



MIL Y UN CUERPOS

ACTIVACIONES Y ACTIVISMOS
DESDE LAS ARTES ESCENICAS

Pablo Hoyos González, Martín Plascencia
González y Tonatiuh Gallardo Núñez

Coodinadores

MIL Y UN CUERPOS. Activaciones y activismos desde las artes
Primera edición 2020

© Universidad Autónoma de Chiapas

Boulevard Belisario Domínguez Kilómetro 1081 sin número, colonia Terán, CP 29050, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.

AUTORES:

Pablo Hoyos González, Martín Plascencia González, Tonatiah Gallardo Núñez, Eugenia Vargas, Ana Mata, Miguel Ángel Díaz, Claudia Vázquez, Claudia Camacho, Magali Cadena, Alejandro T. Hurtado, Amaninaly Elizalde Limón, Jesús Valdivia Espinoza, Keila Cazares González, Jorge Corona Luis, Cristina Sánchez Cruz, Chloé Constant, Silvia Vázquez Solsona, Juan Carlos Arboleda Ariza, Tania Avilés Martínez, Montserrat de la Cruz Tafuya, Aurora Lizett Hernández Martínez, Brenda Hernández Bautista, Yoav Lecuona Martínez, Daniela López Solís y Sergio Tavera Ramírez.

COORDINADORES:

Pablo Hoyos González, Martín Plascencia González y Tonatiah Gallardo Núñez

CUIDADO DEL TEXTO:

Sergio Tavera

DISEÑO EDITORIAL:

Patricia Cruz y Pauli Apóstoli

PORTADA:

Ana Breton

DIBUJO FENOMENOLÓGICO:

Adrián Gama

Este libro fue sometido a dictamen doble ciego a cargo de la editorial de la Universidad Autónoma de Chiapas. El contenido -de las partes y del libro completo- es responsabilidad de los autores y no refleja necesariamente la postura institucional de la Universidad Autónoma de Chiapas.

ISBN: 978-607-561-056-6

Obra de acceso gratuito y distribución libre citando la fuente y dando los créditos pertinentes.

Prohibida su reproducción parcial y total con fines comerciales.

MIL Y UN CUERPOS

ACTIVACIONES Y ACTIVISMOS DESDE LAS ARTES ESCENICAS



INTRODUCCIÓN

Pablo Hoyos González, Martín Plascencia González y Tonatiuh Gallardo Núñez



a) Mil y un cuerpos

1. LAS POTENCIAS DEL CUERPO MOVIENTE

24

DANZAR LA PAUSA. CONTRACORRIENTE PARA ATISBAR EL ESPLENDOR

Eugenia Vargas, Directora del Laboratorio Escénico de Danza Ritual
Coescritores: Alejandro T. Hurtado, Amanaly Elizalde Limón y Pablo Hoyos

30

EL CUERPO A LA MOVIENTE. EXPLORACIONES SENSIBLES DESDE LA DANZA/MOVIMIENTO TERAPIA

Ana Mata, danzoterapeuta y guionista
Coescritores: Jesús Valdivia Espinoza y Pablo Hoyos

2. ACTIVACIONES Y ENSELVAMIENTOS ESCÉNICOS

Grupo experimental ASALTODIARIO AC

38 ASALTANDO A LOS PODERES DE LA RUTINA

Miguel Ángel Díaz y Claudia Vázquez codirectores de ASALTODIARIO AC
Coescritores: Keila Cazares González, Jorge Corona Luis y Pablo Hoyos

Compañía de Circo por la Inclusión Social, RESISTENCIAS COLECTIVAS AC

51 DEL LABERINTO DE LAS CALLES AL CAMINO DE UNA VIDA

Magali Cadena, directora de Resistencias Colectivas AC
Cescritores: Aurora Lizett Hernández Martínez y Pablo Hoyos

59 FANTÁSTICOS ILUMINISTAS DE NUESTROS SEMÁFOROS

Isaac Hernández Luna, Augusto Sánchez, Daniel Reyes, Bryan Jair Segundo Merlin,
J. Octavio D. González "8", Ronick, Misael, André, Michel, Fernanda, Jessica Arellano Ortiz, Lilit
Coescritores: Brenda Hernández Bautista, Jocelyn Yoav Lecuona Martínez, Daniela Michelle López Solís y Pablo Hoyos

Compañía de Danza Inclusiva, INBA

69 UNA TRINCHERA INCLUSIVA EN RESITENCIA

Claudia Camacho, directora de la compañía de Danza Inclusiva, INBA
Coescritores: Cristina Sánchez Cruz, Pablo Hoyos y Sergio Tavera

78 SOMBRAS A LA LUZ DE LA VIDA

Larissa Barck y Alejandro Adame, sombras de la CDI
Coescritores: Tania Avilés Martínez, Amaninaly Elizalde Limón, Pablo Hoyos y Juan Carlos Arboleda

86 LLAMARLES POR SU NOMBRE

María Amparo Aguilar Millares
María del Carmen Vázquez Hernández
Coescritores: Montserrath de la Cruz Tafoya, Amaninaly Elizalde Limón, Pablo Hoyos y Sergio Tavera

b) Coda. Coordinadas teórico- metodológicas

De la producción de narrativas.

