tales como la relación que existe entre cuerpo y territorio. Análisis que las feministas decoloniales ya han realizado.

<sup>7</sup> Toscano López, Daniel, “El cuerpo humano y el dispositivo expedición-conquista: un efecto de prácticas heterogéneas”, *Alpha*, 2017, núm. 44, pág.11

representaciones corporales conformaron lo que Toscano López conceptualiza como *dispositivo-expedición-conquista*. El cual afirma al cuerpo como algo modificable, cambiante y decisivo para comprender el conjunto de prácticas que caracterizaron al encuentro entre estas dos culturas. Paulatinamente, este conjunto de factores comenzó un proceso de aculturación en el que los indígenas adoptaron el lenguaje de sus cuerpos al de los españoles.

Inevitablemente estos acontecimientos históricos iniciaron una transformación en los discursos en torno a la corporalidad, hasta volver unos discursos más sobresalientes que otros. Pero la tradición sigue teniendo vigencia en algunos espacios geográficos y la idiosincrasia de la sociedad mexicana nace y se desarrolla desde el sincretismo. Por lo tanto, la tradición sigue viva, inclusive se resiste a ser eliminada a pesar de que prevalece un interminable proceso hegemónico que busca invisibilizarla.

Una de las fuentes contemporáneas que revelan la herencia ancestral es la medicina tradicional que se practica en ciertos territorios; la cual atiende los dolores o pesares del cuerpo desde una visión radicalmente diferente a la de la medicina institucionalizada. Para la medicina tradicional, el cuerpo humano está dividido en cinco niveles que involucran lo físico, lo mental, emocional e inclusive lo espiritual. En cada uno de estos niveles, puede prevenirse o sanar alguna enfermedad, siempre, desde una reflexión integral entre individuos y entorno. “La lógica de esta medicina coloca al individuo como un ente activo ante los agentes externos e internos –en relación al cuerpo. Por eso la conducta individual será la causa lógica de la generación o privación de los componentes adecuados para la existencia, es decir, del equilibrio o desequilibrio en cualquiera de los cinco niveles.”<sup>8</sup>

La estructura de pensamiento tradicional se rige por los sistemas de creencias que no jerarquizan el saber, es decir, la razón no es la fuente principal del conocimiento y el cuerpo no se encuentra aislado de su entorno, al contrario, se concibe al cuerpo como parte del cosmos, y, por tanto, es un vínculo para interactuar con el otro. El lenguaje es un reflejo de esto, pues en algunas comunidades la definición de algunas partes del

---

<sup>8</sup> Solano Saavedra, Nayelhi, “Equilibrio de los cuerpos: Wewepahtli. Un caso de la medicina tradicional mexicana”, en Muñiz, Elsa (coord.), *Registros Corporales*, México, UAM Azcapotzalco, 2008, p.386

cuerpo es transversal con lo que les rodea; puede ser la corteza de un árbol, el río, la tierra, el viento mismo, etcétera. <sup>9</sup>

“En las sociedades llamadas ‘tradicionales’, el cuerpo está hecho de la misma materia prima que el cosmos y la naturaleza. Al no haber distinción entre el hombre y el cuerpo, se da una identificación más estrecha con el mundo y su comunidad. En otras palabras, su destino se encuentra estrechamente ligado al del resto de las cosas que comparten su misma sustancia.” <sup>10</sup>

A pesar de que este pensamiento tradicional sobre el cuerpo y la naturaleza sea cada vez menos frecuente, es una realidad que las condiciones espaciales y culturales determinan el cuerpo. La diferencia en la actualidad reside en que cada vez es más profunda la escisión entre individuo y cultura; cada vez permea más lo individual al sentimiento de colectividad. “En las sociedades occidentales de tipo individualista el cuerpo funciona como interruptor de la energía social; en las sociedades tradicionales es, por el contrario, el que empalma la energía comunitaria.” <sup>11</sup>

Oyèrónkẹ Oyěwùmi identifica que una de las principales diferencias del pensamiento occidental fue la interferencia y predominio que había de la vista sobre el resto de los sentidos. Así, la llegada de la modernidad representó la construcción de una epistemología hegemónica donde el orden social debía mantenerse *a la vista y en la vista*<sup>12</sup>; propiciando una sociedad que basó su visión de progreso a partir del olvido del cuerpo. Aunque esto nunca fue del todo así, pues el sexo y el tono de piel seguían siendo distintivos en los discursos institucionales.

Fue con la filosofía moderna cuando se impulsó una racionalización de todo lo que rodeaba y componía al ser humano. Así, para el siglo XVI la cosmovisión tradicional fue

---

<sup>9</sup> En el libro *Antropología del cuerpo y modernidad* David Le Breton enumera algunos ejemplos lingüísticos que tenían algunas comunidades previamente a la imposición del pensamiento occidental.

<sup>10</sup> Málaga Iguíñez, Maité, *op cit*, p.24

<sup>11</sup> Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1995, p. 25

<sup>12</sup> La socióloga nigeriana ahonda sobre esta extensión del sentido de la vista en el Occidente y sobre cómo las teorías científicas emergen a partir de un colonialismo y machismo sobre los cuerpos. Oyěwùmi, Oyèrónkẹ, *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*, Colombia, Ed. en la frontera, 2017.

perdiendo fuerza, y, por ende, la óptica integral entre cuerpo y naturaleza parecía tener cada vez menos sentido.

## **1.2 Olvidar la piel: La herencia de la filosofía moderna.**

La transición de lo tradicional a lo moderno no fue un hecho tajante; fue un cúmulo de elementos que propiciaron que el ser humano entendiera su estar en el mundo como un propósito que debía ser cumplido. Y para la filosofía moderna, ese propósito consistía en traducir todo lo relacionado con la vida al lenguaje de la razón.

En sentido estricto, el inicio de la modernidad se remite al siglo XVI con el auge del Renacimiento en Europa. Sin embargo, tiene sucesión en las corrientes filosóficas que se consolidaron durante el siglo XVII y también a finales del siglo XVIII; influyendo notoriamente en la concepción que tienen las sociedades occidentales sobre el cuerpo.

Según David Le Breton, la primera dimensión en iniciar la transición hacia la modernidad fue la económica. Durante el Renacimiento italiano, se estructuró un intercambio comercial internacional que rompió con el esquema comunitario que había entre aldeas. De esta forma, indirectamente, inició un proceso de reconfiguración, en el cual sobresale una corporalidad individual la cual ya no se ancla exclusivamente a un espacio geográfico. Así, el libre tránsito de mercancías y de individuos posicionan al cuerpo como una frontera de separación y distinción hacia la otredad que se estaba descubriendo.

Simultáneamente, los cambios en la dimensión económica no residieron únicamente en el flujo mercantil entre naciones; también incentivaron en los individuos los valores de producción y consumo, es decir, fue en la modernidad cuando las raíces del capitalismo se solidificaron.

De todas las modernidades [...] la más operativa de todas y la que por tanto ha podido desplegar de manera más amplia sus potencialidades ha sido hasta ahora la modernidad de las sociedades industriales de la Europa noroccidental; aquella que, desde el siglo XVI hasta nuestros días, se conforma en torno al hecho radical de la subordinación del proceso de producción y consumo de la riqueza social al “capitalismo”, a una forma muy especial de organización de la vida económica.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Ed. Era, 2005, p.147

La modernidad, también trajo consigo modificaciones epistemológicas en los distintos campos del conocimiento; como en la medicina, la filosofía y finalmente en la religión. Durante los inicios de la medicina occidental moderna se realizaron estudios para entender, definir y clasificar las funciones del cuerpo, sin embargo, se hacía desde lo que era permitido por la Iglesia.

Por ello, cuando los médicos estudiaban los cadáveres, lo hacían sin “desmembrarse, arruinarse, dividirse, sin que se comprometan las condiciones de salvación del hombre al que encarna. Esta es una prueba, también, pero de otro orden, de que el cuerpo sigue siendo el signo del hombre. Cortar al cuerpo en pedazos es romper la integridad humana, es arriesgarse a comprometer sus posibilidades ante la perspectiva de resurrección.”<sup>14</sup>

Con la llegada del humanismo como nueva filosofía; la religión seguía influyendo en las decisiones políticas, pero, por otro lado, en el campo del conocimiento comenzó a perder protagonismo. Por tanto, los eventos sociales o los fenómenos naturales comenzaron a ser vistos únicamente desde la mirada del hombre; excluyendo cualquier pensamiento que involucrara lo divino o lo sagrado. Consecuentemente, ese antropocentrismo justificó las acciones depredadoras hacia la naturaleza, siempre orientándose bajo la premisa de la producción económica como objetivo colectivo.

Sin embargo, lo que marcó una ruptura más significativa en la dimensión corporal fue el racionalismo. Con la llegada del método científico propuesto por René Descartes, en el cual, la razón se posicionaba como un elemento unificador de todos los componentes sobre la vida terrestre. El objetivo principal del racionalismo era la comprobación del conocimiento, así como la búsqueda de métodos que hicieran posible esta comprobación. Así, las matemáticas se consideraban como una herramienta que podía ser utilizada para demostrar el orden y funcionamiento de lo que rodeaba al ser humano. Es por ello, que la naturaleza, el pensamiento y el cuerpo eran procesados y entendidos bajo una lupa mecanicista.

Paralelamente esta filosofía le arrebató al ser humano el entendimiento de su entorno a través de sus propios sentidos, es decir, si no podía medirse matemáticamente, no era conocimiento válido. De esta manera, el cuerpo pasa a ser algo secundario, se define

---

<sup>14</sup> Le Breton, *Op cit.*, p.48

como un mecanismo medible que funciona perfectamente, pero también, como una materia que no conlleva una profundidad de estudio.

A pesar de que el cuerpo cobra una relevancia científica para entender el origen de las enfermedades, o se reconoce como la fuente de algunas sensaciones primarias; para el pensamiento mecanicista el hombre siempre tendrá control de sí mismo y de la naturaleza. De esta manera, los científicos del siglo XVII definen a la razón como la dominante sobre el cuerpo, en otras palabras, el cuerpo se clasifica como la unidad perfecta que sirve únicamente para traducir los mensajes de la razón.

“Ahora cerraré los ojos, me taparé las orejas, eliminaré todos mis sentidos, incluso borraré de mi pensamiento todas las imágenes de las cosas corporales, o al menos, porque apenas puedo hacerlo, las consideraré vanas o falsas.”<sup>15</sup>

Esta transformación epistemológica se convirtió en cómplice para fortalecer el individualismo que el capitalismo fomenta, así, la razón y el hombre se convierten en categorías que fundan una dinámica que exalta el rol del ser humano para el buen funcionamiento del mecanismo de la estructura capitalista.

Todos los elementos que incluye este proceso desde la simple naturaleza humanizada – sea la del cuerpo individual o colectivo o la del territorio que él ocupa-hasta el más elaborado de los instrumentos y procedimientos; todas las funciones que implica, desde la más material, procreativa o productiva, hasta la más espiritual, política o estética [...] toda la consistencia de la vida humana y su mundo es reducida de esta manera a la categoría de materia dispuesta para él, que por su parte es iniciativa pura.<sup>16</sup>

Paralelo al apogeo de la filosofía dualista cartesiana, existieron otras posturas filosóficas que no coincidían con algunas de las premisas que el racionalismo enunciaba. Baruch Spinoza fue un filósofo neerlandés conocido por las reflexiones controversiales que emitía, pues eran opuestas a la tendencia filosófica que prevalecía. Una de ellas, fue la postura monista que tenía respecto el hombre, la naturaleza y Dios. Para él, no era una posibilidad separar el cuerpo de la mente, pues según su visión, ambos son relacionales y complementarios.

Para este filósofo el acceso al conocimiento, en materia del alma y del cuerpo, sucede de manera simultánea, es decir, el mundo se conoce a partir de los sentidos, y

---

<sup>15</sup>Cita de Descartes, René recuperada por Le Breton, David, *Op Cit*, p.73

<sup>16</sup> Echeverría, Bolívar, *Op Cit.*, pp. 151 y 152

su comprensión, se procesa a partir del entendimiento. “Un cambio en el estado de mi cuerpo no causará un cambio en el estado de mi mente; es ya un cambio en mi mente.”

<sup>17</sup> De este modo, se enuncia que la materialización de las ideas sucede gracias a la sustancia corporal, ignorarla como sugería Descartes, sería equivalente a ignorar la totalidad y unidad del proceso cognitivo.

El entendimiento de unidad también hace referencia al encuentro que surge entre cuerpos; pues es a través de este intercambio que el individuo reconoce el vínculo que existe entre su corporalidad y el resto del mundo. No puede hablarse del cuerpo como materia aislada, sobre todo, cuando es a través de éste que se replican las estructuras de saber, ejerciéndolas por sí mismo, o percibiéndolas a través de sí.

El cuerpo es entonces una estructura compleja que presupone la intercorporeidad como originaria. Por un lado, como un individuo singular. Por el otro, porque su vida se realiza en la coexistencia con otros cuerpos externos. “no solo el cuerpo está expuesto a la acción de todos los otros cuerpos exteriores que lo rodean y de los cuales necesita para conservarse, regenerarse y transformarse, sino que él mismo es necesario para la conservación, regeneración y transformación de otros cuerpos”.<sup>18</sup>

Como puede notarse, las propuestas filosóficas de Spinoza colocan al cuerpo como centro de análisis, invitando a cuestionarse la construcción epistemológica que se erguía en la modernidad. Así como para Descartes, la meta era el conocimiento racional, para Spinoza, era vital tantear las veredas que acercaban al sujeto a la libertad, siendo la unidad de cuerpo y alma, un espacio para encontrarse con otros y encontrarse así mismo.

<sup>19</sup>

Sin embargo, la propuesta cartesiana fundó una trayectoria que atravesó los siglos posteriores; facilitando los procesos de dominación al presentar al cuerpo como una máquina y los movimientos como una mecánica. Así, nadie ni nada se detienen bajo el espectro del capitalismo. Todo el engranaje de la vida se sustenta en el “progresismo” y el “disciplinamiento”; evitando que el humano se confronte consigo mismo, porque

---

<sup>17</sup> Spinoza citado en: Rodríguez Benavides, Iván Ramón, “El cuerpo como principio de libertad en Spinoza”, *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 2016, Suplemento 5, pág. 729

<sup>18</sup> Marilena de Souza Chauí citada en: Florencia López, María, “Cuerpos como potencias. Una mirada desde Spinoza”, *XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales Buenos Aires*, Buenos Aires, Julio 2015.

<sup>19</sup> Este argumento es señalado en ambos artículos citados anteriormente sobre la filosofía de Spinoza.

siempre tiene que ver hacia adelante. Bajar la velocidad implica un enfrentamiento para el espíritu del capitalismo.

Así, fue en la modernidad cuando se originaron los valores económicos y científicos que prevalecieron y le otorgaron al individuo cierto grado de seguridad ontológica sobre lo impredecible de la vida. Esta falsa ilusión de control del hombre ha causado una irreparable insatisfacción. Ahora, la desigualdad económica, la explotación voraz de la naturaleza y la mutilación del cuerpo, son componentes que se han agudizado, por lo tanto, las demarcaciones que se establecieron durante la modernidad resultan insuficientes para entender las condiciones contemporáneas de la realidad.

La única característica que permanece es en la cual “el ‘hombre moderno que se hace así mismo’, de aquel que se descubre capaz de desdoblarse y así ponerse frente así mismo como si fuera un objeto de su propiedad (un cuerpo que se tiene, y no se es un aparato exterior, compuesto de apetencias y facultades).”<sup>20</sup>

Quizá por eso David Le Breton insiste sobre la crisis cultural de identidad que atraviesa a las sociedades occidentales modernas; puesto que los discursos utilizados para interpretar el cuerpo provienen de distintos orígenes, y, por lo tanto, es difícil que los individuos tengan un anclaje comunitario. Pese ello, existen fundamentos teóricos o prácticos que apelan por un estar en el mundo desde distintos ángulos sociales.

### **1.3 Pies sobre la tierra: Aportaciones feministas al estudio del cuerpo.**

La influencia del racionalismo europeo es evidente en las manifestaciones teóricas y prácticas; pese ello, su propuesta no se desarrolló en condiciones igualitarias en todos los países, principalmente, en aquellos que fueron invadidos por pobladores europeos. Bien se ha dicho que la concepción tradicional del cuerpo es abismalmente diferente a la que se concretó durante los siglos XVI en Europa, sin embargo, a raíz de estas diferencias, se ha estructurado una violencia sistemática contra aquellos que fueron categorizados como “el otro”.

Por lo tanto, las poblaciones que vivieron una invasión y explotación de sus territorios; han delimitado su cuerpo a partir de las vivencias que les han atravesado. Ya que “éste

---

<sup>20</sup> Echeverría, Bolívar, *Op Cit.*, p.154

es el lugar donde se reproduce el capital y donde se han recreado los espacios de conquista de los territorios”<sup>21</sup>

A pesar de que en la base del “nuevo feminismo” <sup>22</sup> se apostó por exaltar lo corporal en las experiencias intersubjetivas; no se consideró las diferencias de experiencias que existen entre cada cuerpo y territorio. Es así, que surge el “concepto de interseccionalidad que fue enunciado como tal en 1989 por la abogada estadounidense de origen africano Kimberle Crenshaw en el marco de una conferencia legal en defensa de las trabajadoras negras de la General Motors.”<sup>23</sup> Dicho concepto remarca la necesidad de entender las diferencias de clase, género y de la construcción social de raza para entender las aristas con las que se reproduce la violencia.

No reconocer estas dimensiones de la violencia implica negar la historia particular que los pueblos, así como también, las luchas encarnadas que, en gran medida, han protagonizado las mujeres racializadas<sup>24</sup> desde su cuerpo. Pero ¿Qué ha posibilitado que el cuerpo se haya convertido en uno de los principales campos de sometimiento, confrontación o subordinación?

El primer factor para tomar una disposición de este tipo fue el factor biológico, las diferencias que eran atribuidas al cuerpo del hombre y al cuerpo de la mujer. En tanto que al primero se le significaba como un símbolo de certeza, el cuerpo de la mujer fue clasificado y relacionado con la vulnerabilidad. “Dualidades como naturaleza/cultura,

---

<sup>21</sup> Federici Silvia y Hernández Castillo citadas en: Cruz Hernández, Delmy Tania y Bayón Jiménez, Manuel (coord.), *Cuerpos, territorios y feminismos. Compilación latinoamericana de teorías, metodologías y prácticas sociales*, Quito-México, Ediciones Abya-Yala, 2020, p.52

<sup>22</sup> “El denominado “nuevo feminismo”, comienza a fines de los sesenta del último siglo en los EE.UU. y Europa, y se inscribe dentro de los movimientos sociales surgidos durante esa década en los países más desarrollados. [...] Plantea también la necesidad de búsqueda de una nueva identidad de las mujeres que redefine lo personal como imprescindible para el cambio político” en: Gamba Susana, “Feminismo: historia y corrientes”, *Mujeres en Red. El periódico feminista*, marzo 2008, <https://www.mujeresenred.net/spip.php?article1397>

<sup>23</sup> Viveros Vigoya citada en “Interseccionalidades en el cuerpo-territorio”, Migliaro González, Alicia, García Mazarriegos García, Dina, *et.al.*, en Cruz Hernández, Delmy (coord.), *Op Cit*, p.68.

<sup>24</sup> Cabe mencionar que este concepto se presenta en la compilación de artículos publicados en 2020, por el grupo de trabajo de CLACSO: “Cuerpos, territorios y feminismos”. Este concepto apela por comprobar cómo ha habido poblaciones o individuos que han vivenciado dominaciones a raíz de una construcción social de raza.

público/privado y visible/invisible son variaciones del tema del orden jerárquico corporal masculino/femenino, localizadas diferencialmente en relación al poder y distanciadas especialmente una de la otra”<sup>25</sup>

De esta y muchas formas más, se ha estructurado una taxonomía social derivada de un pensamiento de subestimación sobre el cuerpo. Pero no se trata de una subestimación enfocada únicamente en lo material; sino que se han formulado un cúmulo de discursos científicos que justifican que las clasificaciones corporales deben basarse en aspectos como lo es el color de piel, el origen étnico, la sexualidad o la expresión de género.

A pesar de que cada corriente del feminismo ha revelado cómo se ha apropiado o resignificado la corporalidad de las mujeres a partir de sus condiciones contextuales; todas las corrientes concuerdan en que el cuerpo de la mujer ha sido uno de los territorios<sup>26</sup> de dominación más recurrente. La filósofa Posada Kubissa reflexiona sobre cuáles han sido los determinantes para asociar a la mujer con su cuerpo; percibe que éste es asociado con lo estético, o pasional, y consecutivamente, se le adjudican más distintivos que parten de la condición de fertilidad, por lo cual, automáticamente el cuerpo se reduce a lo femenino.

La mujer se ha identificado con su cuerpo más que el hombre-varón con el suyo. El hombre-varón ha intentado distinguirse de su propio cuerpo para reducirse a forma, a razón pura, desincorporada. La tradicional tendencia platónico-cartesiana de reducir el ser humano a espíritu, a sustancia inteligible separada del mundo sensible y material, y menospreciar al cuerpo, reduciéndolo a simple instrumento del alma, es significativamente varonil y machista.<sup>27</sup>

Pese que estas determinaciones socioculturales han determinado el estar en el mundo de las mujeres, existen prácticas históricas pasadas y actuales que subvierten estos discursos hegemónicos y herméticos. Las luchas de mujeres, específicamente en América Latina, están presentes desde el primer encuentro con la sociedad europea, sin embargo, fueron modificándose y reconociéndose principalmente en los espacios de su vida cotidiana. Ya sea dentro de sus propias familias o comunidades, así como en los espacios laborales.

---

<sup>25</sup>Oyèwùmi, Oyèrónkẹ *Op Cit.*, p. 47

<sup>26</sup> Se retoma dicho concepto del feminismo comunitario y decolonial en el cual se concibe el cuerpo de la mujer como un territorio, que es atravesado por una explotación, pero también, de lucha individual y comunitaria.

<sup>27</sup> Pérez Estevez citada en: Posada Kubissa, Luisa, “Las mujeres son cuerpos: reflexiones feministas”, *Investigaciones feministas*, Madrid, 2015, Vol.6, mayo-junio, <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/51382/47662>

Paralelamente hay algunas pugnas que se presentan en el mismo cuerpo, sobre todo, de aquellas mujeres que se han visto inmersas en una *colonialidad de colonos*<sup>28</sup>; haciendo de su cuerpo, o una parte específica de su cuerpo, un territorio propio en el que se evita que se reproduzca la *lógica de eliminación* que impide que las comunidades étnicas interactúen plenamente. Pues “bajo la ‘lógica de eliminación’ de Patrick Wolfe, la respuesta apunta tanto a la muerte física como cultural. La muerte colectiva de pueblos racializados bajo la *colonialidad de colonos* es lenta y se puede prevenir”<sup>29</sup>

Hasta el momento, se ha enunciado la importancia de resaltar que la construcción social de género y sus consecuencias están influenciadas por diversos factores, y es por ello, que se promueve una crítica desde la óptica interseccional. Sin embargo, se reconoce que los discursos y acciones patriarcales enunciados no se ejercen únicamente por “otros” externos a la comunidad, que la categoría de género también incide en círculos sociales tradicionales y restringe la corporalidad de mujeres o disidencias sexuales. Por ende, la escritora Julieta Paredes propone una descolonización de género.

Eso significa reconocer que las relaciones injustas entre hombres y mujeres aquí en nuestro país, también se dieron antes de la colonia y que no sólo son una herencia colonial. Hay también un patriarcado y un machismo boliviano, indígena y popular. Descolonizar el género, este sentido, significa recuperar la memoria de las luchas de nuestras tatarabuelas contra un patriarcado que se instauró antes de la invasión colonial. Descolonizar el género significa decir que la opresión de género no sólo vino con los colonizadores españoles, sino que también había una propia versión de la opresión de género en las culturas y sociedades precoloniales, y que cuando llegaron los españoles se juntaron ambas visiones para desgracia de las mujeres que habitamos Bolivia.<sup>30</sup>

El motivo por el cual la conceptualización y vivencia, tanto del cuerpo como del género, es tan diversa; es porque la experiencia intersubjetiva permea las formas en cómo se conoce el mundo. Pero esto, es un pleno reflejo de que el cuerpo es un territorio, materia o sustancia que es vasta y mutable. Que la historia del cuerpo se bifurca entre lo

---

<sup>28</sup> Prácticas de invasión, vigilancia y control de los espacios de la vida cotidiana, basados, principalmente, en una jerarquización en la cual los pobladores étnicos son subyugados o exterminados. Concepto recuperado de la intelectual indígena Mishuana Goeman, en Cruz Hernández Delmy (coord.), *Op cit*, pág. 88

<sup>29</sup> Zaragocín, Sofía: “La geopolítica del útero: hacia una geopolítica feminista decolonial en espacios de muerte lenta”, en Cruz Hernández Delmy (coord.), *Op Cit*, p.85

<sup>30</sup> Paredes, Julieta, *Hilando desde el feminismo comunitario*, El Rebozo, México, 2014, p. 72. A pesar de que esta tesis no recurre enteramente al feminismo comunitario y decolonial, tanto esta definición como la de cuerpo-territorio, son conceptos que se recuperan pues se coincide con ambas definiciones.

general y lo particular, por ende, las prácticas, teorías o luchas, sobre y desde el cuerpo, son constreñidas por lo histórico, pero, a la vez, confrontan el presente.

Dicho esto, se puede decir, que la presente investigación presenta afinidad con el concepto de Merleau-Ponty *Sujeto-cuerpo-encarnado* en el cual “no solo se dirimen las dicotomías brutas de un cogito cartesiano, sino también se traen a cuentan los intercambios, las sinergias y oscilaciones inestables entre la mente y la carne, las afecciones y la razón.”<sup>31</sup> Así, se asume que el cuerpo es centro de conocimiento, de raciocinio, de poder y confrontación. Como lo expresa Barbara Stiegler respecto el entendimiento del cuerpo según el filósofo Nietzsche:

“si el cuerpo trastorna el proyecto moderno, no es tanto porque sería oscuro, invisible o inconsciente, sino por el contrario, porque aparece, con una evidencia deslumbrante, como un fenómeno sorprendente y maravilloso que desafía los procedimientos asimiladores establecidos, resistiéndoles.”<sup>32</sup>

Y pese que este capítulo advirtió sobre cuáles han sido algunos de los cauces epistémicos de las corporalidades, aún hay mucho pasado que conocer. Pues averiguar sobre la historia del cuerpo es una tarea que requiere mayor minuciosidad, cautela y compromiso. Sin embargo, no hay lugar a dudas de que las consecuencias de la historia general y particular del cuerpo siguen vigentes en las prácticas sociales día con día.

---

<sup>31</sup> Aguiluz Ibarguen, Maya, *Ocho religaduras sociológicas del cuerpo y signaturas*, UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, México, 2013, p. 20

<sup>32</sup> Stiegler, Barbara, “¿Qué cambia poner el cuerpo en lugar del alma? Nietzsche entre Descartes, Kant y la biología”, *Eidos. Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, Colombia, 2003, núm. 1, p. 133.

## Capítulo II. Discursos y abyección. La dominación del cuerpo.

### 2.1 El dominio incuestionado. El poder en el cuerpo.

Anteriormente se ha señalado cómo el cuerpo ha sido atravesado por una diversidad de significados e intenciones según la particularidad de cada momento histórico; esta polisemia es evidencia de las enunciaciones de poder que se manifiestan en lo corporal. La noción de poder puede ser articulada desde diversas aristas, sin embargo, el presente capítulo retomará la propuesta del filósofo Michel Foucault.

Dicha comprensión será un hilo conductor para enunciar algunos dispositivos sociales y económicos que reproducen distintas manifestaciones del poder. Para ello, se ahondará en algunas categorías que describen estos procesos de subjetivación y normatividad, paralelamente, se presentará un análisis en torno la influencia que tiene el capitalismo sobre los cuerpos.

El concepto de poder suele entenderse como una materia o unidad que un individuo o grupo social posee y ejerce sobre una población. Sin embargo, esta definición limita el estudio de las acciones y posibilidades que germinan fuera de aquellas redes en donde el poder se concentra. Es por ello, que Foucault señaló que “el poder consiste en relaciones de fuerza entre la gente. [...] el segundo punto es que esas relaciones no son sólo lisas y llanas relaciones de fuerza: se organizan conforme a ciertos principios y en función de ciertas técnicas, ciertos objetivos, ciertas tácticas, etc.”<sup>33</sup> Es decir, este filósofo distingue en el poder un proceso que enmarca las posibilidades del devenir del sujeto.

A pesar de que el poder se presenta como una interacción entre las técnicas que aplica cada sujeto; Foucault reconoce la presencia de una asimetría entre relaciones; la cual reproduce una dominación de un individuo sobre otro. Es precisamente en este desbalance donde se identifican las normatividades que se ejercen sobre el cuerpo de los individuos; apoyadas principalmente, de discursos científicos reconocidos como fuentes de conocimiento que justifican el desarrollo de las *técnicas disciplinarias*.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Foucault, Michel, *El origen de la hermenéutica de sí. Conferencias de Dartmouth*, Ed. Titivillus, p.54

<sup>34</sup> Idea recuperada del libro de Castro, Edgardo, *Introducción a Foucault*, Argentina, Ed. Siglo XXI, 2014.

Una de las técnicas disciplinarias con profunda huella y resonancia histórica es el control que el gobierno ha tenido sobre sus poblaciones. Inicialmente, la figura del soberano se legitimó a través del uso de violencia en castigos corporales públicos, exaltando así, un control poblacional cuyo propósito era no pasar desapercibido. De esta forma, el soberano se convertía en el único responsable en decidir quién merecía vivir y quién merecía morir; estructurando una de las principales características de la *biopolítica*.

Ahora bien, todo esto comenzó a ser descubierto en el siglo XVIII. Se dan cuenta, en consecuencia, de que la relación del poder con el sujeto o, mejor, con el individuo no debe ser simplemente esta forma de sujeción que le permite al poder quitarle a los sujetos bienes, riquezas y eventualmente, su cuerpo y su sangre, sino que el poder debe ejercerse sobre los individuos en tanto que ellos constituyen una especie de entidad biológica que debe ser tomada en consideración si queremos, precisamente, utilizar esta población como máquina para producir, para producir riquezas, bienes, para producir otros individuos.<sup>35</sup>

Esta estructura de prohibiciones, decisiones y normas se afianza a través de una vigilancia discreta manifestada en divisiones geográficas estratégicas, censos poblacionales, en la explicación de las enfermedades e imposiciones en las vivencias más íntimas de los sujetos como la sexualidad. Es decir, la biopolítica justifica su presencia y gestiona los cuerpos a partir de recursos estadísticos, medibles; con el fin de regular a la población. De este modo, los gobiernos que se apoyan en esta técnica disciplinaria se enfocan en dotar de herramientas y metodologías que orillen al sujeto a vivir bajo ciertas regulaciones; así, se ejerce la autoridad sin que lo parezca.

“[...] el poder es cada vez menos el derecho de hacer morir y cada vez más el derecho de intervenir para hacer vivir, y de intervenir sobre la manera de vivir y sobre el “cómo” de la vida; a partir de este momento, entonces, en que el poder interviene, sobre todo en este nivel, para ampliar la vida, para controlar los accidentes, lo aleatorio, las deficiencias, de golpe la muerte, como término de la vida, es evidentemente el término, el límite, el extremo del poder.”<sup>36</sup>

La aplicación exitosa de estas regulaciones es debido a la complicidad que existe con el capitalismo y la formulación de un individualismo exacerbado. Consecutivamente, se responsabiliza al individuo de sus decisiones, aun cuando éstas son permeadas por una disociación entre el deseo propio y las instituciones socioculturales. Este modelo político y económico ha propiciado que la subjetividad tenga una relación más cercana

---

<sup>35</sup> Foucault Michel en Castro, Edgardo, *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores* p. 62

<sup>36</sup> Foucault Michel en *Ibidem*, p. 63.

con las formas de gobierno que se conservan y reproducen por la asimetría en las relaciones de poder.

La vigencia de la biopolítica contemporánea no reside en la decisión directa del gobernador de hacer morir, ni tampoco en el uso continuo de la fuerza. Se han desarrollado técnicas y tácticas que normalizan la sujeción de los gobernados. “Gobernar a la gente, en el sentido lato de la palabra, no es una manera de forzarla a hacer lo que quiere quien gobierna; siempre hay un equilibrio inestable, con complementariedad y conflictos, entre las técnicas que se ocupan de la coerción y los procesos mediante los cuales el sí mismo se construye o se modifica por obra propia.”<sup>37</sup>

Poco a poco, el individuo de la sociedad moderna occidental ya no seguía en un orden social en el cual “cualquier posición en la comunidad política era tan natural como la ubicación de los órganos del cuerpo y el desorden político (era) tan antinatural como la alteración o el desacomodo de dichos cuerpos.”<sup>38</sup> Ahora, es el sujeto quien pone en práctica el ajuste de la normativa en sus propias acciones.

De este modo, la estructuración de las normativas corporales no desaparece, sino que se introyecta en las subjetividades hasta solidificarse y reproducirse en la interacción entre individuos. A este conjunto de técnicas, Michel Foucault las nombra *técnicas de sí* las cuales “permiten a los individuos efectuar por sí solos una serie de operaciones sobre sus propios cuerpos, sus propias almas, sus propios pensamientos, su propia conducta, y hacerlo de manera tal de transformarse, modificarse y alcanzar cierto estado de perfección, de felicidad, de pureza, de poder sobrenatural, etc.”<sup>39</sup>

De esta manera, paulatinamente, el poder dejó de expresarse de forma panóptica y externa al individuo, dando entrada a un poder más silencioso y discreto. Se trata del *poder anatomo*, el cual incita a un autocontrol y vigilancia desde el juicio construido de cada individuo. Esto no significa que el disciplinamiento en otras instituciones, o inclusive en el mismo gobierno, no tengan presencia, al contrario, el disciplinamiento del cuerpo sigue vinculado a las reglas de los espacios económicos y a la elaboración de discursos culturales y epistemológicos.

---

<sup>37</sup> Foucault, Michel, *El origen de la hermenéutica...*, Cit. p. 29

<sup>38</sup> Scheman, Naomi citada en: Oyeronke, Oyewumi, *Op Cit.*, p. 36

<sup>39</sup> Foucault, Michel *Op cit* p. 29

Cabe resaltar que la asimetría que hacía alusión Foucault en las relaciones de poder se vuelve más evidente en algunas subjetividades y corporalidades. Es decir, las enunciaciones políticas contemporáneas se disfrazan de una validez y reconocimiento de todos los cuerpos, sin embargo, esto no es así, las divisiones basadas en lo biológico, como la construcción social de género, siguen codificando y constriñendo la experimentación de otras vivencias corporales no basadas en la violencia, explícita o implícita.

Por ello, se vuelve obligatorio hacer una reflexión del devenir personal, a partir de una escucha profunda de las necesidades que emergen de lo propio, reconocer que el poder no es unidireccional e identificar las técnicas, tácticas y dispositivos que se han aplicado a la individualidad de los sujetos. Sin embargo, es primordial iniciar con un reconocimiento del funcionamiento del poder.

No se trata de concebir el poder como algo que doblega a los individuos y los despedaza. De hecho, lo que hace un cuerpo (junto con sus gestos, discursos y deseos) sea identificado como individuo, es uno de los primeros efectos del poder [...] el individuo es un efecto del poder, y al mismo tiempo, o justamente en la medida en que es un efecto suyo, es el elemento de composición del poder. El poder pasa a través del individuo que ha constituido.<sup>40</sup>

Simultáneamente, el poder de la biopolítica ha evolucionado y se ha aplicado de manera diversa en los distintos territorios, delimitados principalmente por fronteras geopolíticas y desigualdades económicas; donde el cuerpo constantemente es transgredido a nuevas formas de dominación. Así, el camino para un actuar deconstruido es largo.<sup>41</sup>

## **2.2 El silencio de lo corpóreo, la base encarnada del capitalismo.**

Una de las dominaciones más intrínseca, más deshumanizante y normalizada es la que se ejerce en los espacios económicos delimitados por el capitalismo; el cual se reproduce sistemática y diferencialmente en los territorios subyugados por éste. A pesar de que su

---

<sup>40</sup> Islas, Hilda. *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, México D.F, CENIDI, Danza/INBA, 1995, p. 170

<sup>41</sup> Para Bartra Eli, la deconstrucción está relacionada con un análisis meticuloso de lo que se propone; evitando hacer uso de discursos sexistas o androcéntricos. Comparto esta propuesta, pero también, considero que la deconstrucción no significa una evolución social del individuo. Traduzco la deconstrucción como un espacio para ceder espacio a nuevas interrogantes sin dejar de reconocer que estamos determinados por algunas disposiciones sociales.

aplicación es distinta según las limitaciones geopolíticas; no hay duda de que el capitalismo ha modificado la relación que tiene el individuo con su propio cuerpo desde los inicios de su aplicación.

A pesar de que es un sistema económico que evoluciona continuamente, y que, desde sus inicios, no hubo un cuestionamiento directo de las funciones corporales delimitadas por éste; existen encuentros teóricos que identifican la relación asimétrica que hay entre el sistema productivo capitalista y la corporalidad de los individuos. Indudablemente, la propuesta teórica materialista de Karl Marx expone situaciones concretas que evidencian la transgresión del cuerpo que viven los trabajadores.

Las bases sobre las que se construye el trabajo en el modelo capitalista residen principalmente en una *alienación* que orilla al trabajador a una mecanización de sus acciones y un inagotable cansancio que impide que el individuo invierta su energía en algo más allá del trabajo. Es necesario señalar que el desarrollo del trabajo se modifica sustancialmente en la práctica a partir de la división de clases sociales.

Idealmente, el trabajo funge como un desgaste corporal y mental que retroalimentan positivamente a quien lo practica, sin embargo, Marx señala que la *fuerza de trabajo*<sup>42</sup> es apropiada por el capitalista y desmembrada como mercancía. De este modo, el sujeto pierde noción de sus posibilidades creadoras y se atañe exclusivamente a sus funciones productivas; porque de otra manera, no podría subsistir.

La enajenación (o “extrañamiento”) significa entonces para Marx que el hombre no se experimenta a sí mismo como el factor activo en su captación del mundo, sino que el mundo (la naturaleza, los demás y el mismo) permanece ajeno a él. El individuo pierde trascendencia, se siente vacío, solo, con un cuerpo corroído. En una palabra: deshumanizado.<sup>43</sup>

El propósito de retomar nociones básicas de economía es resaltar la dominación extenuante que atraviesa el cuerpo en los espacios cotidianos en los que interactúa. Pero, se trata, sobre todo, de analizar los dispositivos disciplinarios en los que se apoya la estructura económica hegemónica vigente; la cual valoriza lo corpóreo a partir de su

---

<sup>42</sup> Definida “como las facultades físicas y espirituales que existe en la corporalidad de un ser humano”<sup>42</sup> en Sossa Rojas, Alexis, “La alienación en Marx: El cuerpo como dimensión de utilidad”, *Revista Ciencias Sociales*, Tarapacá Chile, Segundo semestre, 2010, núm. 25, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70817741003>. p. 41

<sup>43</sup> *Ibidem.*, p.46

categorización como agente dócil y obediente. Los objetivos de la estructura capitalista actual incentivan un control exhaustivo y meticuloso en los procesos de producción; por ende, el cuerpo del sujeto está bajo una eterna autovigilancia y autoncontrol de su funcionalidad, velocidad y agilidad.

Frente a esta búsqueda de regulación del cuerpo de los individuos, nacen mecanismos de poder que articulan el disciplinamiento. Una de las técnicas con mayor eficacia y preponderancia, es la *anatomopolítica*, la cual es desentrañada por Michel Foucault como aquella técnica que “trata, a la vez de distribuir a los individuos en espacios en el que sea posible aislarlos, localizarlos, pero, también, de articular esta distribución sobre un aparato de producción que tiene sus propias exigencias.”<sup>44</sup>

Es decir, los cuerpos son divididos de manera jerarquizada de acuerdo a la *habilidad, vigor y constancia* (según las observaciones de Foucault) de cada sujeto. De esta manera, desde el siglo XVIII, los espacios económicos sugieren una construcción disciplinaria que segrega, pero a la vez individualiza los cuerpos, evitando una interacción corporal que implique gestos y movimientos fuera de lo normalizado.

Es así, que las actividades económicas se rigen por un sistema de “serie” que asegura una manipulación hegemónica de los movimientos, que irónicamente, totaliza y segmenta el cuerpo hasta convertirlo en una maquinaria productiva y útil para el sistema. Sin embargo, se trata de una máquina hecha de carne en la que se borra la identidad subjetiva.

[...] la compulsión a la repetición no es sinónimo de una actividad ritual, porque esta última implica la comunidad y la referencia a lo mítico y la primera excluye no sólo el lazo social, sino el sentido de la acción, tanto como para el que la ejecuta como para el otro. Hoy la rutina laboral es más semejante a un comportamiento compulsivo, que a una experiencia social que involucre a los demás, casi como un imperativo categórico que nos indica: actúa de tal modo que tus acciones sean universalmente indiferentes.<sup>45</sup>

Pero al hablar de espacios económicos, no se trata exclusivamente de las fábricas donde trabajan centenares de obreros; se refiere también a las escuelas donde el aprendizaje se convierte en un sistema de vigilancia y recompensa. De este modo, tanto las escuelas, hospitales o fábricas se convierten en *instituciones de secuestro* que tienen

---

<sup>44</sup> Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Ed. Siglo XXI, 2009, p.168

<sup>45</sup> Jiménez García, Marco A., “Paradojas de la abyección”, en Valle, Ana María, *Miasmas de la cultura*, 2015.

sus principios normativos en un sistema disciplinario similar al de la prisión.<sup>46</sup> “Son espacios que establecen la fijación y permiten la circulación; recortan segmentos individuales e instauran relaciones operatorias; marcan lugares e indican valores; garantizan la obediencia de los individuos y también una mejor economía del tiempo y de los gestos”<sup>47</sup>

La estructuración de los espacios económicos y de dispositivos disciplinarios está conectada con la formación de esquemas sociales basados en la aspiración económica que el capitalista fomenta en el proletariado. Sin embargo, esta división encauza y subraya la imposibilidad de alcanzar dichos estilos de vida basados en el lujo y el consumo. Es por ello, que el desarrollo del capitalismo se da a través de múltiples facetas según las condiciones de cada territorio.

Por este motivo, algunas investigadoras e investigadores contemporáneos consideran que es necesario entretener las teorías clásicas con las condiciones regionales contemporáneas. Y así entender la compleja realidad que acongoja a las geografías históricamente despojadas; en las cuales la población ha sido orillada a vivir en constante marginación, como lo son los trabajadores o migrantes cuyos cuerpos son invisibilizados, silenciados y resignados a una continua violencia. Algunos de ellos, terminan por hacer de la violencia la única vía para incorporarse a este sistema político y económico voraz que la filósofa Sayak Valencia bautiza como *capitalismo gore*.<sup>48</sup>

El *capitalismo gore* parte de la *necropolítica* que definió Achille Mbembe como aquella lógica que “no capitaliza con la vida, sino con la muerte. La muerte de los habitantes en situación de exclusión o pobreza, [...] un cambio cualitativo en la concepción de la muerte,

---

<sup>46</sup> Idea recuperada de las investigaciones de Michel Foucault.

<sup>47</sup> *Ibidem.*, p.175 La insistencia del control de los gestos se puede conocer en algunos reglamentos que se encuentran en fábricas o escuelas: “*Está expresamente prohibido durante el trabajo divertir a los compañeros mediante gestos o de cualquier otro modo, entregarse a cualquier juego, sea el que fuere, comer, dormir, contar historias y comedias*” Cita del Reglamento para la fábrica de M.S. Oppenheim art 16. En la actualidad, puede no estar explicitado sobre un texto, sin embargo, basta con prestar detalle a las miradas que vigilan, a los movimientos de manos o a las posturas corporales que son permitidas en los escritorios de las oficinas o en las butacas escolares

<sup>48</sup> El término *gore* es extraído del género cinematográfico, el cual alude a una representación exagerada y ficticia de la violencia. Vid, Sayak, Valencia, *Capitalismo Gore. Control económico, violencia y poder*, México, Ed. Paidós, 2010.

que es doble: muerte real por empobrecimiento masivo, y muerte simbólica por las intervenciones del capitalismo en lo social, político y lo simbólico.”<sup>49</sup>

A pesar de que la *necropolítica* es opuesta a lo que Michel Foucault proponía respecto la biopolítica; no se puede pasar por alto cuáles han sido los dispositivos del gobierno, pero también de algunos grupos económicos, por aparentar que el orden social contemporáneo es inherente a un control y seguridad poblacional, aun cuando existen segmentos poblacionales que están sometidos a una transgresión y violencia a la que el cuerpo está sometido sin fin. De igual manera, es reconocer cuáles han sido las metodologías para aislar al sujeto de acciones subversivas, de resistencia y emancipación; forzando a éste al camino que sea más conveniente para las figuras de poder.

Es por ello, que el concepto de *capitalismo gore* se vuelve vital para comprender que la dimensión económica no solo atañe a los espacios mencionados anteriormente, las fábricas, escuelas u hospitales. Hoy en día, el capitalismo se ha inmiscuido en prácticas categorizadas como ilegales (como el narcotráfico); pero que directamente forman parte de una cadena de producción, mercantilización y consumo; sin dar importancia a que esta cadena se convierte en una vía para subsanar las precariedades que el mismo sistema ha generado.<sup>50</sup>

Es así, que los discursos políticos contemporáneos tergiversan definiciones sobre lo moral, la libertad y lo ético<sup>51</sup> en un remolino de significaciones que sumergen al individuo en una profunda alienación que traspasa lo económico. Por ende, desde una visión marxista “la emancipación del hombre no acontece sólo por una libertad económica y

---

<sup>49</sup> Estévez, Ariadna, “Biopolítica y necropolítica ¿Constitutivos u opuestos?”, *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, 2018 septiembre-diciembre, [://www.scielo.org.mx/pdf/espinal/v25n73/1665-0565-espinal-25-73-9.pdf](http://www.scielo.org.mx/pdf/espinal/v25n73/1665-0565-espinal-25-73-9.pdf), p. 20

<sup>50</sup> En esta investigación se alude reiteradamente al capitalismo debido a que el proceso de escritura surge en un territorio que está involucrado en este sistema económico; el cual, como lo menciona Valencia Sayak, está relacionado con prácticas criminales como el narcotráfico, los feminicidios, la trata de personas, entre otras prácticas de violencia corporal. Cabe resaltar que otros modelos económicos y políticos, distintos al que se señala en este texto, también están alineados con diversas prácticas criminales.

<sup>51</sup> Idea recuperada del libro *Capitalismo Gore* por Valencia Sayak.

política, sino por una independencia más amplia de tipo antropológico o existencial, la emancipación sería el resultado de la liberación del hombre de su propia alienación.”<sup>52</sup>

A pesar de que para Karl Marx la base de todas las alienaciones es la que corresponde al plano económico; no puede ignorarse que las dominaciones subyacen en lo corpóreo, desde las actividades cronometradas del cuerpo, la acumulación de dolores físicos en las labores económicas cotidianas, junto con la enajenación de un cuerpo mecanizado y fatigado; configuran una realidad social que impide una sensibilización reflexiva.

Por el otro lado, los individuos se embargan voluntariamente en el uso de la violencia como expresión de su poder sobre el otro. Consecuentemente, ya no es únicamente el burgués o el político quienes ejercen dominio sobre el cuerpo de los sujetados; ahora, se manifiestan múltiples acciones y discursos que los *sujetos endriagos*<sup>53</sup> ejercen sobre los otros.

Es así, que la teoría de la anatomopolítica de Foucault cobra un sentido diferente en contextos latinoamericanos, en los cuales el cuerpo se ve controlado no solo por lo político y económico. También el cuerpo se ve orillado a ser gobernado por grupos criminales que no tienen ninguna limitación legal. Por ello, la presencia del cuerpo en contextos marginales está vinculada con nociones dictadas por el utilitarismo y sujetas a una violencia más explícita. Estas configuraciones corporales son evidentes principalmente en una explotación del cuerpo, como sucede en los espacios económicos.

Pero también, se ejercen otro tipo de prácticas de poder; en las cuales el cuerpo es el protagonista, haciéndolo vivir de maneras específicas, o, por otro lado, haciéndolo una herramienta que se mutila o desaparece. A pesar de que todo esto se reproduce en otros

---

<sup>52</sup> Sossa, Alexis, *Op Cit*, p.52

<sup>53</sup> Sayak, Valencia *Op cit*, p.29 define a lo sujetos endriagos como aquellos sujetos que “Contradican las lógicas de lo aceptable y lo normativo como consecuencia de la toma de conciencia de ser redundantes en el orden económico, y que hacen frente a su situación y contexto por medio del necroempoderamiento y las necro-prácticas [...] tratando de legitimar por medio del imperio de la violencia, los procesos de economías subsumidas (mercado negro, tráfico de drogas, armas, cuerpos, etc). Acciones que reinterpretan y crean campos distintos a los válidos y que influyen en los procesos políticos, públicos, oficiales, sociales y culturales”.

espacios, parece que en estos grupos sociales es donde más se evidencian los estragos de la oposición entre la biopolítica y la necropolítica.

Estamos frente a un capitalismo cuyos efectos son simultáneos en la destrucción de cuerpos y producción de capital, cuya producción se basa en la especulación de los cuerpos como mercancía [...] Producir cuerpos muertos, mutilados o vejados como una forma de mercancía que abre, mantiene y se justifica en el proceso de la oferta y la demanda del nuevo capitalismo.<sup>54</sup>

Por ello, se responsabiliza a la clase social burguesa que impone las necesidades económicas de que la vida humana y el cuerpo cobren una importancia funesta. Pero también depende de que los grupos políticos aprueben, aunque esto sea a partir de la indiferencia, estas prácticas extremas de violencia porque a pesar de que el neoliberalismo excluye la regulación del Estado sobre el mercado, no significa que el Estado desaparezca, sino que sus funciones son otras.<sup>55</sup>

Paulatinamente, el control económico del cuerpo eleva su presencia en la cotidianidad de los individuos hasta convertirse en una dominación invisible pero efectiva. Cada vez son más los dispositivos disciplinarios que se suman a la manipulación del actuar individual y social. De esta forma, el rompecabezas de la subjetividad parece cada vez más difícil de comprender; y el encuentro con una realidad social que involucre sensibilidades, emociones y reflexiones se vislumbra más distante.

Ahora, más que nunca, resulta tangible la muerte simbólica a la que hace alusión Mbembe; en la cual el cuerpo de los sujetos se ve desposeído de virtudes para ser objetivado bajo la óptica de una racionalidad económica. No se trata únicamente de un control minucioso sobre la vida, también, lo es sobre la muerte. En la actualidad, el poder se manifiesta en la “capacidad de dictar quién merece vivir y quién debe morir. Por consiguiente, matar o permitir la vida constituyen los límites de la soberanía como sus principales atributos.”<sup>56</sup>

El orden capitalístico produce los modos de las relaciones humanas hasta en sus propias representaciones inconscientes: los modos en los cuales las personas trabajan, son educadas, aman, fornican, hablan...y eso no es todo. Fabrica la relación con la producción, con la naturaleza, con los hechos, con el movimiento, con el cuerpo, con la alimentación, con el presente, con el pasado y con el futuro - en definitiva, fabrica la relación del hombre con el mundo y consigo mismo-. Aceptamos

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p.96

<sup>55</sup> La filósofa Sayak indaga más acerca del rol de los gobiernos neoliberales, principalmente en el territorio mexicano.

<sup>56</sup> Mbembe, Achille citado, en: Sayak, Valencia, *Op Cit*, p.155

todo es porque partimos del presupuesto de que éste es el “orden” del mundo, orden que no puede ser tocado sin que se comprometa la propia idea de vida social organizada<sup>57</sup>

Es evidente que el ejercicio del poder está entretelado con las formas económicas que el capitalismo ha desplegado; inclusive pareciera imposible nombrar diferentes maneras de relacionarse con el cuerpo propio o el de otros. Esta experimentación del cuerpo, que aparenta presentarse como una estructura rígida, en realidad es un escenario con manifestaciones muy diversas del poder. De esta forma, el sujeto está circundado de normas culturales que proveen de una respuesta estable frente a lo incierto y cambiante de la vida.

Lo abyecto en este sentido se inscribe en el terreno de lo que reconocemos como protección, frente a la asquerosa sorpresa, a la novedosa repulsión, el repugnante hallazgo o incluso de lo que nos es imposible acostumbrarnos, nos permite de modo consciente o en forma irracional, poner una barrera, un escudo a lo que nos amenaza. Esta condición ética de lo abyecto tiene también un sentido de destrucción, lo abyecto nos señala el camino de la degradación, de la corrosión, de la corrupción del cuerpo, de nuestras acciones y pensamientos.<sup>58</sup>

Son estas normas y técnicas disciplinarias las que orientan al individuo a vivir bajo ciertos lineamientos, así como también, proporcionan el entendimiento en la aplicación de las formas de poder. Es por ello, que la vida se lleva por medio de una sistematización, obediencia y violencia, pero a la vez, existen confrontaciones que acentúan el poder que se concibe en el cuerpo, irguiendo alternativas de saber para evitar endurecer la piel. Con todo esto, se comprueba que el poder es mutiforme, multicausal y con objetivos diferentes.

---

<sup>57</sup> Guattari y Rolnik, citados en: Sayak, Valencia, *Ibidem.*, pág. 82.

<sup>58</sup> Jiménez García, Marco A., *Op. Cit.*

## Capítulo III. Revelaciones en movimiento: Las venas de la danza.

### 3.1 Acercamiento metodológico

Anteriormente, se han nombrado algunas relaciones de poder que se yuxtaponen y oponen entre sí, colocando al cuerpo como centrípeto de estas acciones. Comprendiendo que la corporalidad puede devenir en diversas situaciones, es vital averiguar qué sucede cuando la danza es la técnica que envuelve a los sujetos. Para ello, se indicará la propuesta metodológica que acompaña el entendimiento de algunas representaciones de danza ritual y escénica. Todo este recorrido es con el objetivo de presentar e interpretar a la compañía de danza contemporánea Destellos de luna, la cual motiva la presente investigación.

Para evitar caer en las trampas de un acercamiento rígido y el uso de la palabra académica como universal, inicialmente se presentarán algunos esquemas o categorías para comprender a qué se hace referencia cuando se habla de lo ritual/tradicional y posteriormente, se desentrañarán las consecuencias que han traído estas divisiones epistemológicas.

Tal como lo dice su nombre, las danzas rituales o tradicionales emergen como una acción social que es transmitida como herencia de una población que ha atravesado por condiciones históricas particulares. Sin embargo, a través de estudios etnográficos o antropológicos, se han develado una serie de elementos importantes a considerar; tales como el vínculo de esta danza con el espacio y los cuerpos de quienes lo habitan.

Al ser una práctica que surge de grupos de poblaciones originarios<sup>59</sup>, la antropología ha sido una de las ciencias más interesadas en la indagación de los motivos y características que componen a una danza. Desde un análisis social, se dividen algunas perspectivas metodológicas en torno cuál es el punto de partida de la creación dancística:

1. Descriptiva: Análisis de las formas y sentidos de la danza a partir del contexto.

---

<sup>59</sup> Se hace uso de este término para referirse a aquellos grupos poblacionales que existían en el territorio mexicano previo al encuentro que hubo con los españoles. Sin embargo, cabe destacar que desde la filosofía de Michel Foucault no se estudia el origen, sino la genealogía. Entendiendo a ésta, como la jerarquización de saberes y la centralización de éstos a partir de su institucionalización. Castro Edgardo, *El Vocabulario de Michel Foucault...*, *cit.*

2. Histórico-genealógico: Entrelazar la danza con los movimientos cotidianos.
3. Funcional: Especial consideración a los procesos sociales e identidad de los bailarines. <sup>60</sup>

Estos caminos metodológicos se han englobado como *funcionalistas*, pues enfocan el estudio del movimiento a partir de su interacción con las dinámicas sociales que lo envuelven. Las investigaciones que siguen estas propuestas tienen un interés desmedido por conocer la función psicológica, económica, biológica y social que tienen estas danzas sobre la vida de los individuos. En gran medida, esta decisión está influenciada con el objetivo inicial de la antropología clásica de querer comprender y preservar las culturas originarias de las cuales surgen estas danzas. <sup>61</sup>

Por otro lado, existe la metodología *estructural* la cual detiene la mirada en el orden o sucesión de cada movimiento, es decir, elaborar un vocabulario o gramática de cada danza. Esta moción se apoya en la kinestesia<sup>62</sup> para interpretar y detectar las distinciones de cada movimiento dancístico. “La utilidad del análisis estructural es que busca ‘atrapar’ el movimiento con la notación escrita para distinguir sus distintos niveles y proceder al trabajo de descomposición. Notar una danza permite detectar sus transformaciones.” <sup>63</sup>

La danza, tanto ritual como escénica, abarcan un espectro muy amplio de estudio social; sin embargo tal como lo señala Citro Silvia, es elemental que en este presente se reconozca el vínculo que tiene la danza con las emociones, las percepciones sociales y los significantes que produce; porque de otra manera, las investigaciones del cuerpo serían una excusa para justificar las normativas o visiones positivistas de la corporalidad; encapsulando violentamente las creaciones o herencias que tienen todas las culturas originarias alrededor del mundo.

---

<sup>60</sup> Clasificación recuperada de: Citro, Silvia, Aschieri, Patricia, *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 2012.

<sup>61</sup> La división entre el estudio funcionalista y estructural es recuperada del libro de Islas, Hilda, *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*.

<sup>62</sup> La kinestesia es una ramificación de la ciencia cuyo estudio se enfoca principalmente en las cualidades físicas, espaciales, anatómicas y temporales del movimiento humano.

<sup>63</sup> *Ibidem*, pág. 82

Análogo a las divisiones metodológicas que dirigen los movimientos dancísticos según los objetivos formulados de cada investigación, es preciso señalar que éstos acompañan la presente investigación de otros recursos como lo pueden ser la aplicación de entrevistas, el registro audiovisual, la observación participante, entre otros. A continuación, se expondrá la metodología utilizada en la aplicación de entrevistas.

Durante 7 años formé parte de la Compañía Destellos de Luna<sup>64</sup>, en los cuales atravesé por una serie de transformaciones intersubjetivas respecto los límites de mi cuerpo, involucrándome también, en interacciones sociales con normativas e intercambios sensitivos distintos a los experimentados fuera de la compañía. Paralelo a esto, comencé a identificar junto con otras compañeras, que algunos cuestionamientos o emociones eran compartidos; identificando que el cuerpo y la danza se habían convertido en ejes sociales de interacción. A raíz de este vínculo con la Compañía, no hubo dificultad para aplicar entrevistas a algunas integrantes, así como tampoco, a la profesora Graciela Navarro.

Las entrevistas que se realizaron fueron abiertas. Debido a que se aplicaron a inicios del 2021 durante la pandemia por COVID-19 las preguntas se mandaron vía digital especificando el motivo por el cual se estaba realizando dicha entrevista. Inicialmente se mandó la entrevista a siete integrantes, pero, al final, fueron cinco quienes mandaron sus respuestas.

Para seleccionar a cada una de las informantes se consideró que era de suma importancia enriquecer la investigación con diferentes perspectivas, para ello, se tomó como criterio el periodo que cada integrante tenía en la Compañía, procurando elegir a quienes han estado desde su inicio, quienes tenían más de cinco años en ella y personas que no superaban los tres años en dicho espacio. Por otro lado, se buscó que la entrevista no fuera únicamente para las mujeres, por ello se envió a uno de los tres integrantes varones que bailan con dicha Compañía, desafortunadamente, no fueron recibidas sus respuestas.

Se trató de una entrevista de un total de 18 preguntas, de las cuales, las primeras seis preguntas fueron planteadas con el fin de conocer la experiencia en danza previa a

---

<sup>64</sup> Compañía de danza contemporánea que ha tenido un vínculo con diversas instituciones, principalmente con la Universidad Nacional Autónoma de México. Más adelante, se presentarán los detalles de dicha compañía.

estar en Destellos de Luna, así como los motivos por los cuales había llegado y decidido quedarse en dicha Compañía. Las siguientes tres preguntas fueron formuladas con el propósito de conocer la estructura social de este grupo de danza, como podían ser el sexo, género, edad, profesión, jerarquías, interacción social, entre otras. Y, por último, el objetivo del resto de las preguntas fue conocer la noción que tenía cada integrante sobre su cuerpo y sus emociones a partir de su práctica dancística.

Por otro lado, la entrevista para la profesora Graciela Navarro, fue mucho más extensa y diversa en su contenido. Fueron un total de 30 preguntas, las cuales fueron formuladas para conocer la experiencia que tiene la profesora en danza, así como sus motivaciones para practicar y enseñar este arte. Sucesivamente, se aplicaron preguntas para conocer la historia, dinámica social y opiniones de la compañía Destellos de Luna. Finalmente, se indagó cuáles eran los sentires generales y particulares de la profesora respecto a la danza contemporánea.

A partir de diversos conceptos sociológicos y filosóficos como lo fueron la biopolítica, el poder y el sentido se interpretaron algunas de las respuestas de las integrantes y de la profesora Graciela Navarro. A la vez, parece justo señalar que también se hace uso de una *metodología feminista*<sup>65</sup>. Eli Bartra expresa que hacer uso de esta metodología no obliga al feminismo a convertirse en una teoría uniforme, sino se trata de exaltar que existen denominadores comunes, pero sobre todo “Quiere decir que en lugar de ignorar, marginar, borrar, hacer invisible, olvidar o incluso deliberadamente y abiertamente discriminar el quehacer de las mujeres en el mundo, se busca indagar en dónde están y qué hacen o hacen y por qué.”<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Parte de dicha decisión recae en el factor de que es una compañía en la cual predominan las mujeres. Pues en 2020, la compañía estaba integrada por 22 mujeres y 5 hombres. Por esta razón, a lo largo del texto, se hace referencia a “las integrantes”.

<sup>66</sup> Bartra, Eli, “Acercas de la investigación y la metodología feminista”, en Blazquez Graf, Norma, Flores Palacios, Fátima, Everardo Rodríguez, Maribel (coord.), *Investigación feminista. Epistemología, Metodología y Representaciones sociales*, México, UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2012, p.75

Más adelante, se presentará con mayor detalle la conformación de Destellos de Luna, pero, sobre todo, se profundizará respecto las técnicas de poder, las limitaciones o cuestionamientos y las posibilidades de confrontación que germinan y se vivencian en un espacio dancístico.

### **3.2 El ritmo de lo comunitario. Un breve trayecto a la danza ritual.**

El siguiente apartado surge como una necesidad de replantearse cuáles son las normativas o disposiciones sociales que se fracturan ante un movimiento dancístico, o, por el contrario, si es que se refuerzan. Antes de responder anticipadamente este cuestionamiento, sería preciso retroceder un poco para preguntarse si hay espacios en los cuales el cuerpo no sea afectado por lo social, ¿Existe un cuerpo sin restricciones sobre su sensorialidad? Este capítulo es una invitación a tratar de imaginar si existe la posibilidad de que los movimientos corporales sean ajenos a los discursos y técnicas que se han presentado en capítulos anteriores.

El espíritu del ser humano crea formas que se asoman momentáneamente fuera de lo establecido, que juegan con el lenguaje, e incluso se entretajan con lo sagrado. Algunas de estas formas pueden ser solo unos instantes, pero pese su fugaz presencia, pueden significar una totalidad para alguna comunidad. Estos instantes existen a partir de que el ser humano traduce su realidad a través de movimientos corporales compartidos en colectividad. Es decir, se hace referencia a lo que hoy es clasificado como danza ritual.

Primeramente, me es vital señalar que yo no pertenezco a ninguna comunidad étnica u originaria, por ende, lo recopilado en este apartado lo hago desde una postura externa; que en ningún momento pretende ser irrespetuosa, o, plasmarse como una verdad absoluta. En segundo plano, es importante evitar caer en una generalización que minimice el impacto que tienen estas prácticas dancísticas para una población, y para esto, se reconoce la diversidad de contenido según el contexto particular de cada comunidad.