Una apelación por el arte de la conversación

96

Pablo Hoyos González y Martín Plascencia González

Contextualización de la emergencia de Mil y un cuerpos

Dar un rodeo epistemológico a través de la filosofía del lenguaje

La investigación narrativa, un método cualitativo

De la producción de narrativas como encuentros de jovialidad crítica

- Entrevista exploratorias para mapear los itinerarios/tópicos

- Encuentros de jovialidad crítica

- Nuestra alternativa de validez, la suficiencia interpretativa

Mil y un cuerpos, hasta luego

Estudiar el cuerpo: apuesta por una transdisciplinariedad feminista

124

Chloé Constant

El cuerpo sociológico: construcciones, definiciones y cuestionamientos
Abogando por una transdisciplinariedad...
...feminista
A modo de cierre

La fragua del lenguaje. O sobre el cuerpo, la danza y el movimiento

138

Tonatiuh Gallardo Nuñez, Silvia Vázquez Solsona y Pablo Hoyos González

De la calle al museo; y viceversa
Congo Square, o la emancipación de la danza
La danza, lo sagrado; el arte
El arte y la función simbólica; la terapéutica

Introducción

Pablo Hoyos González, Martín Plascencia González y Tonatiuh Gallardo Núñez

La masa está sentada ante sí misma.
Cada uno tiene mil cuerpos y mil cabezas ante sí.
Mientras él esté, todos están.
Elias Canetti – Masa y poder

Mil y un cuerpos antes de tomar la forma de libro, se engendró a partir de la curaduría de un foro escénico en el albero de la Feria Internacional de las Culturas Amigas (FICA) de la CDMX, 2019. Nos propusimos convocar y movilizar colectivos, compañías y personas que desde las artes escénicas vinieran construyendo procesos de trabajo con poblaciones vulnerables en el ámbito urbano. Sobre esta idea, fue que junto con el equipo de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México nos propusimos rastrear quiénes pudieran ser nuestras y nuestros aliados para armar un evento artístico y reflexivo. La curaduría concebía no sólo que nos compartieran escénicamente algunos fragmentos de sus trabajos, sino que nos hablaran de y desde su quehacer, persiguiendo dos objetivos básicos. Tanto problematizar y reflexionar alrededor de la atribución emancipatoria y terapéutica que atraviesan a las artes en la actualidad, como compartir, mostrar, los “trucos” que les ha ido enseñando la praxis relacional como compañías y/o colectivos que tallerean a través de las artes con población vulnerable.

Esta línea bífida marcó la grafía de una invitación que no sólo constaba de presentarse y compartir procesos y perspectivas en un foro, sino también de participar de un proceso de investigación cualitativa en la margen “artesanal” de la práctica investigadora, para la que la investigación supone una “actividad sistemática, pero también flexible, adaptable y creativa de quien va abriéndose caminos y tomando decisiones a medida que se desarrolla la investigación” (Serrano y Gordo, 2008, p. XVI). Sobre esta pista nuestro diseño para la producción de narrativas se trató de un diseño abierto y colaborativo, del cual vamos a dar cuenta en la presente obra.

Una vez que movilizamos una muestra no estadística de posibles futuros colaboradores, les contactamos convocándoles a una reunión informativa donde les compartiéramos la curaduría del foro y el diseño de investigación subsiguiente a la presentación en la FICA. En paralelo invitamos a un pequeño grupo de estudiantes de la Licenciatura en Psicología Social de la UAM-I (Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa) a conformar el equipo de investigación que nos acompañara, y se integrara en el proceso de producción de narrativas, así como en la coautoría de las mismas. Con el fin de compartirles nuestro diseño metodológico, organizamos un seminario breve alrededor de la producción de narrativas y sus pormenores. Antes de entrar en detalle con el proceso de investigación, el cual constó de dos etapas diferenciadas: la primera de entrevistas exploratorias a partir de las cuales mapeamos la temática del desembarco de las prácticas de las artes escénicas dirigidas a la incidencia en las condiciones semiótico-materiales de vida de poblaciones vulnerables. Y una segunda etapa, donde se produjeron las narrativas a partir de diálogos coescriturales sobre, lo que hemos dado en llamar, encuentros lúdico-críticos.

Concebimos los proyectos reunidos como comunidades de práctica artística, que van desde el laboratorio o el taller a la terapia. Comunidades parciales, congregadas por la creencia de que el arte no es otra cosa que, como dijera Vygotsky ([1929]1971/2006), “un poderoso instrumento en la lucha por la existencia” ([1929] 1971/2006, p. 300). El arte como una mediación para la agencia social, una herramienta de la vida para la vida, y no un ente disciplinar separado de la vida y de la producción simbólica, tal y como el siglo pasado la institución burguesa del arte hiciera (Zavala, 1996).