Por último, no se trata de exponer cada una de las danzas tradicionales del país, y mucho menos, indagar sobre el origen de la danza. Sin embargo, me atrevo a decir, que

no se puede hablar de una emancipación del cuerpo a través de técnicas corporales dancísticas, sin antes considerar aquella danza que, a pesar de las modificaciones o interferencias que ha vivenciado, sigue en pie, manifestando sus creencias.

Independientemente de la perspectiva académica; la preservación de estas danzas depende de múltiples factores, y en gran medida, su proceso está anclado a una organización meticulosa de aquellos grupos sociales que protegen y difunden sus tradiciones de manera colectiva. Cabe destacar que hay algunas danzas que fungen como el principal eje de un ritual, pero, por otro lado, también existen algunas danzas que se presentan en festividades tradicionales conformadas por diferentes manifestaciones culturales enlazando cada una de éstas para hacer una total celebración. Es así, que la organización dependerá de cuál sea la presencia o función de la danza.

Tomando como referencia la festividad para Santa Ana que se produce anualmente en Santa Ana Tlacotenco en la Ciudad de México, se encuentran que ciertas similitudes respecto al desarrollo y presentación de las danzas tradicionales.<sup>67</sup> Un ejemplo de ello es la división jerárquica de responsabilidades; depositando una total confianza en los mayordomos o representantes<sup>68</sup> de cada actividad.

Usualmente, se ceden las responsabilidades a individuos que cuenten con mayoría de edad con una solvencia económica, de esta forma, no solo se encargan de proveer de los recursos necesarios para la ceremonia, también se encargan de transmitir la enseñanza de algunas actividades tradicionales, como lo puede ser la gastronomía, los cantos, oraciones, y claramente, las danzas. Es así, que las personas van generando vínculos entre sí; a través de un cuidado comunitario que no necesariamente involucre lo familiar.

Sin la participación de los mayordomos, músicos, o los profesores de baile, no habría una transferencia sobre cómo llevar a cabo la ceremonia. Sin embargo, la reproducción

---

<sup>67</sup> La información etnográfica que se rescata de estas danzas se obtuvo de dos tesis enfocadas en la festividad de esta comunidad las cuales serán citadas más adelante.

<sup>68</sup> El mayordomo es elegido por la comunidad, usualmente cada año, y es la persona responsable de organizar la logística, administración y preservación de las fiestas rituales. Se trata de una figura simbólica pero también responsable para llevar a cabo las festividades.

transgeneracional de estas ceremonias es una responsabilidad colectiva que se fortalece principalmente de las creencias mítico-religiosas de los individuos.

Los rituales de las danzas no se reproducen de manera automática, por inercia, sino que requieren de una voluntad individual y colectiva. Cada individuo debe encontrar un sentido y una motivación personal que lo impulse a participar; la motivación puede deberse al agradecimiento que se siente por los favores recibidos de los santos, a la necesidad de cumplir con las promesas que se les hicieron en un momento de crisis, al deseo de ser reconocido socialmente, a la devoción, o al simple gusto por participar <sup>69</sup>

A pesar de que se hace referencia a ceremonias que no están dedicadas exclusivamente a la ejecución de una sola danza; es notable que existe una necesidad por expresar las creencias más allá de la palabra; porque al final, la espiritualidad y la colectividad no se construyen sin el cuerpo. Se necesita de la corporalidad para interpretar, significar y vivenciar la realidad, es así, que la danza tradicional refuerza, de modo evidente, los vínculos interpersonales.

Sin embargo, es en estos detalles donde entra la particularidad de cada danza; porque pese a que las danzas tradicionales se construyen desde la fe en las creencias religiosas, cada danza manifiesta propósitos diferentes. Muchos de ellos son influenciados por las situaciones religiosas o las actividades económicas que caracteriza a cada pueblo, como lo puede ser la agricultura, es decir, la danza se nutre de las particularidades e identidad de cada comunidad.

Asimismo, la pertenencia a la comunidad se define de acuerdo a Medina (2010) de la siguiente manera: “[...] se valida a través de requerimientos relacionados con la condición corporada de la comunidad, es decir, el haber nacido en su territorio y estar emparentado con las familias troncales, así como participar en las diferentes organizaciones comunitarias, tanto las de carácter religioso como las relacionadas con la política”.<sup>70</sup>

Bien lo dice Velázquez Luna Jaime, autor de la mencionada tesis, la danza es un reflejo del orden social de una comunidad. Pero no solo proyecta las divisiones sociales y económicas, la danza puede presentar más de una intención. Es un ejemplo de devoción, de agradecimiento, de petición, ser un ejemplo de servicio o de festejo, y sin duda alguna, es un acercamiento para conocer la cosmovisión de un grupo social

---

<sup>69</sup> Morales Romero, Iván, *Aztecatzin mexicatlalli...somos aztecas mexicanitas: música y poesía en la danza de aztecas de Santa Ana Tlacotenco (Milpa Alta, CDMX)*, México, UNAM, 2019, p.18

<sup>70</sup> Vásquez Luna, Jaime J., *Cosmovisión, ritualidad y ciclo agrícola del maíz en la danza de las Azcame de Santa Ana Tlacotenco. Un análisis simbólico del discurso ritual*, México, UNAM, 2018, p.248.

Simultáneamente, una gran parte que influye en la permanencia de estas danzas es que parten desde un sentido tradicional y colectivo. Esto quiere decir, que tienen un profundo vínculo histórico, y, por ende, fomentan la identidad de toda una comunidad, aún frente a un contexto que individualiza o racionaliza cada acción. Así, la identidad no es exclusiva de grupos sociales étnicos o poblaciones pequeñas; pero, en los grupos étnicos si es una determinante para la permanencia, e inclusive, es una herramienta de resistencia contra los discursos hegemónicos. Frente a una ausencia identitaria, los individuos están expuestos a aislarse y ser más susceptibles a una manipulación normativa.

A pesar de que la definición, conformación y comprensión de la identidad abarca un universo teórico muy extenso; en este apartado no puede perderse de vista que la identidad se construye a partir de la memoria y la perpetuación de ésta. El sociólogo Gilberto Giménez entiende, a partir de diversas investigaciones, que la memoria es escalonada y seleccionada, es decir, es parte de una dimensión individual, colectiva y común. Dicho esto, se comprende que las danzas rituales son representaciones sociales heredadas de una memoria colectiva, y que, a la vez, se conservan viva por la apropiación del espacio comunitario a través del cuerpo.

“La memoria colectiva es esencialmente una reconstrucción del pasado”, - dice Halbwachs-; ella ‘adapta la imagen de los hechos antiguos a las creencias y a las necesidades espirituales del presente [...]’ Por otra parte, ‘la memoria de los grupos sólo retiene aquellos acontecimientos que también tienen un carácter ejemplar, un valor de enseñanza’.”<sup>71</sup>

Sin embargo, la preservación de estas ceremonias o danzas tradicionales ha sido una lucha por parte de las comunidades; pues desde los inicios de la colonización hasta la imposición de un sistema económico neoliberal, han atravesado por una violencia en contra de sus creencias, o también, por un proceso de homogenización cultural que invisibiliza la diversidad, y en este caso, la diversidad expresiva de los cuerpos.

De este modo, se entiende que el rescate y difusión oficial de acontecimientos históricos no ha sido neutral; pues a partir de la selección o tergiversación del pasado la

---

<sup>71</sup> Giménez, Gilberto, *Identidades sociales*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, p. 68

memoria se vuelve parte de una dinámica de poder o dominio. “La memoria oficial es la memoria de la clase dominante que se organiza para la cobertura y gestión del Estado. En efecto, a partir de las revoluciones burguesas el Estado ha asumido la formidable tarea de organizar y controlar el conjunto de la memoria social, definiendo selectivamente lo que merece recordarse y lo que debe pensarse acerca del pasado.”<sup>72</sup>

A raíz de una estructuración cultural basada en la exclusión o minimización de las prácticas tradicionales; se ha ignorado la potencia política que tienen dichas prácticas; pues su estructura está compuesta por una organización que prioriza el sentir identitario de los individuos; deviniendo en una comunidad más unida y sólida frente a la incertidumbre que tiñe el presente.

Lamentablemente, los ritmos económicos y políticos contemporáneos se han dedicado a tergiversar la tradición. El autor boliviano Reynaldo Javier identifica que las danzas tradicionales han sido trastocadas por el proceso de colonización al que han sido sometidas distintas poblaciones, principalmente en América Latina. A pesar de que dicho proceso inició hace siglos; continúa manifestándose en la actualidad desde diversos ámbitos.

El uso de un *sistema jerárquico*<sup>73</sup> ha sido una herramienta para categorizar las manifestaciones culturales, principalmente, cuando se hace una distinción entre lo que es tradición y lo que es arte. Es decir, frecuentemente, se define al arte como el producto hecho a partir de una especialización aprendida de las academias de *bellas artes*; las cuales, tienen una fuerte influencia de pensamiento occidental, es decir, europeo.

Mientras tanto, ¿Qué sucede con las prácticas tradicionales? Son nombradas desde una nomenclatura que le quita toda potencia política y transgresora. Es por ello, que el antropólogo Reynaldo encuentra que las palabras como: *folclor* o *patrimonio cultural* para distinguir una danza ceremonial a una danza escénica; únicamente responden a un sistema discursivo, lineal, pero, sobre todo, colonialista. Vaciando simbólicamente el contenido, el mensaje o motivación que tiene la ejecución de dichas danzas.

---

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 75

<sup>73</sup> Se reconoce al sistema de jerarquías como aquel que, a partir de una estructura de pensamiento colonial, separa y distingue lo que es definido como arte o como folclor. Esta propuesta teórica es planteada por Grossfoguel y Reynaldo Javier lo retoma en su artículo llamado *Aquello que llamamos “Danza ritual”* y “danza-artística” en Oruro Bolivia.

ciertos procesos y prácticas celebratorias que, como la danza, contenían un modo propio de producir conocimiento y al mismo tiempo servían para reproducir la vida y el éxtasis festivo, han sido vaciados de contenidos epistémicos. Este vaciamiento se inició contaminando aquellos procesos y prácticas celebratorias con la noción de “idolatría”, luego se las denominó “folclor”, después “manifestación popular” y actualmente el enajenamiento se da a partir de la idea de “patrimonio inmaterial” o “patrimonio intangible”. Esta diferencia de denominación, aparentemente con poca relevancia, es más bien una *distinción* que denota proyectos civilizatorios en conflicto, cada uno con sus propias características.<sup>74</sup>

Paulatinamente, el origen y práctica de estas danzas va perdiendo el sentido histórico, religioso, astrológico, geográfico o económico que les caracteriza; y, consecutivamente, el Estado o los intereses empresariales la alejan de ser una práctica de cohesión social con valores comunitarios para hacer de ella un espectáculo mercantil.

Ya lo hacía notar Sevilla Amparo, la antropóloga especialista en danzas tradicionales de México: el Estado y el sistema capitalista son las bases estructurales sobre las que yacen las prácticas culturales, y, por lo tanto, son las instituciones responsables de una deformación y difusión de las danzas rituales que caracterizan a las decenas de grupos indígenas de México.

El folclor es utilizado por el Estado para promover una imagen homogénea del México nacional mediante su academización y su espectacularización, es decir, modificando su campo artístico tradicional e insertándolo en el campo artístico de las Bellas Artes. La *academización* supone la enseñanza de las danzas y bailes, que modifica o reinventa la coreografía, el carácter, la indumentaria y el significado. La *espectacularización* es la creación de grupos profesionales o de aficionados de este tipo de danza para la representación escénica o el traslado de grupos auténticos a los foros teatrales.<sup>75</sup>

Es así, que el capitalismo aísla a los sujetos o comunidades de una creatividad colectiva; homogenizando el concepto y reproducción del arte bajo una misma dirección.<sup>76</sup> Sin embargo, cabría cuestionarse ¿Qué otros factores inciden en la homogenización corporal? Podría ser fácil contemplar que la modernidad, y todo lo que conlleva, es la responsable de esta tergiversación sensorial, pero como se señaló

---

<sup>74</sup>Romero Flores, Javier R., “Aquellos que llamamos “Danza-ritual” y “danza artística” en Oruro Bolivia”, *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, Bogotá, 2015, vol. 10, mayo-agosto, p. 17 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5240815>

<sup>75</sup> Islas Hilda, *Op Cit*, p.102

<sup>76</sup> Como se externaba desde la sociología gestada en Frankfurt: En el mundo contemporánea son más constantes los elementos que separan al sujeto de un arte confrontativo, como pueden ser los medios audiovisuales. Aunque, desde una perspectiva personal, esto no se traduce en que estos medios sean totalmente enajenantes o apolíticos.

anteriormente, la tradición no es un proceso histórico que no sea modificable e influenciado, sino que la tradición también se presenta como continuidad histórica y puede incidir en el presente. Por ello continúa siendo vital preguntarse por los cauces que llevan a la enajenación corporal.

Pese a estos esfuerzos insistentes por minimizar la potencia creativa y política que tiene el sentido e identidad comunitarios, junto con las representaciones culturales que devienen de éstos; los grupos indígenas de México han construido alternativas para manifestar su rabia, sus valores y su resiliencia a los cambios, siempre sin perder de foco, su trayecto histórico y su lenguaje expresivo.

No hay lugar a duda de que la relación de dominación epistémica mencionada previamente es una estrategia para inmovilizar a las comunidades. Pero la mayoría de estos grupos sociales no ha perdido el sentido simbólico de sus prácticas; e inclusive, se han reinventado o reforzado nuevas formas de organización con el propósito de que su identidad permanezca sólida y con largas raíces.

Por otra parte, algunas danzas tradicionales también ofrecen una crítica en torno lo que les acontece, o a la vez, se presentan con un posicionamiento político que cuestiona las decisiones gubernamentales o económicas que se ejercen sobre sus comunidades. Así, la danza es un anclaje con el pasado y el presente; asumiéndose como una acción vinculada a lo religioso. Pero también, en algunas ocasiones, a través del uso de gestos y elementos satíricos reniegan de los roles sociales construidos en torno a su historia.

Danzas de lugares como Tepeyanco en Tlaxcala, Pinotepa en Oaxaca, Xochistlahuaca, Guerrero y entre otros; crean, a través de sus carnavales, escenarios, momentos y personajes irreales; teniendo un contacto cercano con la parodia de su cotidianidad, o inclusive, con elementos místicos que solo pueden suceder a través de estas representaciones. “Con instrumentos de viento y cuerda bailan con exagerados pasos de polka y mazurka melodías del siglo XIX, en una parodia de suntuosidad superficial de la alta sociedad durante el imperio y la intervención francesa.”<sup>77</sup>

Así, a través de las melodías, los movimientos dancísticos, objetos cotidianos, o el mismo vestuario, se hace una secuencia narrativa que involucra el contexto histórico de

---

<sup>77</sup> Toda la información fue recuperada del libro Mompradé Electra L, Gutiérrez, Tonatiúh, *Historia general del arte mexicano. Danzas y bailes populares*, México-Buenos Aires, Ed. Hermes, 1981.

la comunidad. De esta forma, la danza se vuelve un acto de sublimación en el cual, por un momento, los sujetos pueden ser alguien más, jugar con una corporalidad distinta a la suya e imaginar gestos nuevos. Todo esto, puede ser a través de elementos propios o ajenos a su cultura.

“Para mi representa libertad, alegría; porque me lleva a eso que nos han contado los abuelos, que sus padres eran carnavaleros y pues es una tradición de más de 150 años en la que podían disfrutar de esa libertad a través de una máscara ya que su identidad se ocultaba.”<sup>78</sup>

Paulatinamente, en algunos territorios, la danza ha sido aprovechada y ejecutada a modo de protesta; haciendo eco de los abusos que muchas comunidades han vivenciado.<sup>79</sup> De este modo, independientemente del proceso de mercantilización, homogenización o distorsión de las tradiciones; los individuos reinterpretan colectivamente sus prácticas; como un medio para ejercer poder y decisión sobre las autoridades punitivas.

Esta población desde el 2007 a la fecha se ha pronunciado en contra del proyecto carretero que quieren imponer sobre su territorio ancestral, por la vía jurídica pero también han sabido poner en juego sus elementos culturales. Uno de ellos es la *Danza de Arrieros* que en últimas fechas ha sido invitada para presentarse este agosto en la sesión regional del Congreso Nacional Indígena en Chiapas. En esta ocasión se les invitó a los 70 integrantes que componen la danza, aunque sólo asistieron 30; el proyecto carretero ha trastocado la organización interna del grupo, pues hay quien piensa que no se debe mezclar lo político con lo religioso<sup>80</sup>

Cabe resaltar que los ejemplos de danza aquí mencionados no son los únicos. Sin embargo, son muestra de que lo tradicional no es ajeno a las dinámicas políticas y económicas que componen la estructura social contemporánea. El ritual junto con la tradición; son un llamado que trasciende barreras espaciales, temporales y enuncia el alcance que tiene una corporalidad dancística anclada a una comunidad, luchando en contra del olvido.

---

<sup>78</sup> Testigo entrevistado en video documental: Aj+Español, (Mayo 18 2019), *Coyolillo carnaval negro y mexicano*, [Archivo de video] Youtube [https://www.youtube.com/watch?v=8h9X\\_5\\_AQx0](https://www.youtube.com/watch?v=8h9X_5_AQx0)

<sup>79</sup> Sobre los procesos de violencia que viven las comunidades originarias, Gilberto Giménez lo categoriza como *etnización* el cual consiste principalmente en una desterritorialización, ruptura u apropiación de sus costumbres.

<sup>80</sup> Rodríguez, Karla, “Guiney y Guimpeda, la danza y música de arrieros”, *La Jornada del campo* México, núm. 83, 16 de agosto del 2014, <https://www.jornada.com.mx/2014/08/16/cam-vida.html>

### **3.3 Movimientos aislados. La paradoja de la danza escénica.**

“Un, dos, tres, cuatro”, enumerar los movimientos para asociarlos con un ritmo musical. “Cinco, seis, siete, ocho”, la enumeración como método para crear una secuencia ordenada que todo bailarín profesional debe seguir<sup>81</sup>. Así, la danza escénica se destaca por estudiar e investigar las posibilidades coreográficas que el cuerpo tiene; apegándose a aquellas técnicas que han sido legitimadas a través de discursos culturales, enunciaciones políticas e instituciones educativas.

Con el paso del tiempo, el cuerpo construido en comunidad fue perdiendo fuerza y presencia como resultado de un discurso que legitimó a las danzas a partir de su cercanía con los valores hegemónicos de la cultura dominante. Consecuentemente, surge la clasificación de los movimientos dancísticos según sea su función social. Así, la danza escénica abandona el carácter ceremonial, festivo y religioso que caracteriza a las danzas rituales. Sin embargo, su desarrollo y auge se basó principalmente en el desprecio hacia estas danzas que no eran resultado de una especialización artística, pero, sobre todo, en lo que respecta a México, el rechazo a estas danzas estuvo ligado a su contenido asociado con aquella forma de vida que la estructura colonial buscaba eliminar tajantemente.

Dicho esto, es importante discernir que la danza escénica no alude únicamente a un solo género. Se refiere a que su enseñanza es principalmente en academias profesionales para ser replicadas en escenarios. Es por ello por lo que se pueden apreciar desde una función de ballet hasta una de danza folclórica a modo de espectáculo. Pese que, los elementos históricos que impulsan a cada género dancístico son distintos, se funden algunas características de cada danza entre sí. Como es el caso del ballet con la danza contemporánea, siendo esta danza el objeto de investigación de la presente tesis.

---

<sup>81</sup> Para la ejecución de los pasos en la danza su estructura se divide en pulsos, acentos o compás; los tres son utilizados para tener conciencia del tiempo musical y las secuencias que pueden ejecutarse durante ese tiempo.

### 3.4 Semillas de rebeldía. Danza moderna en Europa y México.

El inicio y desarrollo de la danza contemporánea no es sincrónico en todas las regiones en donde se practica. Sin embargo, resulta necesario enunciar las coreógrafas o bailarinas que, a lo largo de generaciones, fueron una ruptura y puerta de cambio; siendo pioneras en una danza, cuya presencia alteró la visión dominante sobre lo que era legitimado como arte. Pues, durante mucho tiempo, un porcentaje del gremio artístico se negó a reconocer la riqueza coreográfica de la danza moderna.

La danza moderna y contemporánea no han sido los únicos géneros dancísticos rechazados por las instituciones que diseminan los discursos de poder a partir de la clasificación del arte y de los cuerpos. Previo a la aceptación del ballet como la danza de la nobleza, durante los siglos XVI y XVII, la Iglesia veía en la danza un acto inmoral en la cual se exponía vulgarmente los deseos del individuo. Es a partir de la propuesta del rey Luis XIV por perfeccionar las danzas cortesanas cuando comienza la codificación y especialización de lo que hoy se nombra ballet.<sup>82</sup>

Este momento, en donde el cuerpo civilizado del clasicismo y la racionalización de sus gestos y actitudes coinciden con la docilidad corporal que permite integrarse al aparato productivo del capitalismo en ciernes, pone el terreno ideal para fomentar la formación profesional y disciplinar del bailarín. Entonces, hay lugar para expresiones como el ballet, una expresión del movimiento en donde el cuerpo no molesta porque se trabaja día con día para domesticarlo.<sup>83</sup>

Fue así, que en Europa y América la danza que dominaba los espacios artísticos y políticos fue el ballet. El ballet se caracterizaba por ser una danza sutil, elegante, con coreografías que destacaban los movimientos fuertes y estéticos a la vez. Pero también se distinguía por ser un espacio protagonizado por hombres; ya que ellos eran los responsables de crear y dirigir las coreografías, en su mayoría, bailadas por mujeres. La investigadora especialista en la historia de la danza en México y el rol de la mujer en ésta,

---

<sup>82</sup> Como lo señala Tortajada Margarita en varias de sus investigaciones, previo al ballet, la danza se creaba en espacios externos a los círculos sociales dominantes. Las personas gozaban de jugar con su cuerpo al ritmo de la música; desinteresadamente de que sus movimientos fueran legitimados como estéticos o artísticos. Poco a poco, estos movimientos fueron apropiados por la sociedad cortesana, el carácter festivo de las danzas populares fue transitando y transformándose hasta ser lo que hoy se conoce como ballet

<sup>83</sup> Macías Osorno, Zulai, *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*, México, UNAM, 2010, pp.41 y 42.

Tortajada Margarita, determina que en el ballet no solo se creaban coreografías con escenarios e historias con una apología al romance, también era un espacio que restringía los movimientos a través de un entrenamiento disciplinario del cuerpo de los bailarines.

Por ello, resultó tan revelador cuando la bailarina Loise Fuller se liberó del corsé y experimentó la posibilidad de sentir el vuelo del movimiento a partir del giro de las telas amplias que caracterizaban su vestuario. Estos movimientos vibratorios emitidos por la bailarina se condensan en un contexto social atravesado por un flujo de transformaciones basadas en un aceleramiento de la vida de ese momento; alterando las vivencias personales a través de los sentidos.

Sobre esto, Walter Benjamin enfatizó en cómo “el observador ejerce cada vez más sus facultades perceptivas en un paisaje urbano dislocado, recorrido por flujos incontrolables de signos y de imágenes. [...] La convulsión y el choque son a partir de ese momento los modos primeros de la experiencia sensorial, y arruinan toda posibilidad de apreciación global por parte del individuo de su cuerpo y del medio en el que evoluciona.”<sup>84</sup>

Paralelo a estas transformaciones, la bailarina que generó un impacto y revolución artística fue Isadora Duncan, quien expresó sin temor su pensamiento y posición en torno la enseñanza de una danza clásica rígida, y en algunas ocasiones, hegemónica. Continuando con la propuesta de un vestuario atípico del ballet que propuso Loise Fuller, Duncan rebasó los límites; jugando sobre el escenario con una túnica que revelaba una desnudez del cuerpo a la que el público no estaba acostumbrado en absoluto. Pero la danza de Isadora Duncan no era solo una crítica al vestuario del ballet. Su danza enunciaba una posibilidad que se había negado durante mucho tiempo: la expresión de la mujer a través de sus propios méritos, de sus propias creaciones, bajo sus propias inquietudes.

El nacionalismo, el feminismo y la lucha de clases fueron algunos de los temas más álgidos de principios del siglo pasado, y ella los retomó en su danza. A través de ellos escenificó a la superheroína. Fue la primera bailarina-activista, y prototipo de la mujer feminista: dentro y fuera del foro fue un modelo temprano de la conciencia feminista. Quizá por eso tuvo tanto éxito, y

---

<sup>84</sup> Suquet, Annie, “Escenas. El cuerpo danzante: Un laboratorio de la percepción”, en Corbin Alain et al. (comp.), *Historia del cuerpo. Las mutaciones de la mirada en el siglo XX*, España, Ed. Taurus Historia, 2006, Volumen 3, p.381

alcanzó tal proyección escénica e impacto sobre su público: porque vivió y bailó en coherencia con sus ideas.<sup>85</sup>

Ambas bailarinas eran originarias de Estados Unidos, sin embargo, fue en el continente europeo en donde recibieron mayor aprobación y difusión de sus prácticas artísticas. A partir de estas dos intrépidas bailarinas, comienzan a surgir nuevas propuestas coreográficas y dancísticas que intercalan las técnicas corporales de la danza clásica con innovadoras formas de expresión sobre un escenario.

Es así, que la danza comienza a desdibujar las fronteras entre la cotidianidad y el escenario; generando sensaciones indescriptibles en los bailarines, revolucionando la comprensión del movimiento. Simultáneo a la exploración que Loie Fuller e Isadora Duncan hacían a través de sus danzas, sucedieron movimientos teóricos en las ciencias sociales, en las artes visuales e igual surgieron conceptos renovadores como lo fue la “*propiocepción*” de Charles Scott Sherrington, que sucesivamente se conoció como “*kinestesia*”.<sup>86</sup>

La importancia de este término parte de la necesidad de entrelazar la relación que existe entre el movimiento y las sensaciones. Así, la kinestesia se vuelve un apoyo para visualizar los alcances de estar consciente del ritmo y expresividad del cuerpo, ya que éste, a pesar de encontrarse en un estado de quietud, genera una cadencia; propiciando una búsqueda necesaria para los sentidos receptivos del bailarín.

Así, en 1914 la bailarina alemana, y posteriormente coreógrafa, Mary Wigman ahondó en la capacidad expresiva de sus emociones; revelándolas a través de movimientos meticulosos que tenían su propio ritmo, pues la música estaba ausente en sus presentaciones. El impacto de esta bailarina en la historia de la danza moderna parte también del vínculo que tenía con el profesor Rudolf Von Laban quien destaca por investigar la danza; desmenuzándola por el movimiento, como lo fue uno de los principales objetivos de la Kinestesia.<sup>87</sup>

“La escucha de los ritmos fisiológicos desempeña en este sentido un papel fundamental desde los principios de la danza moderna. El silencio y la inmovilidad son

---

<sup>85</sup> Tortajada, Margarita, *Frutos de mujer las mujeres en la danza escénica*, México, INBA, 2012, p. 138

<sup>86</sup> Suquet, Annie, *op cit.*

<sup>87</sup> “Mary Wigman, una innovadora de la danza”, *REVOL. Girar las danzas*, martes 11 de noviembre de 2014, <https://revistarevol.com/actualidad/mary-wigman-una-innovadora-de-la-danza/>

las condiciones primeras de esta nueva atención a los <<rumores del ser>>. <<Escuchemos los latidos de nuestro corazón, el susurro y el murmullo de nuestra propia sangre>>, preconiza Mary Wigman, pionera de la danza moderna alemana.”<sup>88</sup>

Paulatinamente, los espacios dancísticos comienzan a ser habitados, organizados y liderados por mujeres coreógrafas ávidas por crear historias propias; a través del juego de técnicas corporales o narrativas que no habían sido experimentadas en el campo profesional de la danza. Abriendo paso a generaciones de bailarines con gran curiosidad y gozo por los escenarios artísticos.

Por otro lado, el surgimiento de la danza moderna en México fue diferente. Previa a la llegada de este género, la danza escénica de México estaba permeada por discursos institucionales regidos por una moral religiosa, pero, sobre todo, era atravesada por una inestabilidad política y una búsqueda de identidad constante. Sin embargo, aquello en lo que coincidió con las danzas escénicas de Europa, fueron los antecedentes ideológicos que reprimían al género femenino. Pues, desde la época colonial hasta la época del México posrevolucionario, destacó el rechazo, la mofa y la incredulidad respecto la presencia de la mujer en los espacios públicos, fuera en el campo político o artístico. Estos juicios influenciaron en la restricción que tenía la mujer mexicana sobre sus posibilidades y sus propios movimientos.

“Aunque sin gozar de prestigio, la actividad dancística representaba en la Nueva España una posibilidad para que las jóvenes de clases bajas tuvieran una profesión para tener cierta seguridad económica. Las bailarinas eran tratadas como menores por sus maestros, quienes recurrían a este tipo de acuerdo siguiendo las costumbres de la época y por falta de profesionales de la danza.”<sup>89</sup>

Otro testimonio sobre estos prejuicios basados en la división social a partir del sexo emerge de algunas propuestas escénicas, como lo fue el caso del francés Andrés Pautret, quien realizó nuevas coreografías de ballet que atrajeron la mirada de los espectadores; pues “se seguía criticando a las bailarinas por sus actuaciones y se les pedía más recato para que no se escandalicen algunos piadosos concurrentes. Se nos dice que algunos salieron del teatro con ánimo decidido a entrar en ejercicios

---

<sup>88</sup> Suquet, Annie, *op cit*, p. 385.

<sup>89</sup> Tortajada, Margarita, *op cit*, p. 188

[espirituales], a fin de lavar la mancha que contrajeron con sus miradas las bailarinas.”

90

En el otro extremo, se ha de reconocer que, desde la época colonial hasta el establecimiento de la danza contemporánea, la escena dancística mexicana, en gran medida, dependió de la participación de coreógrafos, coreógrafas y bailarines extranjeros. Pero esto no se traduce en una estructura artística cegada de los discursos nacionales, al contrario, los profesionales extranjeros de la danza trabajaron de la mano de las políticas institucionales, principalmente fue así, en la consolidación de la danza moderna.

Para finales de los treinta ya había antecedentes de las ideas nacionalistas en la danza de concierto. No obstante, el movimiento nacionalista tomó mayor fuerza con la llegada de representantes de la corriente de la danza moderna al territorio mexicano [...] Para el periodo de 1950 a 1952 el Movimiento de danza moderna entró en su mayor apogeo, imponiéndose por encima del ballet clásico. En el ascenso de esta “nueva danza” fue de suma importancia la creación, en 1946, de lo que se nombró -en un primer momento- como el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura -ahora INBA- con su correspondiente Departamento de Danza.”<sup>91</sup>

A pesar de que la danza moderna nació como una advertencia y una acción que refutaba anclar sus movimientos a las historias frías, ajenas y racionales del ballet. En México se contempló como una opción para envolver a los espectadores en un cúmulo de valores nacionalistas presentando una narrativa y estética adornada de folclor y fantasía; pues las posibilidades para jugar con el vestuario, los ritmos y el escenario, ampliaban el espectro, haciendo del discurso nacionalista una idea viva.

“Los bailarines, cada vez más lejanos a los criterios de normalidad que habían enmarcado a un cuerpo para la danza, enfocan las premisas del movimiento emociones que sabían comunes con las del público: es decir, en las experiencias que partían de narraciones ancladas a un contexto político y social, de la realidad exterior asfixiante y de la pasión domada por la civilización.”<sup>92</sup>

El objetivo de este proyecto nacional era promover un arte vinculado con la cultura del país, de este modo, la pintura, muralismo, la escritura y la danza se convirtieron en

---

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 199

<sup>91</sup> Rodríguez Becerril, Violeta, *El movimiento de danza contemporánea independiente mexicana. Una visión sociológica de la práctica dancística*, México, UNAM, 2010, pp. 39 y 42

<sup>92</sup> Macías Osorno, Zulai, *op cit*, p. 45

un eje para fomentar la idea de un Estado-nación estable, sólido y fijo. Y aunque durante los primeros años de la década de los cincuenta, los artistas estaban de acuerdo con llevar este discurso al escenario, poco a poco, surgieron algunos antagonismos, cuestionando cuál era la función de la danza: si era un arte comprometido con la sociedad, o, un arte puro que respondía a las necesidades individuales.