La actividad del grupo de práctica artística toma la forma de anillo, por la que “los presentes dan su espalda a la ciudad. Se han desprendido del orden de la ciudad, de sus paredes, de sus calles” (Canetti, [1960]1989/2013, p. 36). El grupo en actividad, en exploración, sobre la pista de los juegos creativos derivados del acervo artístico, se congrega frente así como en la Arena, unos frente a otros, disponiéndoles, cerrándose entre sí, abovedando el horno de una fragua, que tiene mil y un cuerpos, y mil y un cabezas ante sí, superpuestos. Bóveda de cuerpos expuestos a la colectividad, en los que en su sillarejo se desintegraba la individualidad de cada cual en el resplandor magmático de los otros. “Muro de soledades donde cada cual se experimenta a sí mismo” (Didi-Huberman, 2008, p. 31). Fragua donde se vectoriza en la práctica artística la decantación de los materiales de vida -personales y colectivos. Proceso que como señala Didi-Huberman (2008), corresponde para cada bella arte “una relación determinada con la danza que ejecutan los cuerpos en casi todas las circunstancias importantes de vida” (2008, p. 15). No sólo se danza la danza, sino cada bella arte se danza mediante el cuerpo, ya que se trata de un trabajo con lo sensible y las emociones. La danza, eso que nació de un cuerpo sensible al ritmo -i.e. a la experiencia del tiempo- y que ha permanecido en el intersticio que se encuentra entre aquello que el logos no alcanza y la palabra poética, resulta ejemplar en todo esto. Pues su gestualidad significativa apunta al mismo lugar

que el lenguaje; pero sin palabras. Saca a relucir entonces uno de los rudimentos del cómo la función simbólica en los seres humanos apunta no sólo a realizar lo humano mismo; sino que, a su vez, cura al alma como Mateo predicó que nuestras necesidades serían satisfechas: por añadidura. A la danza de la práctica artística se suben los cuerpos, en la inmanencia del círculo, de la arena, practicando, buscando con empeño y esfuerzo flexibilizar los cuerpos normados, fijados, que en la moviente artística atisban, rozan, pasan por otras formas de gestuar, de ponerse, de decir.

Sostenemos una mirada sobre el arte que no se encarna en la abstracción de un sujeto trascendental, como sí sucede para el estructuralismo, desde donde el lenguaje es concebido como algo que siempre ha estado ahí, como un tesoro que ha de ser descubierto, y que reglamenta e incide en el mundo y las personas como un ente todopoderoso que no se encuentra en ningún lugar y, sin embargo, está en todos a la vez, no sólo desatina en lo que respecta a la naturaleza del lenguaje; sino que pierde por completo de vista su historia: su nacimiento y evolución. Si bien, en efecto, podría argumentarse que en la forma actual del lenguaje no existe una inherente relación entre el significado y el significante -tal y como Ferdinand de Saussure (1945) estableció hace más de un siglo; ello no elimina el hecho de que, en un principio, la murmuración onomatopéyica -que conformó lo que podríamos llamar: los campos semánticos fundamentales- respondía fielmente al cuerpo y sus necesidades (Bordeloix, 2012). Es decir, el cuerpo vivo moldeó las onomatopeyas a partir de las cuales el lenguaje llegó a ser lo que es actualmente. No resulta trivial, por tanto, que hayan sido los poetas y no los filósofos los que llegaron a esta conclusión; pues la palabra poética, a diferencia del concepto filosófico, se encuentra más cercana a la experiencia y, por lo mismo, a la fragua del lenguaje: esa necesidad de expresar con palabras los impulsos de la sustancia viviente para intentar, medianamente, domarla. Esa palabra “que quiere fijar lo inexplicable, porque no se resigna a que cada ser sea solamente lo que parece. Por encima del ser del no ser, persigue la infinitud de

cada cosa, su derecho a ser más allá de sus actuales límites” (Zambrano, 1993, p. 343). Entonces, nos encontramos en un sujeto corpóreo, existencial. Asumir que el reconocimiento del cuerpo en movimiento, transforma, a sí mismo y en la interserccionalidad con otros, a la relación misma.

En las arenas de práctica artística, sobre todo está en juego la posibilidad de construir un acto ético (Bajtin, [1979]1982/2009), producción de nuevas formas de ser, de la alteridad, que no son producto de la mera praxis artística, sino de su práctica insistente, de su plegarnos al círculo de práctica, de ensayo, por el que de pronto, con mucho esfuerzo podemos juntos atisbarnos otros, junto con los demás, gracias a los otros y de nosotros en los otros a través en la praxis artística, sondear, ahondar, en otras formas de ser, siendo en la danza por la existencia corpórea. Como una apertura a sentir, entender lo de otros, mostrándonos un “breve vislumbre indefinido” –como lo llamara Edgar Poe- en cuyo resplandor intuir una existencia más allá de sus formas actuales. Una reunión de cuerpos pretende arremolinar la insurgencia de memorias y utopismos, que en lugar de reducir encorsetando, aumenten multiplicando, adviniendo una contrainsurgencia y con ello desalojando al cuerpo de lo definido.

Anticipo metodológico. De las narrativas y sus coautorías

Tal y como venimos dejando de señuelo, las narrativas que componen Mil y un cuerpos, fueron tejidas a partir de diálogos coescriturales que fueron pertrechándose a partir de la noción de “encuentros lúdico-críticos”, la que se desarrolla en el capítulo metodológico, residente en el primer capítulo del apartado segundo, Coda. Coordenadas teórico-metodológicas. En esta dirección, aprovechamos para señalar un

aspecto que quizá haya llamado su atención desde el índice, la distribución autoral múltiple de cada uno de los segmentos narrativos. Debido a que las textualidades fueron producidas en el diálogo, se habrán dado cuenta que hemos distinguido y aglutinado tanto a los hablantes que soportan cada una de las posiciones e iniciativas en el contexto propio de cada proyecto artístico –éstas y éstos son los primeros autores (en negritas), como a los investigadores que han colaborado –aquellos que aparecen en el renglón inferior encabezados por el rol que cumplen, el “coescritural” (en cursiva)- en cada narrativa particular.