Anna Sokolow, una de las principales bailarinas extranjeras que trajeron la danza moderna a México expresa en 1956:

Ahora no quiero trabajar sobre asuntos objetivos sino sobre lo que mi vida interior es capaz de captar y sentir, ahora no necesito títulos ni argumentos dramáticos, necesito que el movimiento mismo vaya expresando la idea, cosa que no debe confundirse con la abstracción [...] Como bailarines modernos son tan buenos como los mejores del mundo, están preparados para una nueva etapa. Deben superar nacionalismos y limitaciones provincianas, desechar banderías y demagogias.<sup>93</sup>

Estas declaraciones anuncian la llegada de una llama que estaba encendiéndose en el interior de muchos otros bailarines o coreógrafas. Los discursos nacionalistas ya eran insuficientes frente las nuevas dinámicas globales de comunicación, comercio y políticas entre países. El cuerpo danzante empezaba a recibir distintos estímulos, y en algunas ocasiones resultaban inefables. Y casi sin planearlo, la danza moderna fue transitando a lo que hoy en día se conoce como danza contemporánea.

### **3.5 Cuerpos rebeldes, interrogantes y cambiantes. Planteamiento teórico-práctico de la danza contemporánea.**

Enunciar la transición de estilos en la danza escénica, es esencial para conocer los antecedentes que motivaron la formación de la danza contemporánea, sobre todo, por la versatilidad en torno la definición de esta danza, pues a pesar de que es una categoría dancística reconocida, sus características suelen ser ambivalentes según el punto de partida de quien la estudia.

---

<sup>93</sup> Cita recuperada en Rueda Taracena, Mónica, *Las condiciones de creación de danza contemporánea en México (1988-2012) y su relación con la política cultural*, México, UNAM, 2017, p.100

A partir de la reflexión de Maxwell Adeline, se reconoce que existen tres perspectivas en torno el acercamiento teórico de la danza contemporánea.<sup>94</sup> El primero reside en una categoría cronológica en la cual se señalan los años 70 como el inicio de esta danza. La otra variante parte de lo estético; haciendo una distinción de los esquemas corporales y coreográficos de la danza moderna. Y, por último, la autora señala que la danza contemporánea es un arte que busca *auto-categorizarse* simultáneamente a la construcción de sus propios elementos.

A pesar de que hay diferencias entre estos tres acercamientos, impera un quiasma entre ellos: el cuerpo se reinventa constantemente; cuestionando los parámetros artísticos y normativos que la danza moderna comenzó a forjar y encarnar. Pues a pesar de que ésta surgió del impulso por experimentar el cuerpo fuera de los cánones rígidos que permeaba la expresividad y cuerpo de los bailarines; paulatinamente, inclinó su proceso creativo a peticiones y discursos políticos que ignoraban la subjetividad de los bailarines.

Frente a este contexto, en diversos países, el gremio dancístico vive un proceso de exploración, transformación, pero también de división. En el cual se registran las múltiples ramificaciones que nutren el movimiento corporal. Sucesivamente, la danza contemporánea se asume como una práctica artística enfocada en la vivencia de experiencias que trasciendan en movimientos más sublimes, caóticos, catárticos, es decir, se busca la asociación del movimiento con las emociones del bailarín. Ya no se tratará de interpretar exclusivamente historias ajenas, o de reproducir discursos políticos ciegamente.

De esta forma, la danza deja de ser un espacio exclusivamente académico. Se abandona la idea de que la técnica debe ser perfecta, y pese que la danza moderna fundó dichas bases, la danza contemporánea irrumpe totalmente, retoma al sujeto como el principal intérprete de su sentir.

El movimiento bailado no se define según su virtuosidad codificada o según una necesidad de expresividad, sino que es, ante todo, un estado de conciencia corporal que adquiere sentido en la efectuación [...] permite seguir explorando estas infinitas posibilidades de experiencia entre

---

<sup>94</sup> Vid. Maxwell, Adeline (ed.) et. Al, *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea*, Chile, UAHC, 2015.

cuerpo y objetos así como las situaciones límites donde el sujeto se sitúa frente a su propio desconocimiento, sus dificultades o la ausencia de experiencia previa.<sup>95</sup>

A partir de este descubrimiento lúdico, sensible e introspectivo de las posibilidades corporales; emergen múltiples propuestas escénicas que hacen notar que existe más de una sola forma de enseñar y compartir la danza. Y así como Isadora Duncan comenzó con un rechazo del uso del vestuario como forma de dominación del cuerpo, más adelante, Merce Cunningham decide ignorar las influencias sociales sobre los movimientos corporales y abandona la idea de los protagonismos escénicos:

“se sitúa al azar en el centro [...] reivindica la ausencia de jerarquías espaciales y personales en la escena: propone la desaparición del bailarín principal, es decir, el fin de la preponderancia entre bailarines.”<sup>96</sup>

Sin embargo, como lo señala Macías Zulai, la propuesta de Cunningham parece olvidar el tejido simbiótico que existe entre lo social y lo subjetivo; pues inclusive los movimientos más espontáneos provienen de una interacción que hubo del individuo con su entorno. Por otro lado, cabe destacar que este método marcó una pauta significativa para la danza contemporánea; pues se reconoce que todo tipo de movimiento, y no solo el dancístico, se enriquece desde distintos hilos conductores.

La danza contemporánea partirá de la experimentación basada en impulsos físicos del cuerpo, de situaciones corporales en el aquí y el ahora de la práctica y el ensayo; entonces suplanta la técnica por la improvisación y la exploración en los gestos de la vida cotidiana (esto sustentando en la idea de que toda corporalidad parte del movimiento); así que ya nada es hostil, ni la edad ni la tecnología ni el propio espacio teatral ni el cuerpo, siempre y cuando exista la posibilidad de moverse para ampliar las relaciones que producen una realidad viva, sea desde juegos, consignas o improvisaciones, movimientos que implican roces y rupturas estatización, en donde la danza contemporánea se presenta como el encuentro, de experimentación y de contagio.<sup>97</sup>

Así, se buscaba expresar no únicamente con el cuerpo, se recurría a historias fantásticas o vestuarios maravillosos, en otras ocasiones, se involucraba un cambio en los escenarios, en las narrativas, y hasta en los cuerpos mismos, para diseñar una experiencia sensorial inmersiva en el espectador. La coreógrafa alemana Pina Bausch,

---

<sup>95</sup> Brozas-Polo, María, Vicente-Pedraza, Miguel, “La diversidad corporal en la danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX”, *Arte Individuo y Sociedad*, 29 (1), 2017, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513554411005>, p. 74 y 76

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 81

<sup>97</sup> Macías Osorno, Zulai, *op cit*, p. 50

es ejemplo de ello, pues se le reconoce internacionalmente por sus coreografías, en las que ocasionalmente los bailarines interactuaban con objetos colocados sobre el escenario, o texturas que realzaban sus movimientos, pero, sobre todo, sus piezas coreográficas aludían a una expresividad gestual profundamente emotiva.

Sobre esto, Pina Bausch habló ante la prensa (algo insólito en ella) en México en 1994, cuando trajo su obra *Claveles*. Reconoció a la vida, así de simple, como su gran influencia para crear; a la vanguardia, como una palabra. Para ella, el arte era sólo un medio para expresar sentimientos e impulso para continuar hacia adelante. Precisamente eran los sentimientos lo central para ella, pero enunciados en colectivo: “Lo que más me interesa, lo más importante, son mis sentimientos: Todo lo que veo de la vida me interesa formularlo, siempre tomando en cuenta las relaciones, deseos y por encima de todo, la formulación del nosotros”<sup>98</sup>

A pesar de que más tarde la danza de Bausch fue clasificada como *danza teatro*, no se niega la influencia que tuvo en las futuras compañías de danza contemporánea e inclusive sus enseñanzas fueron plasmadas en el cine.<sup>99</sup> De este modo, las emociones compartidas sobre el escenario traspasan las fronteras disciplinarias entre las artes, creando un registro visual de aquello que es fugaz y aprehendido simultáneamente a la ejecución del movimiento.

No existe un manual que indique qué elementos debe tener la danza contemporánea, pese ello, diversas ramificaciones han apostado por un espacio que abola las jerarquías espaciales, entre bailarines, así como también, prestar atención detallada a lo que el cuerpo dicte; aunque esto implique improvisar los movimientos. De esta forma, la introspección se convierte en un timón para las creaciones coreográficas.

Tal es el caso del *contact improvisation*, que como bien lo dice su nombre, se basa principalmente en la espontaneidad que surge entre el contacto de dos o más cuerpos. Así, “en la confrontación física con el otro, la diferencia puede ser reconocida pero

---

<sup>98</sup>Tortajada Quiroz, Margarita, “Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro”, *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 2018, Vol. 9, Núm. 14, <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2568/4483>

<sup>99</sup> Sobre el documental *Pina* dirigido por Wim Wenders: “El cine abstrae y distancia el cuerpo humano del espectador y, aunque a estas propiedades se les ha sacado gran provecho en la historia del cine, encubrían precisamente lo que Wenders tenía la esperanza de filmar: la experiencia emocional, visceral y muscular de contemplar el teatro-danza de Pina Baush en un espacio real” *Hustvedt, Siri, La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres. Ensayos de feminismo arte y ciencia*, Madrid, Seix Barral, 2017, p. 76.

también atravesada, desplazada, subrayada y respetada; gracias al intercambio puede ser celebrada y movilizada.”<sup>100</sup> Esta danza, invita a una sensibilización carnal que no esté permeada por las fronteras sociales inscritas en el cuerpo.

Como se puede notar, a diferencia de la danza moderna, la danza contemporánea tuvo una presencia multifacética en diversas zonas geográficas externas a Europa, y México, no fue la excepción. Pese que las propuestas mexicanas se enriquecieron frente el contacto con extranjeros, algunos representantes de la danza contemporánea como Xavier Francis o Anna Sokolow apelaron a una danza desligada de nacionalismos y más cercana a los sentimientos.

“Lo que queremos expresar con nuestro arte es toda la vida y la muerte; en esos límites caben todos los temas. Los ismos se acaban arruinando siempre porque son limitados por definición; solo una inexplicable terquedad puede mantener a un artista fiel a un ismo”<sup>101</sup>. En esa misma plática Francis continúa:

En lo contemporáneo la forma se libera a base de conceptos. Nuestro único límite, nuestra única obligación, la única constante es el cuerpo intérprete. Claro que hay leyes de la ciencia coreográfica que tomamos en cuenta y aplicamos. Ahora, si me preguntas qué persigo con mis obras, diré: unir a las gentes, entenderlas, acercarme al prójimo. Y para ello todos los temas son buenos porque el hombre siempre parte del punto de vista del hombre.<sup>102</sup>

Poco a poco, la danza contemporánea en México comenzó a tener cada vez mayor presencia en los foros, e inclusive, se crearon festivales exclusivos de esta danza, sin embargo, no todos los grupos tuvieron la suerte de ser invitados, o mínimamente reconocidos. Debe mencionarse, que, a raíz de su auge, pero, sobre todo, de las múltiples diferencias en torno su práctica, surgieron diversos grupos o compañías que se proclamaban como independientes; pues su intención no era pertenecer al gremio artístico profesional, sino ofrecer una visión alterna del cuerpo a la institucional o académica.

A partir de los ochenta la opción de crear danza desde un grupo independiente se volvió cada vez más común. Para ello se pusieron en relación necesidades e intereses artísticos; con ciertas condiciones de producción de danza establecidas por instituciones; así como con intereses de

---

<sup>100</sup> Brozas-Polo, María, Vicente Pedraza, Miguel, *op cit*, p. 82.

<sup>101</sup> Entrevista a Anna Sokolow aplicada por Tibol, Raquel citada en: Rueda Taracena, Mónica, *op cit*, p.100.

<sup>102</sup> Entrevista a Xavier Francis por Tibol Raquel, *Ibidem*, p. 101

quienes gestionan las instituciones y determinan la lógica institucional para entregar los recursos para el desarrollo de la danza.<sup>103</sup>

Bajo este contexto es el surgimiento de algunos grupos como El Nuevo Teatro Danza, Compañía Barro Rojo, Contempodanza, Contradanza, Antares, entre muchos otros más

Interpretar cuáles fueron los motivos de estas compañías, de las cuales algunas siguen en la escena artística actual, invita a reflexionar cuáles han sido las motivaciones de bailarines profesionales y de personas no especializadas en la danza para crear o acercarse a estos espacios, que, en gran medida, incitan a trabajar al cuerpo desde una acción creativa y sensible. Me aventuro a afirmar que la creación y permanencia de estos espacios es un nombramiento colectivo que enuncia cómo el cuerpo es atravesado por violencias, pero a la vez, reconociéndolo como un puente para identificarlas, nombrarlas ¿Y por qué no? emanciparse de éstas.

Así, entran en escena aquellos cuerpos violentados y negados “cotidianos, íntimos, sexuales, sarcásticos, violentos, cínicos, agotados, furiosos, brutales, deshechos, cuerpos inquietantes que piden que nos humedezcamos en ellos, por oposición al distanciamiento y al desinterés contemplativo de quien mira un objeto estético, plantado frente a lo abstracto, limpio, liso, neto, joven, seductor y siempre ajeno.<sup>104</sup>

Y a pesar de que en la danza contemporánea no se logra la ausencia de algunas normativas jerárquicas que se posan sobre el cuerpo como lo son los discursos hegemónicos sobre el arte, la presencia de la disciplina o la imposición de la norma sobre lo sensible. Existen diversas compañías de danza contemporánea que resisten y enseñan a despojar al cuerpo de la piel rígida que envuelve día con día a los sujetos; permitiéndoles comunicar lo que por tanto tiempo ha sido enjaulado, así, el individuo explora su propia individualidad conjugándola con un proyecto compartido entre otras personas

Se le define como “sinónimo de creación perpetua [...] de investigación corporal y escénica –muchas veces acompañada o fusionada con la investigación teórica–, como movimiento que cristaliza en el cuerpo un pensamiento contemporáneo o un contexto del “aquí y del ahora”, como práctica holística, como nueva ruptura frente a cánones creativos de representación, como provocación, como alejamiento de formas hegemónicas narrativas, como corriente ligada a su historicidad, como creación ya no separada de otras disciplinas artísticas y de producción de conocimiento [...] como arte experimental, como conformación de relaciones horizontales con

---

<sup>103</sup> *Ibidem*, p.133

<sup>104</sup> Macías Osorno, Zulai, *op cit*, p.47

el espectador y entre artistas, como práctica inseparable de lo cotidiano, como expresión de la subjetividad [...] como búsqueda permanente, como cuestionamiento hacia la propia disciplina de la danza, etc.”<sup>105</sup>

La danza contemporánea está, y siempre lo estará, relacionada con un sistema anclado a estructuras sociales que ignoran la fuerza de una emoción, el impulso que puede generar el dolor o la sorpresa que se genera al sentir tus propios músculos, pese ello, la danza sigue existiendo, y con ello, los cuerpos siguen confrontando.

### **3.6 Compañía de danza contemporánea *Destellos de luna*.**

Las condiciones heterogéneas señaladas anteriormente se convirtieron en una plataforma para aquellos bailarines que estaban deseosos y deseosas por explorar la danza contemporánea alejada de cánones artísticos e institucionales, posicionando la práctica de esta danza en espacios que no estaban constituidos desde el discurso de las *bellas artes*. Revelando así, que la planeación coreográfica podía concebirse y enriquecerse a partir de una diversidad de cuerpos que no era plasmada en las compañías profesionales.

Xavier Francis fue uno de los coreógrafos que encontró la espontaneidad y riqueza del movimiento a través de la construcción de espacios independientes (junto con Bodil Genkel) como lo fue el Nuevo Teatro de la Danza el cual no estaba adscrito al sistema del Instituto Nacional de Bellas Artes. Francis fue un bailarín y coreógrafo de origen estadounidense que llegó a México en 1950, desde ese momento hasta el año de su muerte en el 2000, desarrolló una metodología que buscaba diferenciarse de otras técnicas que aludían más a una espectacularidad y virtuosismo del cuerpo.<sup>106</sup>

Este coreógrafo consideraba que la danza era más allá de una presentación que exhibiera los alcances físicos del cuerpo; él confiaba en que el movimiento podía ser una

---

<sup>105</sup> Maxwell, Adeline, “Introducción a las lecturas emergentes sobre danza contemporánea”, en Adeline Maxwell (ed.) et. al, *op cit.*, p.30

<sup>106</sup> De hecho, al ser un coreógrafo poco reconocido en el universo de la danza en México, las fuentes en referencia a su propuesta escénica son escasas. Gran parte de la información recuperada, principalmente a lo concerniente en torno su biografía fue un artículo escrito en un blog digital personal, así como también un artículo periodístico redactado después de su muerte.

expresión que reflejara el estado emocional, e inclusive espiritual, del intérprete. Este pensamiento y práctica de la danza lo llevó a enseñarla de manera íntima, flexible, sin perder de vista la limpieza de la técnica. Paralelo a este posicionamiento creativo, manifestó reiteradamente el escaso apoyo económico que se le daba a la danza, así como también, expresó su inconformidad respecto a cómo los procesos burocráticos eran limitantes muy restrictivas.

Resulta muy engorroso hacer arte al amparo del INBA; todo se pierde allí en montañas de papel. Para obtener cualquier cosa hay que hacer una solicitud que tarda meses; por eso muchas veces se levanta el telón sin haber logrado un ensayo general. Claro que fuera del INBA el problema económico se agrava. Nosotros no tenemos ni un quinto, pese a ello nuestra escuela ha producido muchos bailarines; hemos trabajado muy duro para formar la compañía; ninguno de nuestros artistas cobra, excepto cuando salimos de gira. La solución del problema económico de los bailarines es algo que está todavía en el aire; planes no nos faltan: conseguir patrocinio, hacer más funciones tener más alumnos, realizar giras por el interior y el exterior. Quizá la única solución inmediata consista en lograr un subsidio del INBA.<sup>107</sup>

Pese la dificultad por equilibrar sus ideales con los parámetros institucionales, Xavier Francis se empeñó en compartir su conocimiento dancístico desde una sensibilidad que buscara conmover al espectador, pero, sobre todo, que lo genuino de la danza, trascendiera en la vida personal de sus estudiantes. Fue así, que a través de su práctica dancística como bailarín y como docente, lo llevaron a dejar un legado que sus alumnas y alumnos aprendieron con cariño para enseñarlo posteriormente a futuras generaciones.

Graciela Navarro Vázquez, bailarina, coreógrafa, intérprete y profesora aprendió el método de Francis durante los últimos años que este coreógrafo dedicó a la docencia. A pesar de haber atravesado por algunos espacios de enseñanza con una diversidad de técnicas, fue en las clases del coreógrafo estadounidense en las cuales su vínculo con la danza se fortaleció:

En su espacio fue donde desde el día uno sentí lo que mi ser estaba buscando y esperando, entré a una etapa de mi vida recordada con amor, agradecimiento, adquirí el ADN de mi danza. Encontré un padre amoroso, exigente; viví una formación consciente de mi cuerpo, mi energía vital, mi espíritu. Aquí me di cuenta de mucho, tuve que desaprender todo lo antes aprendido; la enseñanza recibida antes no fue la adecuada para mí. Con mi maestro, mi formación realmente era progresiva; me resultaba fascinante entender y vivir las conexiones de mis músculos para poder realizar un gesto y dirigirlo, vivirlo en un control y al mismo tiempo sin control, con los matices de una energía propia que se entrelazaban con el ritmo musical, que acompañaban mi gesto en movimiento inundado de

---

<sup>107</sup> Rueda Taracena, Mónica, *op cit*, pág. 96

emociones y que a su vez trazaban el espacio con una luz nacida del lugar más puro, autentico de mi ser profundo. Sentí y viví la conexión de mi espíritu-cuerpo-mente.<sup>108</sup>

Después de dicho aprendizaje, la coreógrafa Navarro participó, intercambió y compartió en otros espacios como la compañía Contradanza, la Compañía Mnemosina de Tania Pérez Salas, así como también, impartió un taller de danza contemporánea de la metodología Francis en Alemania.<sup>109</sup> En 2007 Graciela Navarro Vázquez llega a la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM, espacio en donde ofreció, durante diez años, el taller de danza contemporánea. Dicho taller estaba conformado, principalmente, por estudiantes universitarios y algunas personas externas a la universidad, lo cual significaba que, pese estar dividido en dos horarios (principiantes e intermedios), el grupo tenía como característica ser multinivel. A partir del intercambio entre estudiantes en ese taller, en el mismo año de la llegada de Graciela Navarro a Acatlán, se crea la compañía de danza contemporánea Destellos de luna.

El origen de Destellos de Luna nace como una necesidad de darle identidad al grupo de danza que impartí en la FES Acatlán, pero también surge de la esencia de lo que yo percibía en mis compañeros de creación mientras su ser se movilizaba emocional y corporalmente, lo hacía de manera más consciente. Era como ver destellos de expresión que iluminaban sus rostros sorprendidos por lo logrado. Cuando, en las presentaciones del teatro, expresaban sus emociones a través de sus gestos dancísticos, como si emitieran destellos de luz que iluminaban la oscuridad del foro.<sup>110</sup>

El hecho de que la compañía Destellos de Luna no surja en un contexto de profesionalización institucional de la danza, puede resultar confuso para definir qué tipo de técnica se imparte, o si acaso, las integrantes de ese espacio lo hacen a modo de pasatiempo o tienen un interés de profesionalización. Es por ello por lo que la Compañía se destaca: por la diversidad de saberes. En tanto que hay integrantes que tienen conocimiento especializado, así como hay personas que practican la danza por vez primera; pero independientemente del nivel de especialización, todas y todos han generado un alto sentido de compromiso hacia la Compañía, así como a quienes la conforman.

---

<sup>108</sup> Testimonio de Navarro Vázquez Graciela, directora de *Destellos de luna*, obtenido a través de una entrevista escrita.

<sup>109</sup> Información del blog de internet: Zona escena difusión A.C., -“Tres décadas de labor incansable”,2014, <https://zonaescena.tumblr.com/post/44125339855/tres-d%C3%A9cadas-de-labor-incansable>

<sup>110</sup> Entrevista escrita Navarro Vázquez, Graciela.

Al igual que su maestro Xavier Francis, Graciela Navarro se distingue por dedicar una gran parte de las clases a una enseñanza meticulosa de la técnica; orientando a que las integrantes identifiquen el origen de cada uno de sus movimientos. Así, a través del reconocimiento, nombramiento de los músculos, del esquema óseo y de las sensaciones individuales; comienzan a construir su estructura corporal de un modo sensible, autónomo que les orilla a visualizar su corporeidad desde el ritmo sensible de la danza.

A pesar de que las clases están situadas a una exploración minuciosa del cuerpo, el método está alejado de reproducir sistemáticamente las técnicas de danza contemporánea. En cambio, se concentra en las experiencias personales junto con algunos acontecimientos significativos del entorno social. Es por ello por lo que la afirmación de las posibilidades corporales en los integrantes de dicha compañía se vuelve una posibilidad frente a las exigencias externas que prescriben continuamente los límites corporales.

Las sesiones se conducen con sencillez y con estímulos, no siguen una formalidad asumida. En sus realizaciones, como seres nos respetamos y valoramos. La intención de recurrir a este tipo de reuniones es la de incorporar lo más posible a mis estudiantes en el proceso creativo y los procesos educativos que están viviendo. Además, responde a la metodología de educación participativa que pretende dar a los alumnos un lugar y habilitarlos para la toma de decisiones, así como enfocarlos desde una perspectiva más horizontal y en la práctica de “ejercicios más democráticos de la educación.”<sup>111</sup>

La coreógrafa Graciela Navarro propone esta metodología pedagógica con la intención de que cada persona genere un vínculo con su cuerpo, ayudándole a discernir los límites fisiológicos de los límites aprendidos como norma. Así, la profesora invita a que las integrantes de esta Compañía se vuelvan más conscientes de las relaciones intersubjetivas que se tejen con los cuerpos, reconociendo (en sentido fenomenológico) que el cuerpo es una entidad que se afecta continuamente con las prescripciones sociales, pero a la vez, que éste también tiene una capacidad de incidir en otros. Y aunque la profesora Navarro no describa la técnica que utiliza bajo esta argumentación, se puede detectar que, al retomar la experiencia individual de cada integrante, la creación coreográfica se enriquece, dejando de ser ajena, para así, acuerparse de manera más significativa cada movimiento coreográfico.

---

<sup>111</sup> Navarro Vázquez, Graciela, *Reflexión sobre movilización de conciencia y cuerpo en los estudiantes del taller de danza contemporánea*, México, La Esmeralda, pág. 54

Puede entenderse a la docencia de esta compañía como un territorio cambiante en el que se invita a que los estudiantes averigüen por sí mismos cómo acercarse a su cuerpo a partir de memorias personales. A partir de este tejido entre lo personal y lo colectivo, se manifiesta un proceso de resignificaciones corporales que traslucen la antítesis de lo ordinario, es decir, la rigidez física y la restricción emocional a la que están expuestos los cuerpos. Por ello, este grupo de danza contemporánea se presenta como un acompañamiento frente a estos descubrimientos corporales que empoderan al sujeto danzante, pues, a través de la danza, su cuerpo rebasa la frontera de lo material.

Estas premisas no podrían concluirse solamente por medio de la observación o de la práctica directa con esta Compañía. Dichas afirmaciones se deducen a partir del testimonio de algunas integrantes, quienes, desde su subjetividad, exteriorizan cuáles han sido sus sentires, aprendizajes o puntos de vista del ejercicio dancístico de esta Compañía.

Sólo puedo afirmar que desarrollé una conciencia gigantesca e inmediata tanto corporal, como auditiva, visual y completamente sensitiva. La guía de Graciela ante mi cuerpo y el compromiso con Destellos de Luna me revolucionaron la vida, el cuerpo, mis hábitos, mis emociones, absolutamente todo lo que implicó su llegada a mi vida, ha trastocado cada rincón de mi ser, por lo que mi cuerpo es completamente diferente desde que lo habito con Graciela y Destellos de Luna.<sup>112</sup>

Con otras palabras, enuncian estos cambios corporales a partir de una exploración propia y compartida con el resto de las demás integrantes: “Profundice en la conciencia corporal e investigue las posibilidades sensitivas del cuerpo, además que abrí mis horizontes al compartir el espacio con otros cuerpos danzantes.”<sup>113</sup>

La antropóloga Mariluz Esteban destaca que estos rumbos que toman los individuos a través de su cuerpo revelan la influencia del pasado, pero a la vez, el rumbo que incide en el presente. Quizá, al comprender que el cuerpo es *estructura* y *acción*, como lo señala esta autora,<sup>114</sup> se logran entender las razones por las cuales las integrantes de esta compañía dancística tienen un *antes* y un *después* frente las enseñanzas aprendidas en Destellos de luna.

---

<sup>112</sup> Testimonio de Frida Dalí Pérez Rodríguez, integrante de la Compañía Destellos de Luna.

<sup>113</sup> Testimonio de Frida Rocha, integrante de la Compañía Destellos de Luna.

<sup>114</sup> Vid. Esteban, Mari Luz, *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, Barcelona, Bellaterra, 2004.

Se ha de reconocer que la compañía no está compuesta únicamente por estas manifestaciones íntimas, sino que también se ha enfrentado continuamente a retos institucionales<sup>115</sup>. Por un lado, cuando la compañía era parte de la oferta cultural universitaria, frecuentemente era un desafío montar una coreografía frente al recorte de los tiempos de ensayo, el descuido de los espacios compartidos por otros talleres, la desorganización en la logística y la prioridad de la universidad por cumplir con objetivos administrativos.

Mientras, que, por otro lado, en los últimos momentos<sup>116</sup> de esta compañía la dificultad por encontrar un espacio que cubriera las necesidades del grupo era constante; pues al tratarse de una compañía que durante mucho tiempo había estado adscrita, con todo lo que esto generaba, a una institución autónoma como lo es la UNAM, no se contaban con los recursos económicos, únicamente el de los bailarines, para disponer de un espacio indicado. Y a la vez, no había tantas oportunidades de presentar las coreografías en diversos espacios.<sup>117</sup>

Sin embargo, la compañía se ha mantenido de pie a partir de las inquietudes que impulsaban a actuar con solidaridad frente a estos infortunios, demostrando así, que no se trataba únicamente de clases para el fortalecimiento físico del cuerpo, o el aprendizaje de acrobacias para impresionar a otras personas. La compañía se conforma de detalles, historias, hallazgos personales, intercambios honestos e interrogantes sin resolver respecto los límites propios. Recordando así, el concepto de itinerario corporal:

Defino los itinerarios corporales como procesos vitales pero que nos remiten siempre a un colectivo, que ocurren dentro de estructuras sociales concretas y en los que damos toda centralidad a las acciones sociales de los sujetos, entendidas estas como prácticas corporales. El cuerpo es así entendido como el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio social, en diferentes encrucijadas económicas, políticas sexuales, estéticas e intelectuales. Itinerarios que deben abarcar un periodo de tiempo lo suficientemente amplio para que pueda observarse la diversidad de vivencias y contextos, así como evidenciar los cambios.<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup> La coreógrafa Navarro los nombra de dicha manera en la tesina de su autoría.

<sup>116</sup> Me parece importante resaltar que la presente tesis se concluyó durante los dos primeros años de pandemia (2020-2022) del SARS-CovV-2 por ende, me refiero a “los últimos momentos” de la compañía a aquellos en los que la compañía se reunió presencialmente por última ocasión.

<sup>117</sup> Se reconoció la identificación de estos retos a partir de los testimonios compartidos de la coreógrafa Navarro Vázquez, de algunas integrantes de dicha compañía y también de la vivencia personal de éstos.

<sup>118</sup> Esteban, Mari Luz, *Op cit.* pág. 54

Por ende, a partir de este compromiso individual, grupal, y casi comunitario, en la compañía Destellos de Luna se insiste en no olvidar el vínculo que tiene la danza con lo social; tratando de convidar una retrospectiva sensible sobre aquellas experiencias que han dejado huella en la vida de la coreógrafa Graciela Navarro o en la del resto de la compañía. Es así, que, a lo largo del tiempo, gran parte de las coreografías presentadas incitan al espectador a identificarse con ciertos fraseos, con la combinación musical, con los detalles del vestuario, la iluminación, o simplemente, se invita a que en la audiencia florezcan emociones que podrían ser inefables, pero identificables, porque espectadores y bailarines comparten la realidad de la que se danza.

Los temas plasmados en mis coreografías tienen todo que ver con una inspiración de vida [...]Me mueve mucho compartir temas que sean entrañable para mí, para mis compañeros de creación, que contribuyan a una autorreflexión y una reflexión grupal [...]si lo compartimos ante un público conseguimos un proceso, de estar en aparente oscuridad nos trasladamos al lado luminoso, porque mantenemos la intención de compartirlo dando una reflexión y solución ante lo vivido. [...]Si mi corazón hablara, nace al ver a las personas indigentes, de reflexionar sobre los feminicidios que quedan impunes dejando a familias, padres y sobre todo a madres viviendo con el vacío, dolor de la injusticia.<sup>119</sup>

Es un hecho, la danza, el cuerpo, las emociones y sensaciones son un camino que nos confronta con lo establecido, y muchas veces, a través de esto puede que se logre conocer otros horizontes de percepción y de conocimiento. Por esta razón, este capítulo estuvo dedicado a hacer una remembranza de algunos episodios sociales que dieron pauta a la creación de la danza como arte, como expresión, como ejercicio de dominio y como unidad confrontativa.

Inevitablemente, la Compañía Destellos de luna, y cualquier otro espacio que navegue por la exploración artística, se influye de aquellas estructuras sociales que se adhieren a lo más profundo del ser, reproduciendo modelos y discursos que se oponen a la creatividad y búsqueda de libertad. Pero no por ello, se trata de darle cabida al desánimo, pues en los intersticios del ser se cuelan las más diminutas e inesperadas formas de resignificación o ruptura.

---

<sup>119</sup> Testimonio de Graciela Navarro Vázquez.

## Capítulo IV. Interpretación sociológica del cuerpo en la danza.

### 4.1 La sensorialidad de lo mundano y lo extraordinario.

Es evidente que el orden social se sustenta sobre uno corporal; la forma en cómo la biopolítica aplica técnicas para organizar a una población con base el conocimiento que se tiene de los cuerpos. O cómo el funcionamiento del sistema económico depende de una anatomopolítica que se yergue a partir de la sistematización del tiempo, espacio y acomodo de los cuerpos. Son certezas que bardean a la realidad social., inclusive en aquellas acciones que se conforman a partir de una oposición a estos dispositivos, terminan por reproducirlos, ejemplo de ello, es la danza. Sin embargo, en las creaciones dancísticas existe también una confrontación por nombrar desde otro sentido los saberes que se hospedan en el cuerpo. Teniendo esto presente, este apartado pretende enunciar cómo los sentidos corporales, el poder y el cuestionamiento de la producción patriarcal se expresan en la danza, teniendo a la Compañía Destellos de luna como eje.

Primeramente, hay que especificar qué se entiende por conflicto, para esto, la propuesta que Georg Simmel ofrece de este concepto será soporte. Cuando se habla de conflicto, algunas veces se hace con el empeño de erradicarlo; pues se emparenta con una situación negativa que tendrá terribles consecuencias. Sin embargo, para este pensador berlines el conflicto se presenta como unidad; la cual entiende como el encuentro entre sentimientos que se oponen. “La unidad también es la síntesis de las personas, de las energías y las formas constitutivas del grupo consideradas en su globalidad final, es decir, incluyendo los factores unitarios como dualistas.”<sup>120</sup>

Al entender que el conflicto “es un elemento sociológico de los procesos de socialización”<sup>121</sup> se visualiza porqué es fundamental que los grupos sociales encuentren en el antagonismo una vía para conjugar ideas, generar identidades, pero, sobre todo, sea un medio para identificar que las razones por las cuales existe una lucha o confrontación son compartidas, no son aisladas y determinantes de un solo individuo.

---

<sup>120</sup> Simmel, Georg *El conflicto. Sociología del antagonismo*, Sequitur, Madrid, 2013, p.19

<sup>121</sup> *Ibidem.*, p.25

En términos corporales, el dominio que se ejerce sobre el cuerpo es un común denominador del que ningún sujeto se encuentra ajeno. Por ende, bajo este sentido, la confrontación que surge desde lo corporal ya sea aquella que empieza con el cuestionamiento, con una resignificación de lo cotidiano, o con la atención y cuidado en los movimientos corporales cobra tanta fuerza y significado.

Existen numerosos escenarios por los cuales puede presentarse esta confrontación, evidentemente, la danza es uno de estos. Pero el antagonismo por ciertas normativas sociales no surge espontáneamente en la danza contemporánea. Cuando el sujeto danza, se enfrenta a aprender discursos de saber que puntualizan en un nombramiento persistente y preciso del cuerpo, conoce formas alternativas de organización en el espacio, e inclusive, resignifica elementos que antes no les prestaba tanta importancia, tal es el caso de la sensorialidad.

Se encuentra ahí, transita los espacios, es reconocida a través del intercambio de miradas, las texturas, los olores, los movimientos le afectan, es diversa y su presencia nunca será repetida. Es cierto, ninguna piel experimenta las sensaciones por igual. Sin embargo ¿Identificas el estímulo sensorial que se generó en tu cuerpo en los últimos minutos previo a leer este texto? Cuestionarse esto parece una banalidad, pues ¿Por qué detener nuestro pensamiento en una situación tan natural, constante y cotidiana como lo es la experimentación de nuestros sentidos?<sup>122</sup>

La respuesta a esta pregunta se contrapone frente a la dificultad de reconocer a los sentidos como eje de nuestro actuar, es decir, pareciera más fácil reconocer el ritmo diario de la rutina escolar, laboral, doméstica a identificar los sentidos que estuvieron implicados en dichas acciones. Para algunos autores como Karl Marx, esto sería traducido como la pérdida de sensibilidad y conciencia de los sentidos, pero, por otro lado, para Georg

---

<sup>122</sup> El desarrollo de este capítulo es un homenaje, compromiso y explicación de vivencias personales y sociales sobre la reconfiguración vivencial de la corporalidad, concibiéndola a través de un cuestionamiento y/o reconocimiento de su fragilidad y potencia. Todo esto, a través de la experimentación de la danza contemporánea.

Simmel significaría una exaltación de los sentidos a través de las experiencias e interacciones sociales.<sup>123</sup>

A pesar de que la teoría contemporánea en torno el cuerpo y los sentidos es muy vasta y diversa, a partir de la propuesta de Sabido Ramos Olga, pareciera imprescindible, retomar estas teorías clásicas que señalaron el alcance de los sentidos en el actuar individual y colectivo, ofreciendo una lectura vigente frente a este presente. El sociólogo alemán Georg Simmel fue uno de los precursores que audazmente ahondó, contra todo estándar académico, la presencia de los sentidos en un contexto en el cual, el tiempo o espacio eran transformados ante el crecimiento acelerado de las metrópolis. Por otro lado, previo a Simmel, están las indagaciones de Karl Marx que destacó la importancia del cuerpo considerando la noción material de la historia. Pese que ambos autores identifican la influencia del capitalismo sobre la transformación corpórea y de los sentidos, llegaron a conclusiones diferentes con algunos puntos de encuentro entre sí.

Karl Marx observa y detiene su mirada en las formas de trabajo que modificaron las relaciones de producción, puesto que, con plena conciencia de ello, quien posee los medios de producción, impone un sistema industrial que acapara los movimientos del trabajador (a), clasificando el cuerpo como extensión de la máquina, o, lo aísla de un intercambio sensorial placentero. A este modelo que posteriormente Michel Foucault nombró como anatomopolítica, fue reconocido ante ojos del marxismo como un proceso de enajenación imparale y completamente intencionado puesto que “el trabajo enajenado no sólo convierte al objeto creado en algo extraño para el propio creador, sino que enajena al hombre de su propio cuerpo”<sup>124</sup>

Las consecuencias que tiene este sistema laboral sobre el cuerpo son evidentes: “El trabajo mecánico afecta enormemente el sistema nervioso, ahoga el juego variado de los músculos y confisca toda la libre actividad física y espiritual del obrero. Hasta las medidas

---

<sup>123</sup> Idea recuperada de, Sabido Ramos, Olga, “La sensorialidad capitalista en Karl Marx y Georg Simmel: Claves para el análisis sensible de la sociedad contemporánea”, *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, AOP (Advance Online Publication), 2019 p.1-33.

<sup>124</sup>Cita de Karl Marx, recuperada en el texto de Sabido Ramos, Olga, *La sensorialidad capitalista...*, cit., p.11.

que tienden a facilitar el trabajo se convierten en medios de tortura, pues la máquina no libra al obrero del trabajo; sino que priva a éste de su contenido.”<sup>125</sup>

Aunque Marx hace referencia a los cuerpos de la clase trabajadora, cabe resaltar, que la explotación de los cuerpos sucedió en diversos escenarios previos a la industrialización. Como lo mencionan las autoras Alicia Migliaro, Diana Mazarriegos, Lorena Rodríguez Lezica, y Juliana Díaz Lozano: durante los procesos de colonización el cuerpo fue aquel territorio que buscaba profanarse como medio para ejercer poder, sobre todo, aquellos cuerpos que fueron racializados por civilizaciones europeas. Posteriormente a estos cuerpos se les clasificó como mercancía justificando la explotación de sus territorios o recursos naturales. Construyendo así las bases del capitalismo el cual se ha adaptado a las condiciones sociales contemporáneas

De este modo, desde los inicios del capitalismo hasta la actualidad, la experiencia sensorial se va acotando a los discursos mercantiles; delimitando a los sujetos a una naturalización de la explotación, de la violencia, pero, sobre todo, de un desconocimiento o desbordamiento de los sentidos en la vida cotidiana. Dicho con otras palabras, las condiciones estructurales envuelven la subjetividad para saturarla de infinitas posibilidades sensoriales, placenteras o dolorosas, con el propósito de dificultar que el individuo pueda asimilar cada una de estas posibilidades y prefiera evadirlas.

Consecuentemente el modelo capitalista priva al individuo o a los grupos sociales de experimentar el mundo desde una percepción múltiple, de reconocer el trayecto de los sentidos a partir de un intercambio entre el *yo* y la *otredad*, es decir, el capitalismo despoja al sujeto de reconocer los matices de su corporeidad.<sup>126</sup>

El conjunto de estas prácticas parte desde un objetivo incuestionable, es decir, las formas sociales marcan, en gran medida, gran parte de las pautas que los sentidos siguen. Pero también, los significados que tiene cada sentido dependen de los rasgos socioculturales de las poblaciones, así, tanto la estructura capitalista como la cultural

---

<sup>125</sup> Scribano, Adrian, “Cuerpos y emociones en el capital”, *Nómadas (Col)*, no. 39 (2013): p. 34 29-45, <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105129195003.pdf>

<sup>126</sup>“La corporeidad es una condición necesaria de la apropiación sensorial de la naturaleza por el hombre; la corporeidad es una precondition de la práctica.” Vid. Turner, Bryan, *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

definen el alcance perceptual subjetivo de cada uno de los sentidos. A partir de esto, Olga Sabido recopila algunas condiciones sensitivas que atraviesan a la sociedad occidental contemporánea: la hiperestesia, la privación sensorial o crisis táctil<sup>127</sup>; las tres evidencian que el cuerpo está sujeto a una transición continua y acelerada de los sentidos que implica un intercambio corporal que no rebasa la piel.

Estos significados y valores sensoriales forman el *modelo sensorial* adoptado por una sociedad, según el cual los miembros de esa sociedad “logran sentido” del mundo, o pueden traducir las percepciones y conceptos sensoriales en una particular “visión del mundo”. Es probable que haya desafíos para este modelo dentro de cada sociedad -de personas y grupos que difieren en ciertos valores sensoriales- sin embargo, este modelo proporcionará el paradigma perceptual básico a ser seguido o resistido <sup>128</sup>

Como puede percatarse, el *régimen sensorial* implica reconocer que el cuerpo está hecho de intercambios sociales y sensibles que construyen la historia individual, la formación de gestos y la delimitación de nuestros sentires. Es por esto mismo, que, desde un posicionamiento teórico, es vital examinar las limitaciones históricas y materiales que componen a los sentidos, sin embargo, por otro lado, la indagación y la afirmación de la articulación del modelo sensorial no es el único camino para recorrer los resquicios corporales. El cuerpo puede experimentarse desde un plano sensible en su totalidad, y así, navegar a través de sus propias limitaciones y posibilidades. Una de las integrantes de Destellos de luna lo define de la siguiente forma:

Soy consciente que mi corporeidad está compuesta con una infinidad de posibilidades cada día, cada clase, cada momento de mi vida me asombran y me hacen sentir mayor curiosidad por lo oculto y aún no descubierto en mi cuerpo. A las limitaciones las reconozco hasta que me encuentro en movimiento, las observo como parte de mi ser y les permito habitar me, pero siempre fluyendo conscientemente para que logren ser <sup>129</sup>

Esta experimentación enriquecedora de la corporeidad y los sentidos se desenvuelve dentro de un espacio artístico dedicado a la danza; por ende, se discurre que el

---

<sup>127</sup> La hiperestesia es definida por Simmel como aquella condición que impide generar un intercambio táctil cercano con un objeto o persona derivado de la intensificación de las sensaciones que siente el sujeto. La privación sensorial o crisis táctil es el miedo constante por tocar o ser tocado. Ambas definiciones son descritas por Georg Simmel y recuperadas por Olga Sabido Ramos.

<sup>128</sup> Cita de Classen en: Howes, David, “El creciente campo de los estudios sensoriales”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad- RELACES*, Córdoba, Año 6-agosto-Noviembre (2014), N°15, p. 18, en: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view-330>.

<sup>129</sup> Testimonio de Frida Dalí Pérez Rodríguez.

acercamiento subjetivo hacia el cuerpo propio se vuelve una posibilidad más tangible, sin embargo, fuera de estos espacios, e incluso, dentro de éstos también, se identifica cómo el capitalismo ha cimbrado varias de las nociones que rigen la sensorialidad, “Marx dio cuenta de un ‘régimen sensorial de la sociedad capitalista’ (*sensory regime of capitalist society*) en el que prevalece la privación sensorial (*sensory deprivation*). El proletariado ‘hiere sus sentidos’ en las condiciones trágicas de la fábrica. Más no solo el proletariado era víctima de esta enajenación, también la burguesía quedaba hechizada por la lógica del dinero y la mercancía, sus sentidos también eran engañados” <sup>130</sup>

Considerando que esto fue resultado del capitalismo industrial, ahora cabe cuestionarse: ¿Con que circunstancia se identifica la población actual?, ¿Se identifica con los *sentidos heridos* del proletariado?, ¿O con el hechizo enajenante de la mercancía? Me atrevo a deducir que en la realidad contemporánea se matizan ambas experiencias de cada clase social. El deseo por alcanzar las holganzas que presume la clase burguesa es cada vez más constante y aunque para ello se involucre una explotación consciente del cuerpo, jamás se conseguirá vivirlo en carne propia, solamente se engañará saciar los sentidos a través del consumo.

La conformación del régimen sensorial no sería tan influyente si no hubiera una clasificación que jerarquiza la conformación de cada sentido. Olga Sabido Ramos recupera la definición de Marx sobre las prácticas sensoriales y corporales en el capitalismo a partir de su presencia productiva en el engranaje económico; orillando a un despojo u olvido de algunos sentidos que parecieran no tener relevancia para el desarrollo económico. De esta forma, “la sociedad moderna capitalista tendrá su propio ‘modelo sensorial’, esto es, un conjunto de valoraciones y significados que se atribuyen a cada uno de los sentidos, dándole a unos más o menos importancia.

En esta lógica “cada orden de los sentidos es al mismo tiempo un orden social”. <sup>131</sup> En la población occidental a raíz de esta jerarquización el sentido más priorizado es el de la vista; el cual se posiciona como un sentido influyente para las experiencias hegemónicas de consumo, de estética o de intercambio social. Paulatinamente se desciende sobre el resto de los sentidos hasta dejar de nombrar a otros que parecen no

---

<sup>130</sup> Sabido Olga, *La sensorialidad capitalista...*, cit., p. 8

<sup>131</sup> *Ibidem*, p.12

cumplir con las arduas expectativas del régimen sensorial capitalista. “Las comunicaciones modernas hacen que la mayor parte de las relaciones sensibles entabladas entre los hombres queden confiadas, cada vez en mayor escala, exclusivamente al sentido de la vista y, por tanto, los sentimientos sociológicos generales tienen que basarse en fundamentos muy distintos”<sup>132</sup>

Por otro lado, se debe reconocer que la clasificación sensorial no es derivada exclusivamente del plano económico. El alcance e impacto que tienen los sentidos sobre los individuos también se nutre a partir de la comprensión sobre cómo se configura la percepción de éstos, así lo han comprobado los estudios sociales contemporáneos. Autores como Vannini P., Bull Giroy, David Howes entre otros; han señalado que se requiere de otras disciplinas como la filosofía o la neurología para comprender el amplio espectro que abarca la vivencia perceptual de lo sensorial. A pesar de que este apartado es un acercamiento breve y sencillo comparado con la complejidad de este estudio, es esencial enunciar algunos factores que resultan decisivos para interpretar los sentidos a través de la interacción social.

El estudio social de la percepción trabaja en desarticular las formas en las que se integran los sentidos dentro de las interacciones sociales y comprender que no se trata únicamente de señalar qué sentido ha sido el prioritario para la sociedad. Simultáneamente se cuestiona sobre su significado y presencia en las interacciones diarias, pero, sobre todo, desentraña cómo el cuerpo y los sentidos son un medio para aceptar o rechazar lo que resulta ajeno al cuerpo. Es decir, a través del uso cotidiano y normalizado de ciertos sentidos las estructuras socioculturales definen las categorías con las que el sujeto se identificará, así, al cuerpo le es asignado múltiples significados que determinarán el actuar de los individuos sobre su propio cuerpo, o sobre el de otros.

Las formas de clasificación suponen maneras de conocer, apreciar, evaluar, y sentir que se cosifican en los lugares, en las percepciones y apreciaciones del cuerpo. En esa medida no es casual que los grupos construyen fronteras simbólicas y físicas para marcar el adentro/afuera respecto a los sexos, a otros grupos, naciones o comunidades. Son las formas de clasificación las que hacen que adentro/afuera se signifiquen y se valoren de diferentes maneras. El mecanismo que hace aparecer

---

<sup>132</sup> Simmel, Georg, *Estudios sobre las formas de socialización*, FCE, Titivillus, 2015, Edición Kindle, Pos.12586

estas clasificaciones como *dadas* de forma trascendental es el efecto de *naturalización* que atraviesa tanto al espacio físico como el cuerpo.<sup>133</sup>

Siguiendo la línea de investigación de Georg Simmel, quien señaló la crisis de contacto por la que atravesaba las sociedades modernas, Olga Sabido reconoce cómo la limitación del contacto corporal se ha vuelto cada vez más recurrente, sin embargo, describe cómo el poco contacto corporal es delimitado a través de lo que define como *geografía del cuerpo*, la cual representa los límites que son permitidos o prohibidos en cuanto el intercambio táctil entre cuerpos. Consecuentemente, en cuanto los límites de un cuerpo son rebasados, sea por una situación accidental o intencional, mayor será la respuesta de defensa, rechazo, molestia, e incluso de desagrado, pero, por otro lado, también existen escenarios en la vida cotidiana que permiten cuestionar y reconfigurar la *geografía del cuerpo*.

Sin importar el género de la práctica dancística, ésta se convierte en un espacio en el cual se reevalúan los límites sociales en torno a la *geografía del cuerpo*. Simultáneamente, aunque de manera diversa, los géneros de danza exploran y juegan con los sentidos corporales, redefiniendo los puntos cardinales de éstos, es decir, de la jerarquización sensorial postulada socialmente. Sin embargo, pese que existe este cuestionamiento, en la danza también se reproducen múltiples discursos sociales; ya sea sobre la representación gestual, la diferenciación entre sexos, el disciplinamiento o el poder en el cuerpo, al igual que la clasificación jerárquica de los sentidos se posiciona sobre la producción coreográfica, haciendo del sentido de la vista el principal para la experimentación de la danza. A raíz de esto, surgen algunas propuestas coreográficas en la danza contemporánea y la danza-teatro para evidenciar y contrastar la centralización de algunos sentidos. Ejemplo de ello, es el proyecto coreográfico de la Dra. Stephanie Sherman, bailarina, profesora e investigadora de los discursos sociales que se reproducen en la danza, principalmente el de género y los sentidos. Resultado de su investigación surge “Construyendo la carne:

una pieza interactiva de teatro-danza interpretada por un elenco de actores ciegos y normovisuales, que cuestiona y explora los límites de las construcciones de género en la sociedad mexicana. [...] En esta pieza, los comportamientos normativos de feminidad y masculinidad se vuelven surrealistas

---

<sup>133</sup> Sabido Ramos, Olga, *El cuerpo como recurso de sentido en la construcción del extraño una perspectiva sociológica*, España, Sequitur, 2012, pp. 66 y 67.

y macabros, los actores comienzan a habitar identidades inesperadas que cuestionan el género. La pieza es cómica, oscura y conmovedora, ya que ataca la raíz cultural de la violencia de género <sup>134</sup>

El proyecto de la Dra. Stephanie Sherman cuestiona algunos de los discursos que marcan con notoriedad el actuar y los movimientos corporales de la mayoría de la población mexicana: la construcción social de género y la exclusión de los cuerpos que no entran dentro de las normativas hegemónicas. Es así, que la coreógrafa indaga, tanto en el proceso de creación, así como en la representación escénica, respecto qué tanto el sentido de la vista influye en los parámetros para comprender la noción de género. De este modo, reflexiona, critica y trata de sensibilizar al público respecto la exclusión de los individuos que no cuentan con los sentidos que suelen predominar en cada una de las interacciones sociales.

Por otro lado, en la compañía de Destellos de luna no se trabaja sobre una reivindicación social de los sentidos, sin embargo, sí hay interés por priorizar la vivencia consciente de éstos, así como también reconfigurar la geografía del cuerpo. A partir de las entrevistas hacia algunas integrantes de la compañía Destellos de luna se reconoce un testimonio compartido entre ellas: el acecho que ha vivido su cuerpo tanto en la cotidianidad como en algunos procesos de aprendizaje de ciertas técnicas de danza.

Esto le ha ocurrido principalmente a las integrantes que tienen una trayectoria más amplia en diferentes géneros dancísticos o incluso en quienes decidieron profesionalizarse en este arte. A través del aprendizaje de diversas metodologías y la vivencia de su movimiento pleno, comprueban que su cuerpo no es aislante de lo social, que existen múltiples factores que lo determinan, pero esto converge simultáneamente con un proceso de resignificación y reconfiguración de sus posibilidades corporales.

Por ello, la coreógrafa Navarro apela por hacia una *técnica dancística viva*. “El desarrollo técnico del cuerpo en la danza es vital para poder expresar con él lo que el arte como responsabilidad conlleva. Por otra parte, la forma de enseñanza de la maestra se inclina más hacia tomar la danza como metodología de vida y no sólo como un canal

---

<sup>134</sup>Descripción de la coreografía “Construyendo la carne” en sitio web de la coreógrafa Stephanie Sherman, en: [://static1.squarespace.com/static/53e84e5de4b02f6b824ddc1f/t/5cb5172b146f810001b9d04a/1555371891508/CONSTRUYENDO+LA+CARNE+PUBLICIDAD+ESPAN%CC%83OL+2+%281%29.pdf](https://static1.squarespace.com/static/53e84e5de4b02f6b824ddc1f/t/5cb5172b146f810001b9d04a/1555371891508/CONSTRUYENDO+LA+CARNE+PUBLICIDAD+ESPAN%CC%83OL+2+%281%29.pdf).

para elaborar a destajo trabajos coreográficos. Es mucho más vivo y en cierto punto, emocional.”<sup>135</sup>

Este acercamiento al cuerpo propio, así como a la vida externa a él es debido a que la experiencia corporal no está delimitada exclusivamente por una vivencia sensorial rígida demarcada por disposiciones sociales que le constriñen, la experiencia corporal también está guiada por la percepción, la cual evidencia que las formas de sentir son incontables. La definición sociológica de la percepción supone identificar que el cuerpo no solo es un material que es manipulable por los medios de producción o los esquemas culturales. “Se asocia con lo meramente cognitivo. No es solo cognición ni solo sensación. Abarca lo que percibimos del exterior de nuestro cuerpo y del interior del mismo a partir de nuestra química y red neuronal. Implica sentir, recordar, reconocer y asociar. Siempre está mediada con la mente, así como la cultura por el ambiente. El acto de percibir supone aprendizaje.”<sup>136</sup>

La percepción se conforma del intercambio mutuo, de significar alguna experiencia fisiológica, pero, sobre todo, es la que hace que el individuo socialice a través de los sentidos. Es por ello por lo que en la sociología de los sentidos se clasifican dos variantes que existen de ésta: la *interaccional* y la *disposicional*. La primera hace referencia a cómo surge una mutua percepción entre individuos, mientras que la *disposicional* alude a la comprensión de la construcción de las formas de percepción. La aplicación de esta clasificación se ajusta para reconocer que “las relaciones sensoriales son relaciones sociales”<sup>137</sup>, es decir, para comprender las formas particulares de interacción social, es sustancial reconocer que la acción social estará delimitada de acuerdo con el conocimiento que se tenga de los sentidos.

A pesar de que, como se dijo anteriormente, la danza, sobre todo la que es escénica, es una práctica que reproduce ciertas características del régimen sensorial, también es un espacio que multiplica las probabilidades de apreciar el cuerpo, puesto que se hace

---

<sup>135</sup> Testimonio de Dayna Elizabeth Carmona Gálvez, integrante de la Compañía Destellos de luna.

<sup>136</sup> Sabido Ramos, Olga, “Cuerpo y sentidos: el análisis sociológico de la percepción”, *Debate Feminista*, PUEG UNAM, 27 de mayo de 2016. 51, pp. 63-80.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

consciente tanto de los *sentidos externos* como de los *internos*<sup>138</sup> que conforman el plano de la percepción.

De este modo, se puede distinguir que en Destellos de Luna se pone en duda la validación del régimen sensorial, pero, sobre todo, se inquiera que a través de la danza se exalta la necesidad de sentir la amplitud del cuerpo, aquella que es sesgada en gran parte de los espacios sociales. “La danza no es solo bailar, sino, principalmente, reconfigurar la imagen del cuerpo dentro de las posturas constructivas y autónomas. El horizonte creativo de mayor plenitud para la danza es la autonomía del individuo con respecto de su propia conformación corporal.”<sup>139</sup> Así, se aprecia que las interacciones sociales podrían presentarse de un modo más genuino y que estuvieran menos enfocadas a un alcance de productividad, sino a los alcances físicos, sensibles, poéticos, expresivos y críticos que puede tener una piel que es habitada sin descanso.

Debe decirse que la danza no es el único espacio para reivindicar el orden de los sentidos, pese ello, se deben pronunciar aquellos momentos, prácticas o discursos en los cuales se visibiliza la autonomía perceptiva en la que el actor social se reconoce a través de sí mismo. Pero también, es importante promulgar que el cuerpo no es ajeno a la otredad y mucho menos es indiferente frente a las interacciones sociales, sin embargo, como se ha repetido hasta el cansancio, las sensaciones que atraviesan día con día al cuerpo exaltan más la funcionalidad que la sensibilidad, la individualidad a un intercambio sensorial compartido. Por ende, construir espacios en los cuales el intercambio sensorial no sea invalidado por estas prácticas hegemónicas, se vuelve, de cierta manera, un espacio de confrontación.

Al respecto Crossley ha señalado cómo a la percepción subyace un problema de entrelazamiento relacional (relational intertwinning) entre el cuerpo, los otros y el mundo. En este aspecto, la percepción se relaciona no solo con un cuerpo que habita el espacio – en el sentido de Merleau-Ponty- sino también con la relación entre personas (el cuerpo es sintiente y sensible, es decir, toca y es tocado) y con los objetos del mundo; la percepción del mundo es una percepción en situación,

---

<sup>138</sup> La división de estos sentidos profundiza, y a la vez facilita, en torno los procesos que suceden en el cuerpo frente a cualquier tipo de interacción. Los sentidos externos se asocian con la clasificación más utilizada que divide los sentidos en cinco (vista, oído, gusto, tacto y olfato). En cuanto a los internos son aquellos que proveen información sobre el mundo interno del cuerpo como la dirección, aceleración, dolor etc. Clasificación recuperada de Sabido Ramos Olga.

<sup>139</sup> Rosales Emilio, Gustavo, *Epistemología del cuerpo en estado de danza*, México, FONCA, CONACULTA, 2012, p.43

lo que implica no solo un cuerpo que siente, sino un cuerpo en relación con los demás y con la dimensión material de espacio.<sup>140</sup>

Así, a través de los sentidos y la percepción de éstos, el individuo relata y entreteje su subjetividad con la realidad objetiva. Este proceso confirma que los movimientos del cuerpo no son simplemente orgánicos y pasivos; también externalizan un proceso de racionalización y socialización. Por ello, para Simmel el significado de Vida puede interpretarse desde distintas aristas: “Por un lado, la vida es pura exterioridad: no supone un yo actuante o consciente de la acción de la que puede ser el sujeto [...] Por otra parte, la vida exige un sujeto, una consciencia que la viva, en este segundo sentido, la vida es interioridad cualitativa y concreta; es inseparable del individuo al que le es inmanente”<sup>141</sup>Dicho esto, cabe cuestionarse ¿En qué condiciones el individuo ejerce la consciencia de su vida, de su propio cuerpo?.

#### **4.2 El poder en la danza, la danza como expresión de poder.**

Si se pudiera verter la mirada hacia las entrañas del cuerpo, me gustaría saber qué se encontraría. Y claramente no me refiero al sorpresivo funcionamiento de los órganos, sino a aquellas historias que no son notorias a primera vista, pero que marcaron el cuerpo de manera definitiva. También están aquellas palabras o acciones que modificaron el transitar de ese cuerpo, dirigiéndolo a una transformación continua de lo que éste percibe. Dicho de otra manera, si se identificara con colores, símbolos o señales las violencias, normas, limitaciones y experiencias que se ejercen sobre el cuerpo, habría una cartografía corporal que evidenciaría los múltiples orígenes o discursos que rigen el movimiento del presente. Esto no es posible, al menos materialmente hablando, sin embargo, en el cuerpo sí habitan los discursos de poder, y evidentemente, la danza escénica también los reproduce.

Anteriormente, se señaló la definición de poder en la que se apoya esta tesis; a través del desglose que elabora Michel Foucault se identifican algunas manifestaciones en las que el poder se despliega. Estas categorías conceptuales se vuelven clave sobre

---

<sup>140</sup> Sabido Olga, *Cuerpo y sentidos...*, cit. p.69

<sup>141</sup> Jankélévitch, Vladimir, *Georg Simmel, filósofo de la vida*, Gedisa, España, 2007, p.34

todo cuando se trata de comprender el alcance y repercusión que tiene el cuerpo en la estructuración de los discursos de saberes, en el manejo estratégico de la población e incluso en el constante cuestionamiento que el sujeto ejerce en torno sus propias prácticas corporales<sup>142</sup>. Pero, sobre todo, se vuelve imprescindible acentuar que, bajo la propuesta de este filósofo francés, el poder se ejerce desde la multiplicidad de acciones y no es exclusivo de grupos hegemónicos.

Si la dinámica social está envuelta por las configuraciones de poder que se han estructurado, cabe preguntarse, ¿Qué sucede con aquellas esferas sociales que se caracterizan por tener una búsqueda irreparable de la exaltación del espíritu subjetivo? Tal como es el caso de las artes, y en este preciso estudio, la danza contemporánea. Hasta ahora, se ha defendido el ejercicio dancístico como una práctica que resignifica los movimientos, cuestiona la experimentación de los sentidos, y a la vez, genera procesos subjetivos atípicos frente el automatismo consecuente de la vida acelerada que fomenta el capitalismo. Sin embargo, la danza, al igual que la sociedad, es multifacética.

Es irreparable, la danza es una acción social que está influenciada por las normas y discursos que se gestan en el centro de lo social, pero también, es una práctica ideológica que produce saberes que emergen y se dirigen hacia múltiples destinos, es por ello, que, de forma casi poética, la danza es un fragmento de la realidad, pero simultáneamente, la realidad tiene un ritmo propio que inspira el movimiento. Esta constante es evidencia de la concepción del saber como algo rizomático, otra categoría que Michel Foucault propuso para entender la construcción compleja del conocimiento.

Ahora bien, ¿qué es un rizoma y para qué pensar con esta metáfora a los saberes? Veamos: Un rizoma es una planta que crece sobre la tierra y se expande en forma horizontal (más que vertical) y a veces sus tallos se entierran y sus raíces salen a la superficie. Pues bien, los saberes, en el sentido de esta metáfora, son concebidos como conocimientos diversos e irregulares, que crecen y se expanden horizontalmente, y no solo de modo vertical, como lo hace, por ejemplo, el árbol.<sup>143</sup>

Esta metáfora ayuda a comprender el constante fluir que ha tenido la danza a lo largo de la historia, adaptando su presencia a las expectativas sociales, políticas o el peso de la incidencia económica. Pero también en la actualidad los procesos creativos y las

---

<sup>142</sup>Algunos de estos conceptos son *biopolítica*, *anatomopolítica*, *poder anatomo*, *técnicas disciplinarias*. Estos fueron explicados con detalle en el segundo capítulo de esta investigación.

<sup>143</sup> Cuevas Landero, Elisa Guadalupe, *Nuevas caras del poder en la sociedad, global*, México, UNAM, 2012, p. 31

reflexiones críticas de la danza atraviesan por un estancamiento que ha limitado la experimentación de coreografías disidentes que se contrapongan a los discursos tradicionales que la danza escénica ha acuerpado. Al menos, así es como lo define André Lepecki.

Concebir a la danza como un acto que implica poder no es una propuesta innovadora, diversas investigadoras e investigadores de distintas latitudes han indagado al respecto. A pesar de hacer un uso distinto en sus metodologías, orígenes conceptuales y estudios de caso; se identifica la práctica dancística como un núcleo que alcanza direcciones múltiples, sin embargo, coinciden en señalar el sometimiento institucional y práctico que experimentan los bailarines, así como también, el impulso rebelde que alimenta la esencia crítica de lo dancístico.