Hemos tomado la decisión de reunir a todos los participantes en la coautoría de las narrativas, primero porque siguiendo a Bajtin ([1979]1982/2009), criticamos la posición fija, en tanto que oyente pasivo como pareja del hablante, que la lingüística tradicional ha asignado a aquel que denominó receptor y cuyo rol único en la comunicación sería el de comprender lo que el otro dice como si esto se tratase de descifrar mensaje en código morse, teniendo en cuenta que “un enunciado absolutamente neutral es imposible” ([1979]1982/2009, p. 274). Desde la vertiente que defendemos, no existiría “una corriente discursiva única” a la que aspirar comprender, puesto que el discurso está vivo dado que la naturaleza de los enunciados es plural, por lo que “toda comprensión está preñada de respuesta y de una u otra manera la genera: el oyente se convierte en hablante” ([1979]1982/2009, p. 257). Esa comprensión viva se formula a través de las réplicas, la participación, la objeción, el consentimiento, etc. a partir de las cuales se trenza una relación dialógica de pregunta, afirmación u objeción; y hace que los interlocutores sean “miembros de una comunicación discursiva” ([1979]1982/2009, p. 261). Es en este intercambio, de hablar y ser contestado, en el que se enmarca la producción de enunciados de las narrativas que se presentan en el libro, en el que hemos cobijado y desarrollado dialógicamente, sobre el plano de la mayor intimidad y libertad posible, la intención discursiva de cada uno de nuestros interlocutores y coautores.

Un pequeño rodeo por los contenidos

El libro se divide en dos segmentos, el primero, las narrativas de los proyectos artísticos, las cuales engrosan Mil y un cuerpos; y el segundo, una Coda que trae consigo una triada de Coordenadas teórico-metodológicas con las que el lector puede interactuar con el fin de desarrollar una lectura que involucre reflexiones y posiciones teóricas sobre los estudios del cuerpo y las lecturas históricas sobre las funciones (y disfunciones) de las artes.

Mil y un cuerpos se divide en dos extensiones de terreno, en dos territorios, que son: “Las potencias del cuerpo moviente” y “Activaciones y enselvamientos escénicos”. El primero hace referencia a los diferentes usos reflexivos del movimiento corporal a partir de la danza, tanto desde la disciplina Butoh, como desde los postulados de la Danza/Movimiento Terapia (DMT). El segundo reúne las experiencias de colectivos que trabajan a partir de las artes escénicas buscando construir crítica social así como mejorar las condiciones de existencia de los co-lectivos y las personas.

En el territorio de “Las potencias del cuerpo moviente” hacen eco dos textos: “Danzar la pausa. Contracorriente para atisbar el esplendor”, de Eugenia Vargas; y “El cuerpo a la moviente. Exploraciones sensibles desde la danza/Movimiento Terapia (DMT)”, de Ana Mata. El primero narra la experiencia de un proyecto de investigación que condujo a la creación del Laboratorio Escénico Danza Teatro Ritual, el cual

encarnó la idea de metaforizar la danza en la exploración desde el seno de la tierra; surcando la coreografía a través de la experiencia singular del campesino, de una actividad (trabajo) y un contexto físico (campo). El segundo muestra cómo la DMT se injerta situando a los cuerpos en el movimiento, volcándose sobre sí sensacionalmente, en la materialidad del cuerpo biológico, y desde ahí en las narrativas sobre el cuerpo y sus itinerarios.

En el territorio “Activaciones y en selvamientos escénicos” encontramos tres proyectos: Grupo experimental Asaltodiario AC, Compañía de Circo por la Inclusión Social de Resistencias Colectivas AC, y la Compañía de Danza Inclusiva del INBA. En cada uno de ellos hemos tratado de mapear abogando por la complejidad, los en selvamientos genuinos, con sus vislumbres y sus dudas. En este sentido, podrán desgranar de la pluralidad de voces, diferentes posiciones de enunciación, a veces, en conflicto.

En la narrativa del Grupo experimental Asaltodiario AC, se asaltan las expresiones rutinarias de la urbe, a partir de las formas y los medios del arte urbano: payasos, malabaristas, funambulistas, entre otros. Los asaltos pretenden preservar en la memoria de la visibilidad cotidiana a colectivos y comunidades sitiadas por la precariedad. El texto aborda cómo desde la cotidianidad y la espontaneidad urbana, se pueden tanto reconocer como crear otros mundos dentro del mastodóntico devenir urbano. Un reconocimiento que implica poner en evidencia la violencia, y las configuraciones que se están imbricando en la sociedad mexicana. Se trata, de asaltar la realidad, y atajarla con la crudeza con que se presenta, pero jugando. El texto expone experiencias, con grupos en vulnerabilidad (terremotos, en situaciones de violencia), para jugar, para explorar, para asaltar; se usa como instrumento y dispositivo el cuerpo. Ese cuerpo que vive y se mueve, y resiste a través de la práctica artística.