En el libro *Agotar la danza* escrito por Lepecki André el autor rastrea algunos de los antecedentes que han definido las creaciones coreográficas, principalmente de ballet y contemporáneo. Paradójicamente, una de las nociones primarias que han desembocado en una práctica dancística monótona es la presencia de la coreografía como la base que une, de manera forzada, los movimientos rítmicos del cuerpo. Es decir, el ejercicio coreográfico “requiere entregarse a las voces dominantes de los maestros (vivos o muertos), requiere someter al cuerpo y el deseo a regímenes disciplinarios (anatómicos, dietéticos, sexuales, raciales), todo ello para la perfecta realización de un conjunto trascendental y preordenado de pasos, posturas y gestos que sin embargo deben parecer «espontáneos»”<sup>144</sup>

El moldeamiento de los cuerpos en las danzas escénicas es una premisa que la Compañía Destellos de luna se propone cuestionar y erradicar. Frecuentemente, durante el proceso de formación profesional de bailarinas y bailarines<sup>145</sup> se enfatiza en la enseñanza de técnicas corporales que construyan una corporalidad fuerte, estética, armónica y magnífica frente a la mirada de los espectadores. Paralelamente, muchas de las coreografías son estructuradas bajo lineamientos que no contradigan las estructuras

---

<sup>144</sup> Lepecki, André, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, España, Universidad de Acalá, 2008, pág. 25.

<sup>145</sup> Principalmente en compañías o escuelas cuyo objetivo principal es la certificación y validación del aprendizaje técnico.

discursivas hegemónicas externas al mundo de la danza. De este modo, durante mucho tiempo (también en la actualidad) las coreografías son presentadas por cuerpos espectaculares, representando fantasías o narrativas que no generan ninguna ruptura en las normativas sociales.

Por otro lado, como se había expresado anteriormente, en la compañía Destellos de luna las creaciones coreográficas evaden multiplicar algunos saberes inherentes de las compañías dancísticas profesionales, Pues al tratarse de una Compañía que está compuesta por una diversidad corporal e ideológica entre sus integrantes, las coreografías se enfocan en abordar temáticas sociales. Y a pesar de que en cada clase o ensayo se trata de mejorar las técnicas corporales de cada integrante, la coreógrafa Navarro insiste en tener ejercicios de sensibilización constante para acuerpar el tema desde una postura respetuosa hacia aquello que se representará sobre el escenario.

Por lo regular cuando he impartido clase en instituciones de danza he tenido que sensibilizar, reconectar a los alumnos con el porqué y para qué hacen danza, contagiarlos de frescura, amor, pasión, emoción, invitarlos a no cumplir sólo con las formas sino realmente vivir con los gestos dancísticos de manera genuina. Pienso que tanto el profesor como el alumno, sobre todo en este tipo de sistemas, pierden de vista el respeto al ser.<sup>146</sup>

De este modo, la coreografía tiende hacia dos caminos: convertirse en un espacio en el cual se refuerzan algunos sistemas de representación (como el del género) o también jugar con las técnicas y narrativas, haciendo de las presentaciones dancísticas un camino confrontativo en la danza. Este análisis junto el término de resistencia en la danza es expuesto por Adeline Maxwell quien identifica tres propuestas que emergen como respuesta frente a las violencias ejercidas en la danza. Respecto a la resistencia en el campo coreográfico, la investigadora señala que:

la destrucción de reglas de representación en la danza implica la gestación de una exploración de herramientas, experiencias, conocimientos, preguntas, procesos e investigaciones que pueden otorgar una nueva libertad creativa [...] se trata de una ruptura de códigos que significa una desestructuración del lenguaje tradicional de la danza y la lógica escondida tras las codificaciones

---

<sup>146</sup> Testimonio de la coreógrafa y profesora de danza contemporánea en la compañía Destellos de Luna, Graciela Navarro Vázquez.

y la ritualización de los cuerpos. Nos encontramos frente a un deseo de “subvertir los significados”.

147

Para esta autora se vuelve esencial desestructurar el lenguaje tradicional con el que se presentan las coreografías y apostar por la experimentación del cuerpo desde otro plano que no sea el que se espera comúnmente en la danza. Esto puede ser posible al evitar fraseos o tiempos técnicos que suelen guiar la ejecución del movimiento, bailar fuera de un escenario o también involucrar al público en los procesos creativos de los bailarines. Es decir, ejecutar coreografías que no necesariamente relaten un acontecimiento de la realidad, o, por el contrario, evitar contar todo desde un plano que apele a lo subjetivo e individual.

Desde este análisis, pareciera que en la compañía Destellos de Luna no se ejerce confrontación alguna; puesto que el ejercicio creativo para el desarrollo de una coreografía no cubre puntualmente cada una de las características mencionadas. En esta compañía los diversos temas son inicialmente explorados a partir de aquello que conmueve e inspira a Graciela Navarro, pero las ideas van transformándose y enriqueciéndose a partir de las inquietudes personales, que son escritas en un cuestionario abierto proporcionado por la directora, para posteriormente ser compartidas y representadas en colectivo.

El planteamiento y diseño de la coreografía requieren la elección, enfoque y determinación de su temática. Por eso, ante el acontecer cotidiano, tras la ocurrencia de algo que marca nuestras vidas, encuentro, capto, una fuente de inspiración para hacerla metáfora, llevarla a escena, expresarla de manera artística y exponerla mediante el lenguaje de la danza, hacerla algo trascendente para mis intérpretes y nuestro público [...] Una vez enriquecido el tema con las aportaciones de mis alumnos, se definen, descubren, generan totalmente y adecúan sus contenidos, se identifican los recursos, se plantean y diseñan los materiales, las actividades y los ejercicios, se prevén los movimientos espaciales, sus entrelazamientos, las contribuciones, los papeles escénicos con que se intervendrá y se construirá la coreografía”<sup>148</sup>

Lo disruptivo de estos montajes coreográficos no reside, como puede notarse, en una disidencia en los discursos de representación. La confrontación se encuentra en reconocer que la fuerza motora que motiva la creación de coreografías son temas que se

---

<sup>147</sup> Maxwell, Adeline, “Danza y política: El cuerpo como resistencia en la danza contemporánea chilena”, *Primer Encuentro Latinoamericano sobre Cuerpos y Corporalidades*, Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas, 1ª Ed, agosto 2012, pág. 7

<sup>148</sup> Navarro Vázquez, Graciela, *op cit.*, pág. 98

afrontan y vivencian, directa o indirectamente, en el transitar cotidiano, tales como: la migración, la violencia contra las mujeres, e inclusive el cuerpo mismo. Pero sobre todo, se insiste en que estos temas trasciendan el plano escénico y no hagan de las habilidades corporales el eje de la representación, en palabras de la coreógrafa Navarro: “Contamos con un plan amplio, formador, comprometedor, que va más allá de lo hecho y conseguido en el aula y el escenario, que está enfocado a tatuar en piel de nuestra existencia el compromiso amoroso, emotivo, la capacidad de respetar y vivir en armonía, como lo conseguimos al aprender y hacer nuestro el lenguaje dancístico.”<sup>149</sup>

Probablemente lo insubordinado en las coreografías de esta compañía no se hospede únicamente en los temas que trata; pues diversas compañías nacionales e internacionales también tienen una disposición por hacer de la danza un canalizador que denuncia las injusticias sociales o presentan con el corazón abierto la experimentación de emociones, placenteras o dolorosas, que el intérprete siente frente a ciertos escenarios.

Es por ello por lo que lo reivindicativo en Destellos de Luna es la lucha subjetiva de cada bailarín por tratar de comprender, descifrar y transformar lo social a través de su interpretación escénica, pero, sobre todo, en su práctica cotidiana. De este modo, se rechazan los discursos dominantes y las estructuras oficiales que legitiman las desigualdades, pero, sobre todo, se sensibiliza sobre aquello que pretende ser invisibilizado, aunque esto implique el rechazo de la compañía al no seguir los argumentos narrativos que operan lo institucional.

La noción de disciplina de la danza ofrecida por las instituciones culturales, así como a través de la transmisión de los saberes de sus espacios de formación, es la proyección del pensamiento de un cuerpo homogéneo, estable y autónomo, que queda al margen de la vida socio-política de su contexto. Isabelle Ginot afirma que “el límite entre gesto danzado y gesto hablado, o gesto cantado, es un corte puramente institucional, que reposa sobre una doble y paradójica ilusión del ‘cuerpo’.”<sup>150</sup>

A través de la crítica a partir de lo coreográfico, se concibe por qué la danza escénica puede convertirse, no solamente en un acto de poder, sino también en una enunciación política que, con el uso del movimiento, el gesto y el montaje expone las

---

<sup>149</sup> *Ibidem*, pág. 49

<sup>150</sup> Crisóstomo, Francisca, “Entre un gesto y una práctica. Algunas articulares para una reflexión política en danza”, en Maxwell, Adeline (ed.), et al, *op cit.*, pág. 83

carencias o abusos estructurales. A partir de esto, Lepecki, junto con otros autores, insiste en cómo la política se gesta desde el movimiento, es decir, un análisis político carente de una interpretación sobre lo móvil de la sociedad pasaría por alto las técnicas disciplinarias subyacentes en las que se apoyan gobiernos, empresas o los discursos científicos.

“Las teorías de la política están llenas de ideas, pero su éxito ha sido menor en lo referente a su explicación de cómo el esfuerzo concreto de participación necesario para ejecutar dichas ideas se concentra a través del movimiento de los cuerpos en el tiempo y el espacio sociales. La política no va ninguna parte sin movimiento.”<sup>151</sup>

Por otro lado, aún con la presencia de estos procesos coreográficos, la probabilidad de reproducir otros esquemas disciplinarios y de poder en las compañías dancísticas sigue latente. Retomando la propuesta de Maxwell sobre la práctica de resistencias en la danza, la autora despliega los cimientos en los cuales múltiples compañías apoyan su funcionamiento y estructura. Primeramente, no debe ignorarse que la danza es un acto social en el cual se reproducen los esquemas o dinámicas que imperan en la sociedad, la asignación de roles es uno de ellos.

De manera casi incuestionable, la principal figura en una compañía dancística es la directora o director de dicha compañía, Maxwell traduce esto como un espacio jerarquizado en el cual las decisiones son tomadas verticalmente y los bailarines rara vez son consultados para la organización, planificación de las clases o montaje y creación de coreografías. Asumir esta estructura convierte la acción artística en una adaptación acrítica de los discursos que enmarcan el pensamiento distanciado del movimiento, pero, sobre todo, es un reflejo de la preferencia de un individualismo sobre una experimentación sensorial compartida colectivamente.

Este manejo de los grupos profesionales o no profesionales en el rubro de la danza contemporánea convierten el proceso de aprendizaje más difícil; pues alejan a los sujetos de una experimentación más sensible de sus propias corporalidades. Les instigan a seguir disciplinariamente las técnicas corporales especializadas, fomentan una convivencia competitiva, pero, sobre todo, intervienen en una búsqueda interminable para el alcance de un cuerpo normado, es decir, un cuerpo fuerte, acrobático y hermoso. En

---

<sup>151</sup> Cita de Randy, Martín, en Lepecki, André, *op cit*, pág. 30

otras palabras, la jerarquía en los espacios dancísticos no es una alternativa a la norma, sino que se vuelve otra arista más de los poderes hegemónicos, y una vez más, el cuerpo es dominado y la subjetividad es orientada a una sola dirección.

En de los espacios donde se práctica la danza se encuentra instituida una forma ideal de cuerpo y corporalidad que opera para todo tipo de estilo, con pequeñas diferencias formales (no es lo mismo un cuerpo ideal en danza contemporánea que en danza clásica). Incluso podría decir que hay muchas disciplinas artísticas corporales donde esto sucede, con variaciones estéticas sutiles que en su conjunto acuñan un gran requisito: la delgadez. En gran parte de los espacios en los cuales participé mientras practiqué danza prima el machismo el patriarcado y el odio hacia la gordura.<sup>152</sup>

Siguiendo la experiencia personal y a través de algunos testimonios, el espacio guiado por la coreógrafa Graciela Navarro se trata de evitar reproducir esa norma sobre los cuerpos. Paradójicamente, en la estructura de esta compañía existe cierta controversia, pues al guiarse en la noción de Adeline Maxwell se encuentran coincidencias; principalmente cuando se explica cómo suelen surgir las ideas o cómo son gestionados los cuerpos. Sin embargo, la organización que plantea Navarro para Destellos de Luna no coincide con estos parámetros; expresando la poca confianza que tiene respecto las jerarquías.

No, en la compañía no hay jerarquías. No creo en las jerarquías porque son una forma de dar una etiqueta de valor al ser humano, para mí todos los seres somos únicos e invaluables, todos tenemos dones; el compartirlos con otros nos enriquece [...]Lo realmente significativo, es que cada uno de nosotros logre potencializarse, integrar nuestra energía vital primero de manera personal y de ahí converger en plenitud con el otro, darle vida y plasmar lo logrado, lo descubierto, lo superado y expresado en el dialogo creativo transmitido a todo ser que quiere recibirlo.<sup>153</sup>

Por otro lado, algunas integrantes identifican que en la compañía sí existe una estructura vertical:

“Desde un comportamiento común de cualquier compañía de danza. Depende de las cualidades de cada intérprete, principalmente por experiencia y técnica. Mayor responsabilidad cae sobre los elementos más experimentados. Especialmente en esta compañía considero que es en protección y cobijo de elementos con menor experiencia. Sin embargo, la compañía ha durado 12 años activa, en los cuales ha tenido periodos con más claridad respecto a estas jerarquías.”

Dichas jerarquías y distinciones en Destellos de Luna dependen mucho de la experiencia dancística que tenga cada integrante al entrar a este espacio, así como también, el nivel de compromiso que desarrolle con la Compañía.

---

<sup>152</sup> Vezna, Brzovic, “Los efectos del lenguaje. La performatividad como acto ideológico y la danza como espacio normado, en Adeline Maxwell (ed.) et al., *op cit*, pág 61.

<sup>153</sup> Testimonio de Navarro Vázquez Graciela

Percibo abiertamente cómo se minimiza, no se respeta e incluso, como se denigra el movimiento de quienes son recién llegadas a la compañía. Es valioso reconocer que cada una hemos crecido en movimiento, pero lamentablemente, la experiencia en el movimiento o la conciencia corporal para algunas en la compañía, nutre su ego y eso parece ser sinónimo minimizando al otro.<sup>154</sup>

En su tesina, la profesora, coreógrafa y bailarina Graciela Navarro expone que el rol de directora es una formalidad que asume para facilitar los procesos burocráticos o la toma de decisiones administrativas. Esto era principalmente cuando la compañía se desenvolvía dentro de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán y debía seguir los lineamientos de dicha institución. Comparar algunas de las perspectivas sobre cómo se ha construido y se despliega la compañía constata las contradicciones que encuentra el gremio artístico en el contexto contemporáneo, puesto que se enfrentan los deseos subjetivos con las estructuras administrativas o institucionales, que rara vez, muestran un interés por hacer de la danza el canal expresivo y emancipatorio que podría ser.

La existencia de este enfrentamiento genera un dinamismo pendular; Althusser Louis nombra a este proceso dialéctico entre resistencia y sometimiento como *interpelación*<sup>155</sup>. Es decir, los individuos no son ajenos a las prácticas que les someten; reconocen los dolores que atraviesan sus cuerpos, las limitaciones materiales, las dificultades para acceder a actividades ajenas al sistema productivo e identifican los discursos que les excluyen o les menosprecian. Sin embargo, muchas veces el reconocimiento de esas violencias, las cuales en realidad no son nombradas ordinariamente de esa forma, orilla a que sean aceptadas, normalizadas e ignoradas. Tener la oportunidad de nombrarlas y acercarse a métodos para rechazar dichas violencias, se torna un privilegio.

Pese esto, por menor que sea la acción, los sujetos, de manera colectiva o individual, pueden resistirse a las violencias. Así, en Destellos de Luna a través de la palabra, de la ruptura de lo cotidiano, de la creación de lo comunitario, a través de la escucha, de la expresión de la inconformidad, o del abrazo y comprensión de los procesos corporales, se resquebraja el sometimiento, por pequeños lapsos de tiempo, para darle paso al poder, a la sensibilidad y autonomía.

En el cuerpo está el conjunto de disposiciones prácticas y corporales que una vez naturalizadas se vuelven maneras duraderas de sentir, actuar y pensar. De ahí que también sea un lugar de poder que

---

<sup>154</sup> Testimonios de dos integrantes de la Compañía Destellos de Luna.

<sup>155</sup> Esta definición es una paráfrasis de la definición de Interpelación de Louis Althusser recuperada del libro *Agotar la danza*, en él, Lepecki André coincide con algunos conceptos escritos por este filósofo.

puede variar según el grupo, la religión, la sociedad o la labor que el individuo desempeña pudiendo ser brutal, violento, suave o peligrosamente imperceptible. Para Mary Douglas (1971), a pequeña escala el cuerpo humano reproduce poderes y peligros atribuidos a la estructura social.”<sup>156</sup>

Es por ello por lo que resulta ineludible no perder de vista el impacto que genera el observar cuerpos moldeados, pieles uniformadas y gestos insensibles en espacios que socialmente se distinguen por su creatividad y expresividad.

Por estas razones Maxwell apela por modificar la *estructura de relaciones entre el espectador y el cuerpo danzante* quebrantando las leyes aparentes sobre el cuerpo ideal para la danza escénica. Es cierto, practicar cualquier tipo de danza implica fuerza física, coordinación, propiocepción y un estímulo constante para despertar al cuerpo, sin embargo, algunas prácticas dancísticas parecen basar sus representaciones coreográficas exclusivamente en las proezas y el virtuosismo que las bailarinas y bailarines gozan. Hacen un espectáculo que construye modelos corporales, basados en normas, en otro sentido, es la reproducción de la biopolítica y anatomopolítica en el espacio dancístico.

“Hay mucha lucha de poder, de saberes, de impresionar, de sobresalir. Surgen egos del virtuosismo por el virtuosismo, competencias por demostrar quién realiza más saltos, gira mejor o cuantos malabares hace. Resulta más trascendental todo eso que el contenido, la vivencia trascendida más allá de la clase o el escenario, se pierde el para qué humano y creativo.”<sup>157</sup> Danzar bajo un sentido opuesto a esto implica renunciar a los estereotipos, a las expectativas sociales, pero también, es rechazar a contar una historia regida bajo la eterna perspectiva de lo bello, magnífico o sobresaliente.

Las integrantes de la compañía Destellos de Luna han comprobado que experimentar la danza a base de experiencias, emociones y aflicciones cobija las particularidades de su corporalidad. Las invita a seguir explorando el movimiento y delimitar sus propios criterios sobre los alcances de comunicación que puede tener el cuerpo al compartir desde lo genuino de su ser y no desde la fuerza de sus músculos. En palabras de una de ellas: “Una corporalidad distinta al estado corporal que vivo en el mundo cotidiano.

---

<sup>156</sup> Cita de Mary Douglas escrita en la ponencia escrita por Kory, Mauro, Scribano, Adrian, Tijoux, María Emilia, “El Cuerpo en la Sociología”, en el *Panel: Cuerpos y emociones en las ciencias sociales latinoamericanas: Hacia una epistemología política de los estudios sociales*.

<sup>157</sup> Testimonio de Navarro Vázquez Graciela.

Experimento en las clases un cuerpo capacitado para comunicarse con el mismo, permitiendo que la mecánica elabore una inteligencia fluida para permitir el equilibrio en los ejercicios que deba hacer.”<sup>158</sup>

Concebir un vínculo amoroso, receptivo con su propio cuerpo y con el del resto de las integrantes de la compañía es otra forma tener narrativas propias, de plasmar sobre el escenario temáticas que no sean opacadas por lo acrobático del cuerpo. Todo esto no se traduce en una interpretación cuyo eje sea la ignorancia de la técnica, al contrario, este proceso de enseñanza y montaje coreográfico incentiva al bailarín a explorar su cuerpo y subvertir los descuidos físicos a los que ha estado expuesto.

Se ponen en jaque sistemas de valores, liberándose de aquellas reglas que regulan y afirman un poder sobre los cuerpos de los artistas de la danza. Los intérpretes no son medidos por su rendimiento, no tienen que esconder más sus esfuerzos. A la imagen del cuerpo sobre-humano, extra-ordinario, viene a substituirse la de un cuerpo especial, particular, cuyos límites son administrados por él mismo. Esta actitud ataca violentamente “los modelos tradicionales de uso de sí mismo que mantienen la imagen de cuerpos, normados, virtuosos”.<sup>159</sup>

El abandono del virtuosismo, el desmantelamiento de los sistemas de representación y la abolición de jerarquías son las resistencias a las que se refiere Adeline Maxwell. Por su parte, Simmel debate respecto la presencia de los límites sociales; los cuales demarcan el actuar del individuo, concluyendo que si el ser humano no tuviera noción de estos límites<sup>160</sup> no habría forma de que surgiera la confrontación, y con ella, la unidad.

Nuestro espíritu está limitado por todas partes, pero es capaz de desbordar esos límites, de sacudir los duros marcos que circunscriben su expansión. Sin duda el pensamiento humano sería inconcebible fuera de todo límite formal, pero no lo sería menos si la rigidez del límite fuera absoluta y definitiva; y la unidad, en apariencia misteriosa y paradójica del acto vital, es la que realiza la síntesis de estas dos exigencias contrarias.<sup>161</sup>

Así, desde una movilidad performativa, junto con el reconocimiento de los límites normativos, corporales y subjetivos; en la compañía Destellos de Luna (tengo la confianza de que en otras compañías sucede un proceso semejante) acentúan la detonación del poder que se gestiona como una oposición.

---

<sup>158</sup> Testimonio de Frida Rocha, integrante de la compañía Destellos de Luna desde el 2018.

<sup>159</sup> Maxwell Adeline, *op cit*, pág. 13.

<sup>160</sup> La danza contemporánea no escapa de la presencia de los límites, pues como se ha señalado hasta el momento, los límites se manifiestan en restringir el movimiento a partir de la función, estética, normatividad del cuerpo.

<sup>161</sup> Jankélévitch, Vladimir, *Op Cit.*, p. 49

Y aunque los discursos normados evolucionen y vulneren estas prácticas forzándolas a redirigir sus objetivos; la *interpelación* generará nuevos mosaicos con los cuales los sujetos pueden identificarse, cimentando nuevas luchas, haciendo de su cuerpo una semilla que forjará senderos en contra del sometimiento.

#### **4.3 Limitaciones, cuestionamientos y rupturas de género en la danza contemporánea.**

Anteriormente se presentó la comprensión del cuerpo desde la perspectiva de diversos feminismos, entre ellos, el decolonial, interseccional y comunitario. Exponiendo, principalmente, la premisa de que las experiencias corporales de las mujeres<sup>162</sup> no pueden englobarse bajo una sola categoría; pues sobra evidencia de cómo, de acuerdo al contexto y territorialidad en la que se encuentren, determinarán las violencias que se dirijan en contra de su cuerpo. Así, la socióloga Oyèrónkẹ Oyěwùmi externa que las categorías y definiciones occidentales de sexo y género, entre otras, se han interpretado a partir de explicaciones culturales derivadas de un *raciocinio corporal*, apuntando que “la universalidad atribuida a la asimetría de género sugiere una base biológica más que una cultural, dado que la anatomía humana es universal mientras que la cultura se expresa en una infinidad de voces.”<sup>163</sup>

Complementario a esto, tanto Oyěwùmi como Simmel, señalaron que el sentido por el cual se justifican algunas propuestas epistemológicas del Occidente es la vista; la

---

<sup>162</sup> Hasta el momento, toda mi vida me he identificado como mujer. Aun cuando comencé a cuestionar qué significaba “ser mujer” me reconocí en estas interrogantes y también en las respuestas de lo que leía. Pero, determinarme como mujer ha sido aceptar que lo que he vivido a través de mi cuerpo no es una experiencia totalmente individual, al contrario, admitirme mujer ha significado que descubra en mi piel otras historias de vida. Ha implicado distinguir que, según las normas sociales, mi cuerpo parece nunca será suficiente. Sin embargo, identificarme como mujer, con todos estos cuestionamientos, me ha guiado a acercarme a otras vivencias de cómo se vive la feminidad. Ser mujer para mí ha sido un proceso de acompañamiento de otras mujeres o de otras corporalidades disidentes, y así, abrazando nuestra diversidad, hemos enfrentado con fuerza las estructuras discursivas que pueden llegar a ser avasallantes. Por otro lado, a pesar de que esta investigación no se enuncia como una manifestación de alguna tendencia específica del feminismo, se concuerda con una definición amplia de lo que es ser “mujer”, aquella que no se determina exclusivamente por el sexo determinado al nacer.

<sup>163</sup> *Ibidem*, pág. 50

jerarquización de la vista sobre otros sentidos justifica porqué se excluyen otras formas posibles de aprehender la realidad a través del cuerpo. Pues la corporalidad se engrana como una atadura y debilidad frente las incertezas de la vida, consecuentemente, uno de los enfoques de la biopolítica reside en sistematizar la vida, y con ello, el cuerpo de la población.

Así, para algunas sociedades, el cuerpo se asoció con lo femenino, en cuanto la razón con lo masculino. Esta comprensión binaria del mundo ha trascendido en múltiples campos sociales, entre ellos, el de la danza. De hecho, varias de las danzas escénicas como el ballet, folclor, y por supuesto la técnica contemporánea, han reflejado esta situación:

Generalmente se asocia y contempla como una actividad más enfocada al género femenino, por la aparente delicadeza de los movimientos o, tristemente, porque se relacionan con la homosexualidad masculina. [...] También me parece que depende del tipo de danza de que se trate; por ejemplo en el hip hop es más equilibrada la concurrencia de ambos sexos, porque como es aparentemente un baile rudo, acrobático [...]. los hombres se dan la permisión de realizarlo sin ningún prejuicio. En el caso particular de la compañía Destellos de Luna, algunos varones entraban y no se quedaban porque no se llenaban sus expectativas, porque no encontraban el porcentaje acrobático que buscaban, o porque se les hacía difícil entrar en contacto profundo con ellos mismos. El condicionamiento con el afuera es muy frecuente.<sup>164</sup>

Como puede notarse, la construcción social de género está emparentada con el establecimiento de límites basados en un binarismo; de este modo, desde la perspectiva filosófica de Simmel, es vital discernir que estos límites existen para cuestionarse y superarse; pues la esencia de la vida del ser humano radica, en gran medida, en la trascendencia para la construcción de nuevos saberes: “Un claro signo de que trascendemos continuamente nuestros límites, es que los *conocemos en tanto límites* [...] percibir nuestra limitación a la vez desde fuera y desde dentro, sentirnos tanto más aquí como más allá de esta forma determinada que es nuestra persona.”<sup>165</sup>

La predominancia de mujeres es evidente en la compañía Destellos de luna, sin embargo, esto no da razón de que la sensibilidad corporal se atribuye exclusivamente a lo femenino. Al contrario, representa un reflejo de las limitaciones estructurales que subestiman el proceso cognitivo que sucede a través del cuerpo. Por ello, Barnsley Julie,

---

<sup>164</sup> Testimonio de Graciela Navarro Vázquez.

<sup>165</sup> Jankélévitch, Vladimir, Op Cit., pp. 50 y 51.

niega una definición reduccionista sobre el cuerpo, proponiendo alternativamente “que la mente se basa y se fundamenta en el cuerpo entero y existe esencialmente para y en función de la supervivencia y el bienestar del organismo humano en su totalidad.”<sup>166</sup>

Esta concepción del cuerpo como entidad que siente, percibe y razona; se estipulaba desde la propuesta filosófica de Nietzsche; pues este autor reconoce la diversidad como característica fija del cuerpo.

Y es precisamente por tomar al otro en consideración porque lo interioriza, que crece desde el interior, se extiende como un diverso y se articula como un organismo complejo y múltiple. De esta manera, todos los cuerpos vivos son sujetos sensibles. La sensibilidad ya no es aprehendida en función sólo del conocimiento (para conocer hay que sentir), sino como una condición de posibilidad de la vida. La vida –la complejidad orgánica y la diversidad de órganos–supone la aptitud de sufrir y de soportar en sí mismo lo diverso.<sup>167</sup>

Por ello, analizar la danza desde una perspectiva feminista trata de conocer cómo algunas posturas epistémicas, emparentan lo corpóreo y lo femenino, invalidando las sensaciones corporales como fuente de cognición; invisibilizando lo que se interpreta a partir de los órganos, de los sentidos o de la percepción subjetiva del individuo. Esta postura dificulta que se valoren aquellas prácticas educativas o artísticas en las que se coloca el cuerpo como eje.

La decisión de familiarizarse con los procesos corporales no se traduce en un descuido de lo mental, lo emocional y mucho menos de lo social (a menos que estos sean los objetivos de la práctica corporal), algunas veces, a través de las expediciones sensibles hacia el propio cuerpo orillan al sujeto a dar sentido de los registros sociales encarnados en su piel. Sin embargo, difícilmente se protagoniza al cuerpo, a menos que sea para satisfacer las exigencias estéticas o los hábitos de consumo. “Esta construcción del ser está localizada entonces dentro de la cultura del consumo, y su exigencia contradictoria de que le demos cuerpo tanto a la disciplina espiritual de la ética del trabajo como a la capacidad de un continuo e insensible consumo de bienes.”<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> Barnsley Julie, *El cuerpo como territorio de la rebeldía*, Venezuela, Universidad Nacional Experimental de las Artes, 2013, pág. 53.

<sup>167</sup> Stiegler, Barbara, *Op Cit.*, p.136

<sup>168</sup> Bordo Susan, El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo, *La ventana*, núm. 14, 2001, pp. 31 y 32. <https://www.redalyc.org/pdf/884/88412394003.pdf>

Por ende, no se trata únicamente de las nociones epistemológicas fundadas en el Occidente, también está en juego los roles y funciones que el capitalismo ha concebido sobre los modelos corporales, así como también, la sujeción de los individuos a vivir bajo determinadas formas establecidas por la biopolítica. Creando un discurso que persuade a los sujetos del pensar el cuerpo únicamente como un medio para cumplir satisfacciones sustitutas; a través de prácticas como el exhibicionismo, la hipersexualización y el ejercicio corporal; abriendo así, un extenso “catálogo” de actividades corporales que sean exclusivas de consumo.<sup>169</sup>

Sumado a esta lógica de producción patriarcal, el cuerpo de las mujeres ha sido atribuido al valor de una materia que puede reproducir la vida, desvalorizando el significado que esto puede tener, haciéndolo ver como una maquinaria más de la que el capitalismo se apoya para la reproducción de su mano de obra barata. “Dentro de esta línea de pensamiento, elaborada exclusivamente por hombres, pareciera que el mayor valor de la mujer reside en su capacidad de engendrar hombres”<sup>170</sup>. Es bajo estas condiciones que surge una gran respuesta del feminismo decolonial o el feminismo afroamericano, pues mayormente, son las mujeres racializadas las que históricamente han sufrido las condiciones de sexualización y cosificación de sus cuerpos.

Por otro lado, hoy en día, en las presentaciones escritas y prácticas del feminismo contemporáneo se sigue haciendo una denuncia enfurecida sobre cómo los cuerpos de las mujeres, o las corporalidades disidentes, han sido uno de los focos principales de toda violencia histórica, física y simbólica. Es por ello, que algunas mujeres exhiben cómo es mayormente denominado al *aparato sexual* de la mujer como *aparato reproductor* femenino. Demostrando que incluso en la nomenclatura médica difundida se define al cuerpo femenino exclusivamente como un medio para reproducir seres humanos, sin

---

<sup>169</sup> Información basada en el artículo de Barreiro Martínez, Ana, “La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas”, *Papers*, España, 2004, 73, págs. 127-152.