Las narrativas de la Compañía de Circo por la Inclusión Social de Resistencias Colectivas AC, se entretajan a partir de dos apartados que corresponde con dos posiciones de enunciación colectiva, la del proyecto de Resistencias Colectivas en “Del laberinto de las calles al camino de una vida”, y la de sus participantes, en “Fantásticos paracaidistas en sus semáforos”. En la primera se aborda la propuesta del proyecto, la cual pretende encauzar a chicas y chicos que pasaron por situación de calle hacia la configuración de un proyecto de vida desde la inserción en la disciplina circense. En lugar de ver a la calle como el lugar-otro negado o de tránsito, se concibe como un lugar de relevancia social, de construcción y de posibilidad. Donde el circo representa la transformación a partir de replicar el movimiento en críticas sociales a partir de la ironía y el sarcasmo. Y en la segunda, se cuentan las experiencias de los chicos y chicas que integran la compañía, en específico del proceso de profesionalización circense a partir del proyecto, de cómo es que pasaron de las calles desnudas a trabajar en un semáforo, y de éste entrar a formar parte de la Compañía, y de ahí a presentarse en lugares “públicos” como el Zócalo de CDMX en eventos patrocinados por el gobierno o empresas privadas.

Las narrativas de la Compañía por la Inclusión Social del INBA, se componen a partir de las voces de tres actores diferentes, el proyecto en “Una trinchera inclusiva desde la diferencia”; la de las chicas y chicos que colaboran fungiendo de sombra de las niñas y niños destinatarias del mismo, en “Sombras a la luz de la vida”; y la de las madres de las y los destinatarios con capacidades diferentes en “Llamarles por su nombre”. El primero, discurre reflexivamente sobre las experiencias particulares del proyecto, cómo es que ha tratado de generar una inclusión integrativa desde la diferencia. Se aboga por tratar la discapacidad con normalidad, sin normalizarla, dando lugar a la diversidad a partir de la participación y el reconocimiento. A la sombra de la infraestructura del proyecto, emerge el segundo segmento narrativo, el de las “sombras” un acompañante de la niña o el niño con movilidad reducida que sigue empáticamente el eco de su

intencionalidad expresiva y de movimiento. Esta unión, entre la ternura y la comprensión es cristalizadora de un nuevo cuerpo danzante. Así, en un mismo encuentro sinfónico, bailar conjuntamente y participar en la aceptación mutua. Muestra el camino para entonar una danza como juego, como mecanismo para creación de vínculos y de disfrute, a partir de la importancia de la voz de eco, la voz que acompaña, que es tan importante como la voz principal; porque la acompaña, la soporta, la integra. Ser sombra implica reconocerse secundario para trasladar el protagonismo a otros. No es negarse, no es oscurecerse, sino permitir que el otro brille, que el otro se afirme a través de la mediación. Si se piensa en la metáfora de la sombra ésta es producida por el reflejo de la luz sobre otro, pero también le representa y depende de él. En el tercer y último segmento, las madres discuten sobre cómo se nombra la discapacidad, y como este nombrar trae consigo un efecto de superposición de la categoría sobre el nombre propio, anteponiendo la categoría de exclusión –discapacidad, tomada exclusivamente. En el texto muestra una ciudad despótica, excluyente, cuyo diseño recalca las diferencias, haciendo del cotidiano de las familias con niños y jóvenes con capacidades diferentes un cansado y frustrante trajín de obstáculos. También señala la atención diferenciada que reciben diversos tipos de discapacidades y cómo la disposición de esa atención está condicionada por la edad: crecer aleja a las personas discapacitadas de las instituciones de atención, la edad las saca, las arroja al abismo –en muchos casos- al desamparo.

El segundo segmento de esta obra, Coda. Coordinadas teórico-metodológicas, se conforma de tres textos analíticos. El primero, “De la producción de narrativas. Una apelación por el arte de la conversación”, comparte detalladamente el diseño metodológico de las narrativas de Mil y un Cuerpos. A partir de conceptos sobre el proceso narrativo, se va elaborando un argumento a favor de la narración como tópico central en la construcción dialógica de nuestra propuesta. Luego, presentamos el concepto de jovialidad crítica, que integra el carácter lúdico, desafiante, transformador y crítico de la actividad artística; mismo

que permite la exposición conjunta de voces. Es decir, un encuentro jovial de entre personas, en donde exponen una dualidad contrapuesta y necesaria, gozar al tiempo que se denuncia lo opuesto; hacer emerger la crítica, y con ello, apuntar a la transformación social a partir de reconocerse y reconocer la coexistencia con otros.

El cuerpo tiene una presencia constante y activa en esta obra. Aparece reconocido, valorado; tanto en su versión individualizada, única, como compartida y colectiva. Cuerpo en movimiento. Por ello el texto "Estudiar el cuerpo: apuesta por una transdisciplinariedad feminista", hace una discusión desde la sociología del cuerpo para hablar de su complejidad de manera situada, de las construcciones categoriales y definicionales que se hacen sobre él. Estas reflexiones sobre las presencias históricas de los cuerpos, conducen a la relación con teorías feministas, para hablar a la vez de los cuerpos contemporáneos y los históricos; los cuerpos cruzados por la cultura y lo que se hace con ellos, y lo que se espera de ellos.