<sup>170</sup> Barnsley Julie, *op cit*, pág. 35.

considerar que va más allá de eso, que también existen inquietudes, placeres y curiosidades que no apelan exclusivamente a lo reproductivo. <sup>171</sup>

Considerando esto, se manifiesta que “la necesidad de politizar nuestro hacer con otras, otras y otros es imprescindible la politización de nuestra vida cotidiana, el reconocernos protagonistas de nuestras propias vidas, revisarnos, deconstruirnos y volvernos a construir cada una y fundamentalmente juntas” <sup>172</sup> Por esta otra razón, se magnifica la potencialidad de la danza, escénica o ritual, cuando es a través de ésta que se dignifican las corporalidades y los sentires. Nombrando al conjunto material del cuerpo no solo en la enfermedad, como Julie Barnsley lo expone y critica, sino también, cuando se sienta dicha, placer, o simplemente se sensibilice lo ordinario. Así, en Destellos de luna, se viven ciertos procesos de socialización desde el cuerpo.

“La danza me permite liberar mis emociones, ha sido y es un canal de expresión emocional. También ha sido el puente de conexión con la emocionalidad histórica y ancestral.”

No solo el sujeto-cuerpo encarnado que se anida en la danza es donde se viven las transformaciones, también, el encuentro entre cuerpos guía hacia la apertura de una corporalidad intersubjetiva. <sup>173</sup>

“Llegar a Destellos de Luna me llenó de seguridad y motivación. El ver tantos cuerpos diversos, tanto respeto al movimiento de los otros, parecía ser el primer espacio en mi vida dancística donde seres individuales y completamente diversos, se juntaban y se compartían sin perder su esencia, pero todos seguíamos y nutríamos una misma idea, a una misma y maravillosa guía.” <sup>174</sup>

---

<sup>171</sup> Danielle Orendain es una psicóloga y pedagoga menstrual que hace trabajo de difusión sobre la diversidad anatómica, sexual y realiza un acompañamiento emocional alrededor de estos temas. A través de sus redes sociales comparte este análisis sobre estas distinciones conceptuales en torno al aparato sexual de la mujer.

<sup>172</sup> Rodríguez Lezica, Lorena, Torres Paz, Norina, et.al, “Desde el cuerpo: arte, política y transformación. Compartires de Magdalenas Uruguay-Teatro de las Oprimidas” en Cruz Hernández, Tania Delmy, Bayón Jiménez, Manuel (coord.) ..., *op cit*, pág. 197.

<sup>173</sup> “Cuando Merleau-Ponty restituye el espacio intersubjetivo, apertura también muchas más modalidades de existencia compartida que la que suponía hasta entonces la noción de un cuerpo ocupado por una filigrana de presencias y semipresencias que somatiza” Aguiluz Ibarquén, Maya, *Op Cit.*, p. 29

<sup>174</sup> Testimonio de Alma Sahagún y Frida Dalí Pérez Rodríguez.

Danzar bajo la órbita de las nociones anteriores en las cuales impera el rol femenino, lo estético, lo reproductivo, lo violento; es un reto que las integrantes de la compañía Destellos de luna encaran continuamente, e inclusive, es muy probable que también otras compañías de danza suceda lo mismo; puesto que se trata de “un tema estructural de esta cultura, esto de no sentirte cómoda en tu propia piel, en tu propia vivencia, y no encontrarte, no encontrarte entre lo que sentís y lo que se debe ser”<sup>175</sup>

En mirada de Mari Luz Esteban, define todo esto como una trayectoria vital que inevitablemente es corporal; asemejando lo corporal con un universo de posibilidades para modificar las condiciones materiales de las mujeres. Hilado a esto, para Esteban Mari Luz, debe apelarse a posicionar a las mujeres como agentes activos de su realidad, no interpretar su trayectoria vital desde una mirada victimista.

Por ende, se ha considerado a Destellos de luna como una práctica reivindicativa constante, pues a pesar de reproducir ciertos esquemas hegemónicos del poder, entre ellos el de las jerarquías o el disciplinamiento corporal, también surgen acciones colectivas que se presentan como una lucha entre saberes sobre el cuerpo. Acciones como el constante cuestionamiento a lo estructural, el acercamiento a lo íntimo, el abrazo a lo emocional y la confianza en los vínculos entre las integrantes de esta compañía. A través de estas intervenciones físicas y sociales se exalta cómo lo personal tiene potencia política, más aún, cuando se trata de corporalidades que han sido sistematizadas bajo la idea de dominio, reproductividad o binarismo.

De manera puntual yo no asocio la danza como un acto político, pero lo es por el simple hecho de ser una manifestación pública de ideologías, puntos de vista, formas de plasmar un ideal, una propuesta de concienciación social. Al hacer pública una creación estamos impactando a una sociedad. El dar clases es un acto que involucra una variedad de formas de pensar, tanto de los alumnos como del docente. Estas formas se expresan, se comparten socialmente. La conformación de una compañía, alguna agrupación, tiene que ver con la propuesta, filosofía e interés de sus miembros.<sup>176</sup>

A pesar de que la fundadora y guía de la Compañía Destellos de Luna no construya los procesos dancísticos a partir de una inquietud política, se percata de la fuerza y alcance que se generan en los ejercicios de introspección, pero, sobre todo, asimila que la expresión de ideas, motivaciones y descubrimientos por medio de las movilizaciones

---

<sup>175</sup> Rodríguez Lezica, Lorena, Torres Paz, Norina, (et.al), *op cit...*, pág. 186

<sup>176</sup> Respuesta de Graciela Navarro Vázquez en entrevista escrita.

dancísticas es un trayecto para canalizar lo que acongoja al espíritu, influenciando así, la transformación en las prácticas cotidianas de quien baila. Todo este proceso encauza en una reconfiguración de lo establecido y se entreteje con una búsqueda de una realidad colectiva y personal que no implique la supresión de lo corporal, de lo sensible. Reconociendo que en la biografía de cada una de las integrantes puede haber elementos que favorezcan el planteamiento coreográfico.

Desde las historias personales de los estudiantes y la docente dentro de la danza, en su diario vivir, resultan muchos ejemplos ocupados de manera natural, no forzada, como puntos de partida para la trascendencia, la enseñanza. En el sentido más amplio, resulta ser el ejemplo una herramienta constante, por excelencia, para hacer más accesible la comunicación, el trabajo, la formación de estudiantes, el logro del dominio dancístico y de las movilizaciones.<sup>177</sup>

Quizá, es por estos motivos, que, para algunas integrantes de Destellos de luna, describen una metamorfosis corporal que no hubiese sido posible de no haber vivenciado la danza a través de las clases, ensayos y los temas coreográficos explorados. Simultáneamente, ha sido a través de este aprendizaje dancístico que han reconocido algunas prácticas o límites con los que no se sienten identificadas, sin embargo, su cuerpo las guía a sentir diferentes estímulos que enriquecen su sentir-pensar.

Promulgando que en Destellos de luna los roles de género son deliberados, principalmente el de la mujer, se amplían las formas en cómo puede ser vivenciada la identidad de género, así, se convierte en un ejercicio de libertad, que indiscutiblemente no escapa de lo normado, pero pinta un camino alterno del discurso social binario. Bajo la propuesta de Baruch Spinoza se infiere que la libertad del individuo comienza cuando se proyectan los límites de los cuerpos como cómo hallazgos comunes. “En cuanto la mente empieza a conocer las nociones comunes concomitantes al encuentro de dos cuerpos, es decir, en cuanto conoce qué es lo común a los dos cuerpos, y por lo tanto que casualidad se produce entre los dos, entonces el hombre comienza a librarse”<sup>178</sup>

De este modo, se detecta que para algunas integrantes de Destellos de luna la danza es un canal para nombrar sentires y saberes corporales, así, se desprende la idea de que el cuerpo deba ser medido y clasificado todo el tiempo, sino que también, sea vivenciado como un espacio para encarnar las memorias y saberes. El *cuerpo-hogar* es un “refugio

---

<sup>177</sup> Navarro Vázquez, Graciela, *op cit.*, pp. 75 y 75.

<sup>178</sup> Benavides Rodríguez, Iván R., *op cit.*, p. 733

afectivo y emocional del sí-mismo de nosotros, tomamos el cuerpo como primer reducto contra la alienación (puesto que no es más ese extraño, la materia ajena y desconocida) y contra su objetivación, ese cuerpo reificado que conlleva la sujeción y el abandono de sí.”<sup>179</sup>

Por ello, Claudia Capriles argumenta que con el surgimiento de la danza moderna:

las mujeres de la danza regresamos a la tierra, la reconciliación con la naturaleza a través de esas exploraciones corporales, experimentales y atrevidas provocaron el encuentro con una nueva subjetividad. Frente a este orden, nos fuimos reconociendo en el reconocimiento de una conciencia propia, en esta búsqueda se abrió la posibilidad de verse en la otra humanidad al tiempo de descubrir –el para sí– de sí mismo. Claro que surge un cuestionamiento, una pregunta esencial ¿Quién soy?, antes de intentar respuesta alguna, queda expuesta toda la vulnerabilidad que evidencia la desigualdad que caracterizan las estructuras de dominio y precariedad.<sup>180</sup>

Así, a través de la conformación de redes en la danza, de una ruptura de la geografía corporal, de una escucha y percepción consciente de la otra persona, se sustituye la hostilidad que impera sobre los cuerpos: “Considero que la expresión o el acto dancístico desnuda al ser que habita este mi cuerpo, dando una apertura a la vulnerabilidad que permite a otros hacer una hermenéutica, leerme o construir una historia sin olvidar que mi cuerpo no es una herramienta de trabajo, sino que es un cuerpo regalando un cachito de su esencia para hacerla parte de otros.”<sup>181</sup>

No hay que olvidar que el cuerpo es performático, y, por ende, a través de la danza se pueden superar los límites establecidos, explorando concepciones diferentes de la sexualidad, del género o la identidad. Por estos caminos, quien baila en un espacio cuya prioridad no sea la legitimación institucional puede lograr modificaciones constantes de su corporalidad. Jugando con gestos, reconociéndose a través de tacto y responsabilizándose de sus ideologías que comparte sobre un escenario. “Las acciones performativas promueven la transformación cultural del género, en las cuales el cuerpo expresivo es esencial, entonces la danza como expresión de un discurso que va

---

<sup>179</sup> Aguiluz Ibarquén, *op cit.* p.64

<sup>180</sup> Capriles Sandner, Claudia, “Reflexiones sobre el cuerpo femenino y la danza: Bailando desde las entrañas”, *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5, 2016, pág. 229.

<sup>181</sup> Testimonio Frida Dalí Pérez Rodríguez, integrante de la compañía Destellos de luna.

haciéndose cuerpo al tiempo que nace desde él, encarna la posibilidad de transformación constantes, muy a pesar del peso histórico cultural”<sup>182</sup>

Por último, este apartado no pretende negar las violencias sistémicas a las que el cuerpo está continuamente expuesto, independientemente de su sexo o identidad de género. Al contrario, este apartado se escribe teniendo en consideración las limitaciones teóricas frente a algunas realidades que no podrán ser modificadas con solo palabras o movilizaciones dancísticas. Sin embargo, no por ello, se desistirá en la confrontación contra la explotación, violación, mutilación, desaparición u olvido de los cuerpos. Esta lucha se hace desde la escritura, la danza o desde los actos diarios llenos de fuerza y ternura.

#### **4.4 Emancipación social del cuerpo: Anhelos y realidad.**

El cuerpo ha pasado por tantas formas que se vuelve complejo narrar con detalle cada una de ellas. Da la impresión de que nunca podrá ser alcanzado, habrá acciones o palabras que se acerquen lo suficiente para interpretar su forma, pese ello, se escapa de cualquier definición rígida que impida su movimiento o su transformación.

Históricamente la corporalidad ha sido forjada desde diversas posturas: se ha asociado con la naturaleza no humana, también se ha clasificado como una máquina perfecta o se ha aprehendido su expresividad como un reflejo de lo que acontece en la mente. Por otro lado, se ha menospreciado desde una superioridad moral, vinculando lo carnal con lo pecaminoso, se visualiza como la materia incongruente que ata al espíritu. Pero el cuerpo también se ha estudiado desde lo médico, tentado a modificar los límites biológicos, es por ello, que actualmente la ilusión de unir la robótica con la piel se vuelve una realidad más cercana. Así, a través de estas formas sociales se demuestra que no hay un solo camino para interpretar o vivir al cuerpo.

A pesar de que puede ser algo arriesgado proponer la pasada conclusión. Se identifica que al explorar los cauces desde un eje caleidoscópico ayuda a entender y asimilar todas las inextricables manifestaciones sociales que se materializan sobre el cuerpo, impulsadas por el cambio en los diversos periodos históricos de la vida humana. Así es como Georg Simmel estudiaba las formas culturales engendradas y modificadas

---

<sup>182</sup> Capriles Sandner, Claudia, *Ibid.*, pág. 229.

de acuerdo los propios límites de la vida misma. Y aunque, en la escritura del libro “El conflicto de la cultura moderna” no hace alusión específicamente al cuerpo, se plantean distinciones teóricas que producen resonancia en los estudios sociológicos de éste.

Uno de los planteamientos más relevantes de este libro, al menos para esta investigación, es la división que el autor hace entre la *cultura subjetiva* y la *cultura objetiva*. Simmel coincide que frente a la llegada de la modernidad las formas objetivas de la cultura, “como los dogmas, sistemas científicos, constituciones políticas, entre otros, se sobreponen a las formas de la cultura subjetiva, maneras individuales de apropiación personalizada de la cultura objetiva.”<sup>183</sup>

Este escenario evidencia cómo se producen de manera acelerada los sistemas culturales y de conocimiento para intentar contener la subjetividad de los individuos que difícilmente se conserva estática e imparcial frente a las asiduas transformaciones de todo el contexto. Estos encuentros fugaces entre lo subjetivo y lo objetivo hacen de la comprensión de la vida un proceso bastante atropellado; debido a que no se generan espacios sociales en los cuales el individuo genere ejercicios de auto conciencia y sensibilidad hacia lo otro, sino que se sumerge en un intento por tratar de definir su individualidad a partir de los diversos estímulos con los que se encuentra. Todo esto, sin arriesgarse a ser clasificado enteramente de acuerdo a las exigencias de lo social.

Aunque esta teorización surge frente a los cambios radicales que se vivían en la modernidad; estas formas de pensamiento subjetivo y la objetivación de la cultura se han quedado como herencia en las prácticas corporales contemporáneas, entre ellas, se toma en cuenta la consolidación de la danza escénica.

Bajo la perspectiva de la autora Julie Barnsley en la historia de la danza escénica, paradójicamente, el cuerpo no ha estado presente; pues la producción y entrenamiento técnico se han edificado según los parámetros sociales que dominaban en cada contexto social. Es así, que las cualidades del cuerpo se han transformado frecuentemente; pasando de un entrenamiento riguroso para plasmar una belleza inalcanzable a ser un cuerpo envuelto de una gestualidad meticulosa. Así, el cuerpo exhibido en escenarios terminaba siendo un constructo de lo idealizado.

---

<sup>183</sup> Simmel, George, *El conflicto de la cultura moderna*, Córdoba, Grupo Editor, pág. 7

Afirma Butler que el yo es el cuerpo, un modo concreto de encarnación, y que lo que se encarna son diferentes posibilidades históricas. Así, el cuerpo es para esta autora una <materialidad organizada intencionalmente>, una encarnación de posibilidades que están condicionadas y circunscritas por una convención histórica. El cuerpo es una situación histórica, una manera de hacer, de dramatizar, de reproducir situaciones históricas.<sup>184</sup>

Frente a esta situación ¿Cómo distinguir cuando el contenido de una corporalidad se presenta indistinto a la transformación de formas?, pero, el principal cuestionamiento es: ¿Será el cuerpo capaz de concebir sus propias formas? Contestar estas preguntas implica evocar cuáles son algunas de las delimitantes que encaminan a la materialidad del cuerpo, porque de otra manera, sin conocer cuáles han sido estas fronteras, difícilmente habrá modo de reconfigurarlas.

“Por medio de la rutina, la actividad habitual, nuestros cuerpos aprenden lo que es “interno” y lo que es “externo”, cuáles gestos están prohibidos y cuáles son requeridos, qué tan violables o inviolables son las fronteras de nuestros cuerpos, cuánto espacio alrededor del cuerpo se puede reclamar, etcétera.”<sup>185</sup> Las rutinas corporales se vuelven imprescindibles para ofrecer certeza al individuo de que la secuencia de sus acciones es la indicada para involucrar al cuerpo en los ritmos y exigencias cotidianos. Pero, por otro lado, el constante ajuste del cuerpo a estos esquemas lo abstrae de crear sus propias formas.

Por ello, el reconocimiento de los límites corporales establecidos por *la cultura objetiva*, que aparentemente pueden pasar por demarcaciones universales, inicia al individuo en una asimilación de lo que le compete interna y externamente, apoyándose de sensaciones y racionalidades que algunas veces la cultura objetiva no prioriza. Todo esto puede generarse en prácticas o espacios que juegan con estas permisiones. Es por eso que para Simmel “El único hecho real es la relación compleja, movедiza, multiforme de un objeto que sólo es conocido, modelado, formado, recortado en la tela de la naturaleza por las categorías subjetivas, con un sujeto que, a su vez, se transforma y desarrolla bajo la acción de los contenidos objetivos que él mismo asimila: la única vida, al fin y al cabo, es la vida, la vida ondulante, fluida y progresiva del conocer que se busca

---

<sup>184</sup> Esteban, Mari Luz, *op cit*, pág. 60

<sup>185</sup> Bordo, Susan, *op cit*, pág. 34

a sí mismo, tante y poco a poco afirma su dominio sobre el objeto. Esto explica que tal realidad sea más bien sentida y vivida y no demostrada.”<sup>186</sup>

De esta manera, la práctica de danza contemporánea, específicamente hablando de la compañía Destellos de Luna, proyecta en los cuerpos la posibilidad de ser simultáneamente forma y contenido. Dotando a cada uno de los individuos de instrucciones técnicas para que su cuerpo, materialmente hablando, se asome y trastoque aquellos límites que siempre habían conocido, pero a la vez, se le solicita que dichos movimientos no estén carentes de sentido, de emociones, es decir, que la bailarina imprima parte de su historia para hacer más significativo el movimiento para sí misma y para con quien comparte el espacio, pues dentro del salón de clase o escenario: “Los límites corporales se hacen más evidentes en espacios compartidos no tanto en el sentido del movimiento sino en la marcación y el manejo del espacio personal y el interpersonal.”<sup>187</sup>

Sin embargo, ¿Cuáles son los límites del cuerpo?, para responder esta pregunta, la filosofía posthumanista asevera que se debe emprender una ruptura definitiva con el pensamiento humanista el cual es el responsable de concebir la dualidad del cuerpo con la mente, así como también, de la supuesta separación que existe entre la naturaleza y el cuerpo humano. Reflexionar desde dicha postura es sinónimo de unificar al ser humano con el resto de las materialidades que le rodean, implica eliminar la perspectiva antropocéntrica a la teoría y reconocer que existen nuevas configuraciones que el humanismo clásico no puede interpretar.

Es por ello por lo que para el filósofo Jean Luc Nancy considera que la mente y el cuerpo no están separados entre sí. Para este autor, el cuerpo está presente en cada una de las acciones, es por ello, que el pensamiento se regenera a través de cada sensación corporal, es por ello, que no existe una fórmula precisa para definir los límites del cuerpo, porque al intentar hacerlo, el cuerpo siempre estará implicado en dicha definición.

El conocimiento del cuerpo nunca es entero y absoluto sino modal y fraccionado, y la forma del discurso que mejor comporta tal saber es la de un Corpus, precisamente, una cartografía, un

---

<sup>186</sup> Jankélévitch, Vladimir, Op Cit., p. 40

<sup>187</sup> Testimonio de Lucero González Marure, integrante de la compañía Destellos de Luna.

inventario de las zonas del cuerpo que brinda un conjunto de acercamiento, revelando lo que el propio Nancy llamó “indicios del cuerpo”. De este modo “lo que interesa en Corpus no es del todo orgánico, sino las partes desprendidas y sus posibles, en cuanto múltiples, relaciones”<sup>188</sup>

Por ende, investigar sobre cómo el cuerpo se reconfigura, destruye, regenera e indaga a través del movimiento dancístico, es posicionarlo frente su propio reflejo que se ha edificado a partir de formas culturales objetivas, con las cuales, podría parecer que solo existe una manera de vivir el cuerpo, cuando no es así. Dicho esto, se podría decir que, de manera particular y subjetiva, el individuo se desprende momentáneamente de algunas formas de vivir para aprehender otras.

Es posible pensar la aparición del cuerpo en la danza contemporánea: Un cuerpo que aparece en este tiempo accidentado develándose desde su propia autorreflexión poniendo en tensión su propia construcción histórica, haciendo consciente, y a la vez revelándose contra, las maneras en que se lo ha representado a lo largo de la propia historia de la danza, o, incluso, en que se lo representa en la propia cotidianidad contemporánea. Desde esta perspectiva se podría hablar de una suerte de emancipación del cuerpo, entendiendo dicha emancipación no tanto como una utopía de liberación si no, más bien, como un cuerpo de la danza que es consciente de su sometimiento y busca la subversión poniendo en juicio su pasado a través de una puesta en escena que implique su propio proceso de reconstrucción y resignificación como cuerpo pensante.<sup>189</sup>

En palabras de una de las integrantes de Destellos de luna: “considero que mi cuerpo físico es un hecho material conformado por una masa flexible que se amolda a las circunstancias que se le presenta. Por otro lado, es un símbolo que representa una tradición y una nueva forma de estar en el mundo. Veo a mi cuerpo como una complejidad mecánica que me permite expresar mediante el movimiento cierta idea. También lo vivo como una figura impuesta de la cual tengo libertad para seguir representando, y por último, la veo como un cuerpo que busca su posición en el mundo, llena de pensamientos y reflexiones que quizá puedan llegar a generar el cambio.”<sup>190</sup>

Todo lo dicho hasta el momento ha sido la exposición de algunas posturas teóricas que buscan entender cómo la realidad y el cuerpo se entretajan y generan una serie de significados para el individuo. Sin embargo, pese que cada piel siente su realidad de modos muy particulares, generando universos de sensaciones únicos, no puede negarse

---

<sup>188</sup> Vásquez Rocca, Adolfo, “Ontología del cuerpo y estética de la enfermedad en Jean-Luc Nancy; de la *téchne* de los cuerpos a la apostasía de los órganos”, *Eikasia. Revista de filosofía*, 2012, pág. 68

<sup>189</sup> Maxwell, Adeline (et al), *op cit*, págs. 100 y 101.

<sup>190</sup> Testigo de Frida Rocha, integrante de la Compañía Destellos de Luna.

que todo ambiente, social o natural, no está conformado únicamente de individualidades ajenas a lo externo, mucho menos cuando se reconoce cómo cada acción está sumergida en una fuerte reciprocidad corporal. “La existencia de un cuerpo está inextricablemente vinculada a la existencia de otros cuerpos, en el sentido de que cada cuerpo siempre está expuesto a una “multitud” o a una “comunidad de cuerpos”. Esto quiere decir que no se “es” más que con los otros, que si “somos”, somos juntos, los unos con los otros y expuestos entre nosotros”<sup>191</sup>

Es aquí donde la práctica dancística en Destellos de Luna se visualiza como un espacio social de intercambio en donde las integrantes viven procesos complejos en el que no solo su individualidad puede ser trastocada, sino también que exploran una forma nueva de socialización, en donde las prioridades no son aquellas dictadas por lo económico, tampoco por una racionalidad excesiva del movimiento, y mucho menos hay cabida a formas donde la individualidad impere. Se reitera que nunca ha sido la intención de esta investigación, presentar a esta compañía como un oasis en donde todo constructo social desaparezca, pues como se puede notar, al ser un espacio social se conservan algunas relaciones asimétricas entre las y los integrantes, así como también, puede haber exigencias que develen formas disciplinarias del cuerpo.

Sin embargo, es en el aprendizaje, ejecución de los movimientos y en la introspección corporal que hace cada individuo, para confiar en la autonomía y fuerza del cuerpo. Pero todo esto no puede llevarse sin el acompañamiento de compañeras que están reconociendo activamente sus corporalidades, en lugar de quedarse frente a una espera pasiva que deje sus cuerpos suspendidos.

La acción libre, determinada por voluntad, conlleva al movimiento, este derecho natural tan espontáneo y propio de todo ser humano, ha sido sin embargo entendido, como transgresión fundamental de nosotras hacia estas estructuras de poder; ¿acaso hay que obedecer y consumirse en la espera pasiva? Movemos el cuerpo hacia una autonomía por conquistar un espacio de acción libre”<sup>192</sup>

Es por medio de estas acciones que se construye una complicidad en la cual el cuerpo, aquel que es pensamiento, sensación y acción simultáneamente, es el protagonista. Pero no se trata de posicionar un cuerpo idealizado al centro de todo el

---

<sup>191</sup> Vázquez Rocca, Adolfo, *op cit*, pág. 69.

<sup>192</sup> Capriles Sandner, Claudia, *op cit*, pág. 229.

grupo, pese que ha habido ocasiones en las cuales sí suceda, sino de reconocer la diversidad de corporalidades, de expresividades, de subjetividades, de identidades, y a partir de ellas, enunciar la posibilidad de crear una comunidad sólida en la cual lo sensible no sea menospreciado y lo social no sea relegado.

Considero que la enseñanza de la danza requiere de la especialización del amor, el compromiso y la conciencia, que no se transmite sólo mediante una técnica o mecánica aplicada para realizar o dominar un movimiento, o ir en busca de un virtuosismo físico. Es esencial tener en cuenta que tocamos al ser, sus emociones, debilidades, que somos seres con diversidad de cuerpos y maneras de pensar, con diferentes contextos de vida y una vulnerabilidad expuesta. Lo transmitido en un aula de creación trasciende en lo personal y lo social [...] Más allá de transmitir una técnica o facilitar mecánicas, impulsos para vincular gestos dancísticos, me es vital brindar a esos seres movilizaciones emocionales, que trasciendan en su vida más allá del aula de creación.<sup>193</sup>

Independientemente de la postura teórica que se asuma, no puede negarse la correlación que tiene el cuerpo con lo social, no hay manera de rechazar que el poder es una semilla de carne y que las estructuras del capitalismo se enraízan a partir de estos cimientos corporales. Pero el ser humano no se caracteriza por ser uniforme, aun cuando se han estructurado múltiples estrategias para su homogeneización, y es en los intersticios de la vida que se cuele el arte como un camino para interpretar lo inefable y abrir de par en par las ventanas de lo social, aun cuando esto implique vulnerar su presencia. El arte, al igual que la compañía Destellos de luna, no está exento de las dinámicas mercantiles y mucho menos de las vanidades humanas; pues de hecho también ha sido uno de los campos apropiados por la definición grotesca de lo utilitario. O peor, se enuncia frecuentemente como una expresión rebelde, aunque éste reproduzca aquello que niega.

Pero Simmel, desde su escritura, menciona cómo el arte sí puede ser aquello que enmudezca y disminuya la velocidad del torbellino social.

En todo gran artista y en toda gran obra de arte hay algo más profundo, más amplio, algo que mana de fuentes más ocultas, que lo que el arte manifiesta en su sentido puramente artístico, pero que es por el arte aprehendido y llevado a la representación y perceptibilidad [...] Pero en ella quiere expresarse algo que está más allá del conocimiento y que, violando la verdad, como tal, y afirmando lo contradictorio, lo sin duda refutable, hace conocible lo que cae fuera del conocimiento o es más profundo que éste o simplemente distinto de él.<sup>194</sup>

---

<sup>193</sup> Testimonio de Graciela Navarro Vázquez.

<sup>194</sup> Simmel Georg, *El conflicto...cit*, pp. 51 y 42.

Por estos motivos se puede afirmar que lo personal sí es político, que existe una potencia única en el movimiento, e incluso en la inmovilidad como lo señalaba Lepecki, también se confía en la solidaridad que puede emerger de lo independiente, de que, a pesar de no estar reconocido bajo las máscaras del discurso perfeccionista de lo institucional, las formas sociales se transforman. Los cuerpos a través de la danza se niegan a ser olvidados, a vivir bajo el ensombrecimiento de su productividad, se niegan a vivir bajo un capitalismo que decide qué cuerpos pueden vivir y qué otros cuerpos pueden ser reemplazados sin pestañear.

“Mantenemos el arte como un medio de vida, como un microcosmos, como un recurso ejemplar para llevar acuerdos en una sociedad. En su interior es en donde se asumen la responsabilidad de nuestros actos y decisiones, de la congruencia de nuestras palabras y la concreción real de los compromisos adquiridos que no sólo nos involucran a nosotros sino a otros seres.”<sup>195</sup>

Lo que se trata de decir es que el arte comparte raíces con la confrontación, que el movimiento de la danza disuelve los límites del cuerpo, pero, sobre todo, que la lucha es una necesidad humana, es el medio para crear nuevos saberes y continuar alimentando el trayecto de las genealogías. La confrontación es sinónimo de vida: “[...] la oposición proporciona satisfacción interior, diversión, alivio; oponerse nos permite no sentirnos completamente aplastados en la relación, nos permite aliviar nuestras fuerzas, dando así vida y reciprocidad a unas situaciones de las que, sin este correctivo, habríamos huido.”<sup>196</sup>

A pesar de que la danza también reproduce y concibe normativas, la danza es vida, diversión, respiro y confrontación frente lo aplastante de lo cotidiano. Ya lo decía Pina Baush: “baila, baila, de otro modo estamos perdidos”. Dancen desde un escenario, desde la ejecución de un ritual, dancen en comunidad, con otros cuerpos, en fiestas, sobre pavimento, tierra o duela. Bailen solas, solos, que su cuerpo hable, porque al dejar de bailar, el espíritu muere, y con ello, toda forma social subjetiva reivindicativa se desvanece en el olvido.

---

<sup>195</sup> Navarro Graciela, pág. 79

<sup>196</sup> Simmel Georg, *El conflicto...cit.*, p.21

## Conclusiones generales

El objetivo inicial de esta tesis parte de una necesidad personal por afirmar que los límites de la vida pueden superarse, específicamente aquellos límites que gobiernan el cuerpo del ser humano. La escritura de esta investigación se originó de una necesidad por testificar que la danza es un lugar libre de normatividades, violencias y saberes hegemónicos, es decir, de concebir el ejercicio dancístico como el mismo paraíso hospedado en el cuerpo. Sin embargo, todo este pensamiento, restringía la oportunidad de posicionar a la danza como un objeto de estudio sociológico.

Así, la investigación fue direccionada hacia otro espectro, inaugurada por una pregunta inicial vital: ¿Qué sucede con el cuerpo cuando éste baila? Fue así, que se distinguió que para hablar de cuerpo no era suficiente entenderlo desde una postura biologicista, así como tampoco, lo era comprender a la danza exclusivamente desde la teoría del arte. Discerniendo esto, se planeó conocer cuáles han sido algunos de los saberes que han incidido en la corporalidad de los individuos.

Por ello, se ha profundizado sobre algunos episodios históricos que han marcado la corporalidad de toda una población. Sin embargo, se evita recurrir pasivamente a la historia, sino que se reivindica que lo histórico se refiere a una lucha y expresión de poderes, como lo señala Foucault cuando define lo genealógico. “Apunta mostrar cómo el alma es permanentemente producida en torno, en la superficie del cuerpo por el funcionamiento del poder que se ejerce sobre él. ‘Esta alma real e incorpórea no es una sustancia; es el elemento en el que se articulan los efectos de cierto tipo de poder y la referencia de un saber, el engranaje por el cual las relaciones de poder dan lugar a un saber posible y el saber reconduce y refuerza los efectos de poder.’”<sup>197</sup>

Así, se centra el poder como categoría de análisis. En constituir al poder como un proceso por el cual los sujetos han sido sometidos, violentados, organizados y clasificados. De esta manera, se identificó que se hacía referencia a un biopoder y una biopolítica. Es decir, se entendió a la vida, y con ello el cuerpo, como ejes para desentrañar la producción de los discursos de saber. “Por primera vez, el hecho de vivir no constituye una base que emerge de tanto en tanto, en la muerte y en la fatalidad;

---

<sup>197</sup> Castro Edgardo, *El Vocabulario...cit.*, pág. 230.

ingresa en el campo de control del saber y de las intervenciones del poder [...] El biopoder ha sido un elemento indispensable para el desarrollo del capitalismo. Ha servido para asegurar la inserción controlada de los cuerpos en el aparato productivo y para ajustar los fenómenos de la población a los procesos económicos.”<sup>198</sup>

De este modo, se contrapusieron algunos de los discursos que se comparten en la realidad contemporánea: La herencia de la filosofía moderna, así como la concepción tradicional del cuerpo. Curiosamente, fue con el estudio de estas posturas epistemológicas que se confirmó que presentar el cuerpo como objeto de estudio va más allá de lo histórico, se confirmó y afianzó una de las principales enunciaciones que el filósofo fenomenólogo Merleau Ponty pronunció: No se tiene un cuerpo, se es un cuerpo. Por ello, su categoría de *sujeto-cuerpo encarnado* toma relevancia para posicionar que lo corpóreo no es pasivo a lo social; pues puede afectar fuera de sí, o también, ser afectado.