En "La Fragua del Lenguaje. Cinco apostillas", se continúa con el análisis del cuerpo, pero ahora desde la palabra, y desde la relación cuerpo, pensamiento y poder; y cómo lo político y o económico tienen incidencia y se encarnan en los cuerpos.

Así, esta obra en general es producto de un trabajo colectivo, y se ve reflejado en él las diversas voces a través de estilos narrativos distintos, y en él se puede observar la actividad alrededor del cuerpo y su presencia necesaria en diversos ámbitos de la vida.

Referencias

Bordeloix, I. (2012). Etimología de las pasiones. Buenos Aires: Libros el Zorzal.

Bajtin, M. ([1979] 1982/2009). Estética de la creación verbal. México DF: Siglo XXI.

Canetti, E. ([1960] 1983/2013). Masa y poder. Madrid: Alianza Editorial.

Marí, A., Casado, M. y Doce, J. (2011). Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Eliot. Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna. Barcelona: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores.

Didi-Huberman, G. (2008). El bailaor de soledades. Madrid: Pretextos.

Nussbaum, M. (2007). Human rights and human capabilities. *Harvard Human Rights Journal*, 20, 21-24.

Saussure, F. (1945). Curso de lingüística general. Buenos Aires: Losada.

Vygotsky, L. S. ([1929] 1971/2006). Psicología del arte. Buenos Aires: Paidós.

Zambrano, M. (1993). La razón en la sombra. Antología crítica. Madrid: Siruela.

Zavala, I. M. (1996). Escuchar a Bajtin. Madrid: Montesinos.

a) MIL Y UN
CUERPOS.
Activaciones
y activismos
desde las
artes escénicas

1.

LAS POTENCIAS DEL CUERPO MOVIENTE



DANZAR LA PAUSA. CONTRACORRIENTE PARA ATISBAR EL ESPLENDOR

Eugenia Vargas, Directora del Laboratorio Escénico Danza Teatro Ritual

Coescritores: Alejandro T. Hurtado, Amanaly Elizalde Limón y Pablo Hoyos

DANZAR COMO INVOCACIÓN DE LO SENSIBLE

Los Toltecas tienen un dicho que reza: “abrir el corazón y entregarlo como alimento”. Mi motivación principal, y mi manera para abrir el corazón y entregarlo, es la danza.

Me interesa una danza donde lo que prime es el proceso de exploración sensible, por delante de una danza académica, disciplinar y disciplinante que aspire al dominio del cuerpo y del movimiento. Porque la danza va más allá de la motricidad virtuosa de los cuerpos, no consiste únicamente en seguir una serie de pautas coreográficas y presentarlas en un teatro, sino en invocar y movilizar la vivencia de lo sensible. Invocación que es condición necesaria pero no suficiente para que la danza acontezca, desde esta perspectiva, la danza no es otra cosas que una aspiración.

Para que la danza acontezca, el bailarín ha de ofrendarse a ésta, ha de entregarse desde la gratitud, desde la conciencia de estar sostenido por el abismo, por la presencia de la muerte, y porque gracias a ésta se mira con mayor brillo la vida. En esta dirección, el trabajo del bailarín consiste en entrenar su cuerpo para que sea más sensible, un hacer del cuerpo, nodo, canal de transmisión, por el que la potencia de la vida se manifieste. Entrenamiento que, como la vida, como el amor, hay que alimentarlo, enamorarlo, bailarlo, todos los días.

CONTRACORRIENTE. LA FILOSOFÍA DEL MÉTODO

Vivimos en la corriente del sistema productivo, torrente que nos obliga a sumarnos al trabajo y al consumo, a concentrarnos en sus lógicas, a ser su contenido, y así dejar de mirar y de sentir otros universos y otras maneras de vivir. La voracidad de la producción nos ha convertido en seres bulímicos que no reparan en nada más allá que en lo que sigue, continuidad torrencial que pasa sin dejar huella en una superficialidad que nos vacía.

Frente a la voracidad del sistema no queda otra que resistirse, como resiste la hierba a la tormenta, apostando por la fuerza de la fragilidad. La danza tiene que ver con la dulzura de la caricia, pero también con la potencia del rayo. Resistir desde la danza es ahondar en el cuerpo, en su finitud, pequeñez, imperfección, límite, pero también en su vastedad y su fuerza demoledora.

El trabajo del cuerpo es un volcarnos en el misterio a través de la raigambre de nuestro sistema nervioso, de concentrarnos en la sensibilidad para dejarnos de lado a nosotros mismos, para borrarlos y formar parte de intensidades en constante transformación. Esta exploración de lo sensible a través de la danza, este volvernos hacia los fondos de nuestra oscuridad, es el método que nos permite hacer cesar el tumulto del torrente para abrir el curso del silencio y de la pausa. Es en esta detención, haciendo un alto en el silencio, van a empezar a resonar corrientes alternativas a la explotación productivista, corrientes de cuidado, entusiasmo y gozo. Al habitar la pausa y permitirnos ser danzados por ella, perdemos la concreción, la identidad personal con sus nombres y adjetivos calificativos, fundiéndose en esa fragua que es la danza, laboratorio alquímico de símbolos y sentidos.

“EL POLVO DEL CAMINO”, UN UMBRAL A LO SACRO

“El polvo del camino: lo sagrado habita en lo pequeño”, fue el proyecto de investigación de las posibilidades expresivas del cuerpo, que desarrollamos entre 2004 y 2008 con un colectivo de estudiantes de teatro del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Fruto del proceso de investigación fue que creamos el Laboratorio Escénico Danza Teatro Ritual.

La paradisiaca serranía de Real del Monte nos presentó a don Félix, un silencioso campesino amante de la tierra, a quien le pedimos que nos enseñara a labrar la tierra con él, y desde ahí desarrollar nuestras exploraciones. A partir de sus enseñanzas comenzamos a conectarnos con la tierra, a sentirla, a estar en y con ella. Nuestro entrenamiento tuvo diferentes momentos; primero, con ejercicios de respiración; después, con caminatas de atención; luego, con una performance.

En este último, cada quien tenía que trabajar su surco desde el no-movimiento, habitando más el tiempo que el espacio, haciendo de la demora una estancia, del surco una siembra. Una siembra también hacia nuestros adentros. Un entrenamiento cuyo fin es hacer del cuerpo junco por el que el viento cante, no que uno cante, sino que la vida haga al cuerpo danzar, que el viento resuene a través de mí. Después los chicos me compartían sus bitácoras. Traducían en partituras de movimiento sus experiencias, y sobre esas partituras íbamos construyendo el semillero del dispositivo coreográfico: compartir caminares, en este sentido, el laboratorio es un espacio en común, es más que una compañía. Es un espacio al cual la gente llega para explorar y adentrarse en el conocimiento de sí mismos mediante el cuerpo y del movimiento.

CAMINAR HACIA EL ESPLENDOR

La danza es una forma de vida, una existencia que se conoce en el danzar, y donde cada quien traza su propio camino. El objetivo de la danza que nos interesa no es conquistar el dominio del cuerpo y de secuencias de movimiento y movimientos concretos, sino el de su entrenamiento, el de su sensibilización para que pueda acontecer la danza. El Laboratorio Escénico Danza Teatro Ritual es un espacio donde la gente puede llegar a conectarse con su cuerpo sin requisitos corporales, un espacio incluyente en el que caben ancianos, niños, jóvenes. El Laboratorio Escénico Danza Teatro Ritual, es un espacio de investigación, creación y entrenamiento donde la gente puede llegar a conectarse con su cuerpo y energía, no existen requisitos corporales específicos, sino las ganas de adentrarse en una exploración profunda e íntima del propio universo poético; es un espacio incluyente.

Un trabajo contracorriente que atraviesa nuestra forma de estar en la vida, y que inevitablemente a la hora de movernos nos empieza a despojar de la pesadumbre y nuestro andar se vuelve más ligero, alegre. Nuestro papel en el mundo es cuidar de la vida, no explotarla, hacer que las cosas sigan floreciendo. Danzar nos puede recordar lo sagrado, se traduce en agradecimiento, un agradecer que nos traslada a lo agradecido, así el individuo se desvanece metamorfoseándose en entusiasmo y gozo.



EL CUERPO A LA MOVIENTE. EXPLORACIONES SENSIBLES DESDE LA DANZA/MOVIMIENTO TERAPIA

Ana Mata, danzoterapeuta y guionista

Coescritores: Jesús Vladivia Espinoza y Pablo Hoyos

CRÍTICA DEL CUERPO PRODUCTOR

Desde el nacimiento nuestros cuerpos son atravesados y ceñidos por ortopedias simbólicas y materiales que visten nuestros cuerpos de otros cuerpos: escolares, binarizados, productivos, académicos... Cuerpos que llevan asociado consigo su propio registro de movimientos, posturas y gestos, así como con sus texturas e intensidades; y que como el cántaro, de tanto ir a la fuente, son cuerpos que hacen del nuestro un cuerpo a disposición, un cuerpo tomado, donde los inquilinos, sedosos velos luminiscentes, no dejan de interpelarnos en sus términos, fajándonos más y más en una urdimbre coreográfica dada, que no dadá, donde todo es reconocible a simple vista y los cuerpos del deber campan a sus anchas.

Cuerpos metonimizados por el hipotálamo, cuerpos sensibles bajo la soberanía de la razón, constantemente atravesados por ritmos apegados a la cronológica del sistema productivo en el que tenemos una agenda pautada, con cantidades de actividades con sus segmentos horarios determinados. Se vanagloria la cantidad por delante de la cualidad, cuantiosidad que nos arrastra en su corriente y que se materializa en nuestro cotidiano a modo de no cesar en la activación, de estar constantemente produciéndonos, atiborrándonos de experiencias, ociosidades, reconocimientos... que nos tatuamos en la piel como desechables que se curten en el océano.

Frente a este panorama corporal, la Danza/Movimiento Terapia (DMT) se presenta como un entrenamiento a través del cual se entra en contacto con la materia sensible que es nuestro cuerpo, ese que se encuentra velado bajo la luminiscencia de los cuerpos inquilinos. El entrenamiento inicia sobre lo que hay, sobre lo que me está ocurriendo hoy aquí. Y se desarrolla a partir de un amplio abanico de estrategias de exploración del sentir del cuerpo presente, mediante las cuales se activa la moviente, involucrándonos con ella y en ella, experimentando así sobre el renglón de las sensaciones.