Ligado a ello, se inquirió que tanto cuerpo como poder son multifacéticos, y un espacio donde esto es evidente es en la construcción social de género. Cabe destacar que se comparte lo estipulado en el feminismo interseccional, el cual señala que para profundizar en las desigualdades de género no basta con hacerlo por las diferencias sexuales, sino que el género está constreñido por otras delimitantes como puede ser el contexto, la clase social, los cuerpos racializados, entre otros elementos.

Así, los conceptos de poder, biopolítica, cuerpo y feminismo se entretajan para determinar que no existe una imparcialidad respecto a la realidad. Las formas históricas, sociales, culturales y económicas intervienen en la experimentación y definición de la vida misma. “La observación no siempre es igual, no existe la observación neutra, siempre se observa con los ojos propios, con los que cada quien trae adentro: con las emociones, los gustos, los talentos, la preparación, la ideología y la política. No todos los sujetos que observan un proceso lo hacen de la misma manera.”<sup>199</sup> Puntualizar esto es necesario para justificar por qué cobran tanta relevancia las decisiones económicas y políticas que se gestionan sobre la corporalidad de los individuos.

---

<sup>198</sup> *Ibidem.*, pág. 60

<sup>199</sup> Bartra, Eli, *op cit.*, pág. 71

Es por esto por lo que el funcionamiento y reproducción del sistema capitalista depende de la organización y sistematización que se tiene de los cuerpos; porque a través de la sistematización, medición y clasificación que describe la anatomopolítica se limita la facultad de poder de la que todo individuo goza. Por otro lado, en la actualidad no es posible ignorar algunas de las técnicas de control y violencia que ejercen grupos criminales sobre la vida de la población de latitudes geográficas como es el caso de Latinoamérica.

Frente a este escenario, cabe rescatar el cuestionamiento que hace Vittoria Borsò: “¿Cuáles son los alcances de la biopolítica en tanto crítica del poder sobre las vidas en tiempos de violencia generalizada? [...] si la biopolítica había enseñado que el arte de gobernar se legitima con la protección del cuerpo social, hoy en día el poder se legitima con el dominio sobre las vidas”<sup>200</sup> Es a partir de esto, que el entendimiento sobre el cuerpo se ve confrontando con teorías que lo abordan desde diferentes posturas, ya sea desde la vida, o desde la muerte.

Sin embargo, a pesar de que el sentido de la biopolítica y de la necropolítica sea capitalizar con el cuerpo, no las convierte en un sistema de prácticas que le arrebaten al individuo la posibilidad de ejercer poder y anular el sentido de libertad. Esto es lo que Vorsó argumenta respecto el *homo sacer*. “Con esta interpretación absoluta del poder, la biopolítica de Agamben destruye el momento más fructífero de la obra de Foucault, es decir la noción de poder como proceso de comunicación y de acción de alguien sobre alguien, lo que hace posible que precisamente el poder es el punto de partida para pensar la libertad. La luz que la biopolítica arrojó al poder de administrar las vidas se transforma especialmente con Agamben en la sombra de prácticas de violencia despiadada.”<sup>201</sup>

Es a partir de la lucha de la vida, de la enunciación política de los cuerpos, de la formación de saberes y de la trascendencia de límites que se concibe a la danza. El estudio social de la danza parte del entendimiento de que las normas y saberes que se

---

<sup>200</sup> Borsó Vittoria, “Luz y sombra de la biopolítica: Política y estética del lenguaje de la vida”, en Jiménez García, Marco A., Valle Vázquez, Ana Ma (Ed.), *Sociología y Biopolítica*, México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2019. pág. 152

<sup>201</sup> *Ibidem.*, pág. 157.

registran en el cuerpo, también se plasman en la danza. Sin embargo, no se hacen desde un punto de partida universal, cada danza se configura particularmente.

Dada esta situación, la danza ritual se enclava como un proceso de lucha de poderes; debido a que los discursos colonialistas que reproducen las instituciones políticas y económicas la han definido como un vestigio, es decir, como algo que pertenece exclusivamente al pasado. Paralelamente, se niega clasificar a esta práctica como arte, claro, desde el *sistema jerárquico* que se cimbra desde el colonialismo. Sin embargo, ¿De verdad es necesario que la danza ritual también sea parte del discurso institucional legítimo? ¿O es a través de su particularidad histórica, comunitaria que se ancla y se comprende desde el presente?

Por otro lado, está la danza escénica, aquella danza que construye saberes, técnicas, procedimientos y discursos, la mayoría, influenciados por las normativas espaciales, rítmicas y productivas gestadas en la biopolítica y el capitalismo industrial. Pero también, es la danza que, a partir de este conocimiento, propone, de manera constante, una confrontación con estos discursos. Es a través de esta oposición entre disciplina y lucha que nace la danza contemporánea.

De esta manera, en la formación de los cuerpos para la danza ya institucionalizada, se aprecia el trabajo disciplinar que busca que no se escapen fugas de energía que devenen un cuerpo incontenible. No obstante, anoté que de tal sometimiento, primero deriva la danza moderna y el grito del cuerpo queriendo hacer bailar el ritmo interno, tan incognoscible e indomable que no se puede evitar volver a encuadrarlo. Hasta llega a la búsqueda en un movimiento que intenta librarse de patrones que lo definan, que se responde y se hace desde el exceso que viene de las fuerzas del propio cuerpo y del entorno indefinible, fuerzas que rebasan cualquier técnica o práctica dancístico.<sup>202</sup>

Pareciese así, que la danza contemporánea (junto sus antecesoras) se engendra así misma desde una ruptura constante de sus propios discursos. Pues en su historia, se revela cómo a partir de su institucionalización, los cuerpos se sumergen en las lógicas productivas, ya que se reproducen discursos y prácticas dancísticas que alejan al bailarín de una construcción sensible de su cuerpo. Lo que conlleva, nuevamente, a una limitación del ejercicio del poder.

Todo lo dicho hasta ahora, tiene una sola intención: resaltar las prácticas y saberes que se desbordan en la Compañía Destellos de Luna. La propuesta artística de esta Compañía apuesta por un trabajo colectivo e individual que se resiste a no reproducir

---

<sup>202</sup> Macías Osorno, Zulai, *Op Cit.*, pág. 77

varios de los discursos que se manifiestan en compañías dancísticas institucionales. Tales como la jerarquización del cuerpo con base en los alcances acrobáticos, la presentación de coreografías indiferentes a los problemas sociales, la reproducción de normativas y violencias. Pero, sobre todo, se procura rechazar que la sensibilidad del individuo sea enajenada por estos procesos.

A través de la práctica dancística de esta Compañía se afirma que la vida puede ser entendida más allá de una manifestación orgánica, sistémica y dominada. La vida se expresa como un conjunto de formas que son fijas, pero cuyo contenido resulta cambiante. Muestra de ello, son algunos límites que se trascienden con el ejercicio de la danza.

Algunos de estos límites están relacionados con la propia fisiología del cuerpo, tal es el caso de los sentidos. Georg Simmel identifica que la llegada de la modernidad desestabiliza a los sujetos por los ritmos acelerados y los espacios reducidos que ésta conlleva. Consecuentemente, el individuo es obligado a aislarse de una experimentación total e intensa de sus sentidos. De este modo, se enraízan las características de la *actitud blassé*.

La esencia de esta actitud radica en la insensibilidad ante la indiferencia de las cosas. Esto no quiere decir que los contrastes marcados no sean percibidos, como sucede con quienes tienen abotargados sus sentidos, sino más bien que el significado y el valor diferencial de los casos y por lo tanto los casos mismos se ignoran al no considerárseles substanciales. Éstos, en efecto, se le presenta a la persona blassé bajo un tono gris e indiferenciado [...] Esta disposición es el fiel reflejo de una economía monetaria completamente internizada.<sup>203</sup>

Por otro lado, en la actualidad, David Howes puntualiza sobre la presencia de un régimen sensorial en el cual los sentidos del cuerpo son ordenados y diferenciados según el rol de productividad que tienen en el sistema social. Sucesivamente, algunas de las esencias íntimas del cuerpo devienen en un archivo corporal que refleja los órdenes y disposiciones de la biopolítica y el mercantilismo.

A pesar de que se dispone que la vida sea organizada y limitada, en Destellos de luna se siembran dudas carnales, que son las responsables en disolver los límites corporales para devenir en nuevas formas de percibir el mundo. Así, fragmentando y

---

<sup>203</sup> Simmel, Georg, "La metrópolis y la vida mental", *Revista Discusión*, Barcelona, 1977, núm. 2, pág. 4.

jugando con la geografía del cuerpo, los bailarines de dicha compañía, a través de su intersubjetividad compartida, crean formas de resistencia, de oposición, es decir, su danza germina un proceso de poder, de unidad y lucha.

Por último, otro límite que se interroga, por su propia naturaleza performativa, es el del género. Al ser una Compañía conformada en su mayoría por mujeres o corporalidades disidentes, se suscitan diálogos (con el cuerpo y la palabra) que manifiestan un rechazo al binarismo epistemológico; en los cuales se relacionan los procesos corporales exclusivamente con el género femenino.

Este reduccionismo define lo corporal como un elemento que está estrechamente vinculado con la reproducción de los esquemas patriarcales. Así, a través de la danza, las mujeres de esta Compañía contemplan en sus vivencias personales una cartografía de las violencias que han experimentado como mujeres, así, el movimiento dancístico las lleva a experimentar su cuerpo más allá de una lógica sexual-reproductiva.

La identificación del cuerpo con lo femenino compone una de las caras más evidentes de un discurso que lo que persigue es subyugar a las mujeres, esto es, compone una dimensión esencial de un discurso de la dominación. Pero cabe o bien reclamar ese cuerpo femenino como lugar de la resistencia o del ser otro, o bien desvelar que se trata de una mera construcción que se disuelve en cuanto se le somete a un análisis deconstructivo.<sup>204</sup>

Escribir sobre cuerpo y danza no ha sido fácil, aun cuando durante muchos años aprendí e intercambié sobre procesos corporales y técnicas dancísticas en la Compañía Destellos de Luna. Pues durante la investigación y redacción de la presente investigación, a nivel mundial, se atravesó por un aislamiento social a raíz de la pandemia provocada por el SARS-COVID 19. Por ello, cuando enunciaba sobre las rupturas y trascendencias que habitan en el cuerpo era sumergirme en mis recuerdos, pero, sobre todo, trataba de detonar las sensaciones que experimentaba cuando bailaba con esta Compañía. Es decir, invocaba a la memoria corporal.

Añadiendo que en la escritura de una tesis las facultades del cuerpo se dirigen exclusivamente al cultivo de un lenguaje escrito; como lo era la mirada fija en la pantalla, la espalda encorvada, las manos pegadas al teclado de la computadora y las piernas limitadas a ciertas posiciones; no desistí de la premisa a la cual me anclé desde un inicio. Sigo defendiendo la idea de que mi cuerpo es confrontación y que la danza me llevó a

---

<sup>204</sup> Posada Kubissa, Luisa, *Op Cit.*, pág. 118.

horizontes de pensamiento que no hubiese conocido de otra forma. Deseo que ambos, cuerpo y danza, se mantengan como puntos cardinales en mi futuro.

## Anexos



(Imagen 1) Bailarines de la Compañía de Danza Contemporánea *Destellos de Luna* en función de la coreografía “Cosmos Corpóreo” interpretada en el CENART, CDMX.  
Fotografía de Beatriz Franco Berrones. 08 de marzo del 2020.



(Imagen 2) Bailarines de Destellos de Luna. Fotografía Beatriz Franco Berrones. 08 de marzo del 2020.



(Imagen 3) Fotografía de Beatriz Franco Berrones. 08 de marzo del 2020.



(Imagen 4) Bailarines de *Destellos de luna* interpretando “Cosmos Corpóreo” en Foro Cultural Azcapotzalco. Fotograma del video grabado por Gustavo Salazar y Luis Santiago. 26 de enero del 2020.



(Imagen 5) Bailarines de *Destellos de luna*. Fotograma del video de Gustavo Salazar y Luis Santiago. 26 de enero del 2020.



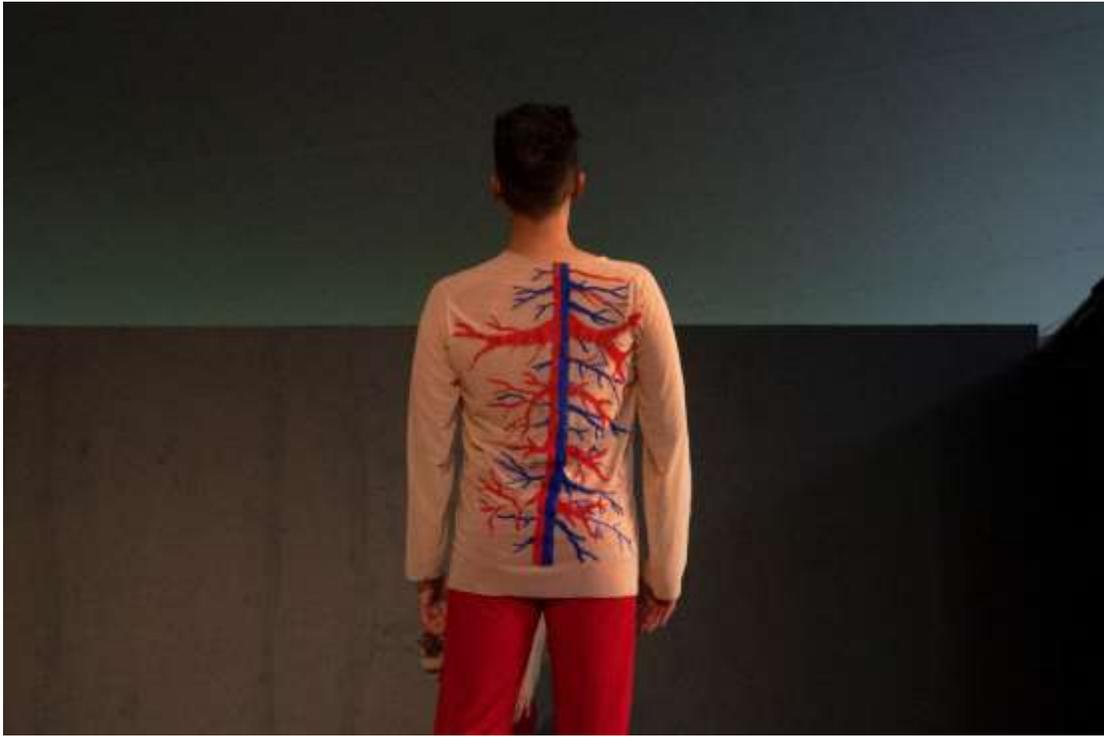
(Imagen 6) Fotografía de Beatriz Franco Berrones. 08 de marzo del 2020.



(Imagen 7) Fotografía de Beatriz Franco Berrones. 08 de marzo del 2020.



(Imagen 8)  
Fotografía  
Beatriz  
Franco  
Berrones.  
08 de  
marzo del  
2020.



(Imagen 9) Fotografía de Beatriz Franco Berrones. 08 de marzo del 2020.



(Imagen 10) Graciela Navarro Vázquez. Fotografía de Kenia Ascención Vidal. 18 de julio del 2019.



(Imagen 11) Graciela Navarro Vázquez. Fotografía de Kenia Ascención Vidal. 18 de julio del 2019.



(Imagen 12) Clase de la Compañía *Destellos de Luna*. Fotografía personal de Kenia Ascensión Vidal.



(Imagen 13) Compañía *Destellos de luna* en el 2018. Fotografía personal de Kenia Ascensión Vidal. Sin datos de fecha. 2018.



(Imagen 14) Compañía Destellos de luna en el 2019. Fotografía de Kenia Ascenso Vidal. 21 de mayo del 2019.

## **Entrevista para Graciela Navarro Vázquez, coreógrafa, profesora y creadora de la Compañía de danza contemporánea “Destellos de Luna”:**

Titulación de licenciatura por tesis

Fecha:

La siguiente entrevista será utilizada para comprender con mayor profundidad el origen, historia y desarrollo de la Compañía independiente de danza contemporánea *Destellos de Luna*. Así como, conocer la trayectoria y filosofía personal de la profesora de danza contemporánea Graciela Navarro Vázquez. Las respuestas serán utilizadas únicamente con fines de investigación. Asumiendo que son de un testimonio personal, serán tratadas con el debido respeto exclusivamente para la elaboración de la tesis de licenciatura de Sociología de Ximena Rodríguez Rodríguez.

Preguntas:

1. ¿Cuál es su nombre completo y edad?
2. ¿A qué se dedica?
3. ¿En qué año comenzó a practicar danza contemporánea?
4. ¿Cómo fueron sus primeros años practicando danza contemporánea?
5. ¿Por qué decidió dedicarse a la danza contemporánea?
6. ¿Esos motivos han cambiado con el tiempo? ¿Por qué?
7. ¿Considera que la enseñanza de la danza requiere de una especialización?
8. ¿Cuántos años lleva enseñando danza contemporánea?
9. ¿Cuál es su (s) propósito (s) de enseñar danza contemporánea?
10. ¿Cómo es su método de enseñanza?
11. ¿Consideras que la danza es para todos y todas?
12. Cuénteme sobre el origen de la Compañía Destellos de Luna.
13. ¿Cuáles fueron sus principales motivaciones para crear Destellos de Luna?
14. ¿La Compañía tiene algún espacio fijo de ensayo?
15. A lo largo de la historia de Destellos de Luna ¿Hay alguna mayoría respecto al sexo de los bailarines?, ¿Cuál?
16. Si es así ¿Habrán motivos para que exista esta mayoría en la población?

17. ¿Nota algún cambio en las personas a lo largo de su proceso de aprendizaje en la Compañía?
18. ¿Cuáles son las transformaciones personales o grupales más evidentes en la Compañía?
19. ¿Existen jerarquías de bailarines en la Compañía?
20. ¿Qué temas le gusta expresar en las coreografías?
21. Describa por favor qué significa para usted la Compañía Destellos de luna.
22. ¿Qué opina de la enseñanza de la danza contemporánea en las grandes instituciones?
23. Bajo su perspectiva personal ¿Cualquiera puede aprender danza contemporánea?
24. ¿Qué es arte para usted?
25. ¿Qué significa la danza para usted?
26. ¿Qué significa el cuerpo para usted?
27. ¿Estos significados han sido influidos por su trayectoria personal en la danza?
28. De acuerdo su experiencia en la danza contemporánea defina por favor qué es disciplina.
29. ¿Piensa a la danza contemporánea como un acto político?
30. ¿Quisiera dejar un legado en la danza contemporánea? Por favor descríbelo.

Agradezco su tiempo y confianza para responder estas preguntas.

## **Entrevista a integrantes de la Compañía de danza contemporánea “Destellos de Luna”:**

La siguiente entrevista será utilizada para comprender con mayor profundidad la experiencia personal de los integrantes de la Compañía independiente de danza contemporánea *Destellos de Luna*. Las respuestas serán utilizadas únicamente con fines de investigación. Asumiendo que son de un testimonio personal, serán tratadas con el debido respeto y exclusivamente para la elaboración de la tesis de licenciatura de Sociología de Ximena Rodríguez Rodríguez.

Fecha:

Nombre completo:

Edad:

Profesión:

Nivel máximo de estudios:

1. ¿Cuánto tiempo llevas en la Compañía Destellos de Luna?
2. ¿Qué motivos tuviste para acercarte a este espacio artístico?
3. ¿Cuáles son las razones por las que decidiste quedarte en la Compañía?
4. ¿Practicabas danza antes de llegar a este espacio? En caso de que tu respuesta sea afirmativa ¿Qué tipo de danza practicabas? Y ¿Por cuánto tiempo practicaste?
5. ¿Consideras que hubo un cambio en tu acercamiento a la danza contemporánea a partir de tu práctica en Destellos de Luna?, ¿De qué manera?
6. Describe cómo es el método de enseñanza de la profesora Graciela Navarro.
7. ¿Cómo describirías la interacción social entre las/los integrantes de esta Compañía?
8. ¿Consideras que existen jerarquías entre las/los integrantes de la Compañía? ¿Por qué?
9. A partir de tu experiencia personal ¿Existen características generales (sexo, género edad, profesión, gustos, creencias, aspiraciones, etc.) que coincidan entre las/los integrantes de la Compañía Destellos de Luna? ¿Cuáles?
10. ¿Qué posibilidades o limitaciones identificas de tu propio cuerpo?

11. ¿Cuál es el origen de estas limitaciones o posibilidades que concibes de tu corporalidad?
12. ¿Cómo describirías tu corporalidad durante las clases y las funciones?
13. Describe si percibes una diferencia de tu cuerpo a partir de la práctica en la Compañía Destellos de Luna.
14. ¿De qué manera experimentas tus emociones a partir de la práctica dancística?
15. ¿Consideras que la danza ha influido en la perspectiva de tus sentidos corporales? ¿Podrías profundizar sobre ello?
16. ¿Alguna vez has sentido delimitado tu movimiento o sentir durante las clases de esta Compañía? ¿Podrías explicarlo?
17. ¿Tu práctica de la danza contemporánea ha influido en tu vida personal? Si es así ¿De qué manera ha sido?
18. ¿Qué significado (s) le das a tu cuerpo y a la danza?

## Referencias

- Aguiluz Ibargüen, Maya. *Ocho religaduras sociológicas del cuerpo y signaturas*. México: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2013.
- Barnsley, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. Venezuela: Universidad Nacional Experimental de las Artes, 2013.
- Barreiro, Ana Martínez. «La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas.» *Papers*, 2004: 127-152.
- Bartra, Eli. «Acerca de la investigación y la metodología feminista.» En *Investigación feminista. Epistemología, Metodología y Represetaciones sociales*, de Blazques Graf Norma, Fátima Flores Palacio y Maribel (coord.) Everardo Rodríguez, 67-78. México: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2014.
- Bordo, Susan. «El feminismo, la cultura occidetal y el cuerpo.» *La ventana*, nº 14 (2001).
- Borsó, Vittoria. «Luz y sombra de la biopolítica: Política y estética del lenguaje de la vida.» En *Sociología y Biopolítica*, de Ana María Valle Vázquez y Marco A. Jiménez García. México: Facultad de Estudios Superiores Acatlan, 2019.
- Brozas-Polo, María, Vicente-Pedraz, Miguel. «La diversidad corporal en la danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX.» *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 29 (2017): 71-87.
- Capriles Sandner, Claudia. «Reflexiones sobre el cuerpo femenino y la danza: Bailando desde las entrañas.» *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 2016: 225-232.
- Castro, Edgardo. *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. s.f.
- . *Introducción a Foucault*. Siglo XXI, 2014.
- Citro, Silvia. *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblios, 2012.
- Corbin, Alain (comp.). *Historia del cuerpo. Las mutaciones de la mirada en el siglo XX*. España: Taurus Historia, 2006.
- Coyolillo carnavalesco negro y mexicano*. Archivo de video. Aj+Español. México, 18 de Mayo de 2019.
- Cruz Hernández, Delmy Tania y Bayón Jiménez, Manuel (coord.). *Cuerpos, territorios y feminismos. Compilación latinoamericana de teorías, metodologías y prácticas corporales*. Quito: Abya-Yala, 2020.
- Cuevas Landero, Elisa Guadalupe. *Nuevas Caras del poder en la sociedad global*. México: UNAM, 2012.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 2005.
- Emilio Rosales, Gustavo. *Epistemología del cuerpo en estado de danza*. México: FONCA, CONACULTA, 2012.

- Esteban, Mari Luz. *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra, 2004.
- Estévez, Ariadana. «Biopolítica y necropolítica ¿Constitutivos u opuestos?» *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, septiembre-diciembre 2018.
- Florencia López, María. «Cuerpos como potencias. Una mirada desde Spinoza.» *XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales*. Buenos Aires, 2015. 11.
- Foucault, Michel. *El origen de la hermenéutica de sí. Conferencias de Dartmouth*. Titvillus, s.f.
- . *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 2009.
- Gamba, Susana. «Feminismo: historia y corrientes.» *Mujeres en red. El periódico feminista*, 2008.
- Giménez, Gilberto. *Identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- Howes, David. «El creciente campo de los Estudios Sensoriales.» *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad-RELACES* 15 (agosto-noviembre 2014): 10-26.
- Hustvedt, Siri. *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres. Ensayos de feminismo, arte y ciencia*. Madrid: Seix Barral, 2017.
- Islas, Hilda. *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México D.F: CENIDI, Danza/INBA, 1995.
- Jiménez García, Marco A. «Paradojas de la abyección.» En *Miasmas de la cultura*, de Ana María Valle. México, 2015.
- Kory, Mauro, Adrian Scribano, y María Emilia Tijoux. «El cuerpo en la Sociología.» *Cuerpos y emociones en las ciencias sociales latinoamericanas. Hacia una epistemología política de los estudios sociales*. s.f. 8.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión, 1995.
- Lepecki, André. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. España: Universidad de Alcalá, 2008.
- Macías Osorno, Zulai. *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. México: UNAM, 2010.
- Málaga Iguñiz, Maite. *Cuerpos que se encuentran y hablan. El proceso de conquista y sus relaciones de poder*. México: UNAM, 2002.
- Maxwell, Adeline (ed.) et al. *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile*. Chile, 2015.
- Maxwell, Adeline. «Danza y política: El cuerpo como resistencia en la danza contemporánea chilena.» *Primer Encuentro Latinoamericano sobre Cuerpos y Corporalidades*. Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas, 2012. 16.
- Mesa Moreno, Ciro. «Textos de hermenéutica: Sobre el concepto de tradición en Gadamer.» *Laguna: Revista de filosofía*, 1995-1996: 33-46.

- Mompradé Electra L., Gutiérrez Tonatiúh. *Historia general del arte mexicano. Danzas y bailes populares*. México-Buenos Aires: Hermes, 1981.
- Mora Rodríguez, Luis A. «Dominación y corporalidad. Técnicas de gobierno en la conquista americana.» *Tabula Rasa*, 2010: 13-29.
- Morales Romero, Iván. *Aztecatzin mexicatlalli...somos aztecas mexicanitas: música y poesía en la danza de aztecas de Santa Ana Tlacotenco (Milpa Alta, CDMX)*. México: UNAM, 2019.
- Navarro Vázquez, Graciela. *Reflexión sobre movilización de conciencia y cuerpo en los estudiantes del taller de danza contemporánea*. México: La Esmeralda, 2019.
- Oyèwùm, Oyèrónkẹ. *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*. En la frontera, 2017.
- Palafox, E. *Unidades De Apoyo Para El Aprendizaje, UNAM*. 2019.  
<https://uapa.cuaieed.unam.mx/sites/default/files/minisite/static/9c3a2615-6178-44a0-b1d4-1cb78e1df333/CompasSimplyCompuesto/index.html> (último acceso: 2021).
- Paredes, Julieta. *Hilando desde el feminismo comunitario*. México: El Rebozo, 2014.
- Posada Kubissa, Luisa. «Las mujeres son cuerpo: reflexiones feministas.» *Investigaciones feministas* 6 (Junio 2015): 108-121.
- Rodríguez Becerril, Violeta. *El movimiento de danza contemporánea independiente mexicana. Una visión sociológica de la práctica dancística*. México: UNAM, 2010.
- Rodríguez Benavides, Iván R. «El cuerpo como principio de libertad en Spinoza.» *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 2017: 727-735.
- Rodríguez, Karla. «Guiney y Guimpeda, la danza y música de arrieros.» *La Jornada del campo*, 16 de Agosto de 2014.
- Romero Flores, Javier R. «Aquello que llamamos “Danza-ritual” y “danza artística” en Oruro Bolivia.» *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 10 (mayo-agosto 2015).
- Rueda Taracena, Mónica. *Las condiciones de creación de danza contemporánea en México (1988-2012) y su relación con la política cultural*. México: UNAM, 2017.
- s/a. *REVOL. Girar las danzas*. 11 de Noviembre de 2014. <https://revistarevol.com/actualidad/mary-wigman-una-innovadora-de-la-danza/> (último acceso: 2021).
- Sabido Ramos, Olga. «Cuerpo y sentidos: el análisis sociológico de la percepción.» *Debate Feminista*, mayo 2016: 63-80.
- . *El cuerpo como recurso de sentido en la construcción del extraño una perspectiva sociológica*. España: Sequitur, 2012.
- Sabido Ramos, Olga. «La sensorialidad capitalista en Karl Marx y Georg Simmel: Claves para el análisis sensible de la sociedad contemporánea.» *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, 2019: 1-33.
- Sayak, Valencia. *Capitalismo Gore. Control económico, violencia y poder*. México: Paidós, 2016.

- Scribano, Adrian. «Cuerpos y emociones en el capital.» *Nómadas (Col)*, 2013: 29-45.
- Sherman, Stephanie. *Construyendo la carne. Publicidad*. s.f.  
<https://static1.squarespace.com/static/53e84e5de4b02f6b824ddc1f/t/5cb5172b146f810001b9d04a/1555371891508/CONSTRUYENDO+LA+CARNE+PUBLICIDAD+ESPAN%CC%83OL+2+%281%29.pdf>.
- Simmel, Georg. *El conflicto de la cultura moderna*. Córdoba: Grupo Editor, s.f.
- . *El conflicto. Sociología del antagonismo*. Madrid: Sequitur, 2013.
- . *Estudios sobre las formas de socialización*. México: FCE, Titvillus, 2015.
- Simmel, Georg. «La metrópoli y la vida mental.» *Revista Discusión*, nº 2 (1977).
- Solano Saavedra, Nayelhi. «Equilibrio de los cuerpos: Wewepahtli. Un caso de la medicina tradicional mexicana. » En *Registros corporales*, de Elsa Muñiz. México: UAM-Azcapotzalco, 2008.
- Sossa Rojas, Alexis. «La alienación en Marx: El cuerpo como dimensión de utilidad.» *Revista Ciencias Sociales*, nº 25 (2010): 37-55.
- Stiegler, Barbara. «¿Qué cambiar poner el cuerpo en lugar del alma? Nietzsche entre Descartes, Kant y la biología.» *Eidos. Revista de filosofía de la Universidad del Norte*, 2003: 128-141.
- Tortajada, Margarita. «Cuerpo y danza-teatro.» *Revista de artes escénicas y performatividad* 9, nº 14 (2018).
- . *Frutos de mujer las mujeres en la danza escénica*. México: INBA, 2012.
- Toscano López, Daniel. «El cuerpo humano y el dispositivo expedición-conquista.» *Alpha*, 2017: 9-21.
- Turner, Bryan. *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Valenzuela, Angélica. «Olvidado y en total pobreza muere Xavier Francis.» *El Universal*, 22 de Febrero de 2000.
- Vásquez Luna, Jaime J. *Cosmovisión, ritualidad y ciclo agrícola del maíz en la danza de las Azcame de Santa Ana Tlacotenco. Un análisis simbólico del discurso ritual*. México: UNAM, 2018.
- Vásquez Rocca, Adolfo. «Ontología del cuerpo y estética de la enfermedad en Jeac-Luc Nancy; de la téchne de los cuerpos a la apostasía de los órganos.» *Eikasía. Revista de filosofía*, 2012: 59-84.
- Velázquez García, Ma. *Rekinectando la danza*. 10 de octubre de 2012.  
<https://rekinectando.blogspot.com/2012/10/filosofia-y-principios-de-la.html> (último acceso: Noviembre de 2020).
- Vladimir, Jankélévitch. *Georg Simmel, filósofo de la vida*. España: Gedisa, 2007.
- Zona Escena. Difusión e investigación*. Marzo de 2014.  
<https://zonaescena.tumblr.com/post/44125339855/tres-d%C3%A9cadas-de-labor-incansable>  
 (último acceso: Agosto de 2021).