EL ORGANISMO FUNCIONA, EL CUERPO ESTÁ HECHO DE SÍMBOLOS

Estar vivo implica estar en movimiento y todos sabemos movernos y nos movemos. Sin embargo, el interés principal de disciplinas como la DMT es invitar a reencontrarnos con el cuerpo y con el movimiento desde una conciencia de la sensación y de los sentidos (significados) que de esta experiencia surgen.

Dar lugar a las sensaciones y los sentidos es posible cuando se entiende que cuerpo y organismo no son la misma cosa. El cuerpo es intangible, está hecho de imágenes, sensaciones y sentidos; el organismo es físico y su lógica es orgánica. En nuestro día a día estamos más acostumbrados a tener una relación con nuestros organismos que con nuestros cuerpos. Solemos creer que hacer una actividad física equivale a estar en contacto con el cuerpo, sin embargo, está centrada en el organismo, en la funcionalidad, el desempeño; en lograr alcanzar ciertos objetivos como aprender a nadar, o superar una marca. En una actividad física, a diferencia de en la actividad corporal, no se está tomando en cuenta ¿cómo te sentiste?, ¿qué te pasó?, ¿qué te imaginaste?, ¿te fue agradable o desagradable?, ¿encontraste algo nuevo o es algo familiar?

La DMT es una actividad corporal. Lo corporal implica tener presente e interesarse por el componente subjetivo y expresivo del movimiento. Por lo tanto, no se trata de hacer movimientos determinados que me brinda alguien que sabe más que yo, y del que he de aprender, sino que consiste en darme permiso de hacer movimientos que yo desee hacer, que yo siento que necesito hacer. De esta forma, desde el interés por la propia necesidad y espontaneidad del movimiento corporal, comienza un proceso de entrenamiento para el pensar-sentir-hacer.

MAPEOS SOMÁTICOS. NARRATIVAS DE LOS EVENTOS DEL CUERPO

Las narrativas del cuerpo son una excelente puerta de acceso hacia el reconocimiento de nuestra subjetividad. Para investigar las narrativas desde un punto de vista corporal, se trabaja buscando las marcas del cuerpo, y a partir de éstas crear un mapa de experiencias, sensaciones, ideas, imágenes de los eventos encuerpados. Un rastreo físico de las huellas no se refiere exclusivamente a las cicatrices

que ha dejado el paso del tiempo por mi cuerpo, sino también de la impronta que nos han dejado otros cuerpos durante la vida. Esas interacciones inter-corpóreas están presente en nuestros cuerpos, en su tono, forma y sentido. Además, son motivo de indagaciones que pueden ser muy enriquecedoras para el autoconocimiento terapéutico.

El trabajo sobre el movimiento consiste en moverse desde la sensibilidad del cuerpo presente, desde cómo uno se sienta, donde el sentir es el que va orientando la exploración: mover la pierna derecha pegando una patada al aire, acariciarme el lóbulo de la oreja derecha, agacharme y levantarme saltando... Se trata de explorar la singularidad del movimiento atendiendo a los detonantes y las memorias, tratando de componer una historiografía de lo sensible, de la mano de los detonantes que vayan emergiendo de manera espontánea. Esta exploración es invocación de la moviente, un sutil juego de decantación de la sensación, de búsqueda de la sintonía comunicativa con las imágenes, ideas, sensaciones o sentimientos que puedan aflorar a través del mismo. Donde la guía es lo que va apareciendo a través de la espontaneidad de un cuerpo dispuesto al movimiento de las olas de la moviente.

Tras la exploración llega el turno de la palabra, de su espacio de traducción de lo acontecido, donde en algunas ocasiones la moviente deja caer revelaciones sobre nuestras cartografías anteriores, matices que nos permiten identificar, mover, tender, asir, dejar... pluralizar. Se trata de un modo de atestiguación subjetiva, libre de cortes analíticos por parte del terapeuta, que es simplemente quien te invita a sentir, un acompañante y testigo de lo que va brotando en relación de ida y vuelta con la persona o el grupo. Los contenidos que se trabajan en una sesión de DMT nunca están perfectamente planeados. Esta flexibilidad en la sesión ayuda a crear espacios para que las personas los ocupen con sus propios contenidos cotidianos que son, en definitiva y primordialmente, los que dan sentido al encuentro. Por eso, cada grupo de Danza/Movimiento es singular.

LA LIBERTAD DE ESTAR CONTIGO

Esta forma de aproximación a la danza es una oportunidad para la atención plena, como si estuviéramos escuchando a alguien más con mucho cariño y diciéndole: "¿qué necesitas?, ¿qué te hace falta?, ¿comiste?, ¿dormiste?, ¿necesitas un bañito?, ¿necesitas moverte así?, ¿te hace falta estirar algo?". Hablarse con dulzura y cuidado, y al mismo tiempo poner en juego, activar, movilizar, lo que realmente nos está pasando mientras hacemos las cosas que hacemos. Encontrarnos con conciencia en situaciones en las que quizás sabemos y hacemos exactamente lo que debemos hacer, y preguntándonos qué se está movilizándose de nosotros mientras lo hacemos. Todo esto es una buena técnica para armar grupalidad, pues se está muy permeable a todo lo que sucede, y al no pasarlo por la palabra ocurren cosas interesantes.

Cerraremos con una experiencia. En Argentina participé en el Hospital General de Agudos Dr. Enrique Tornú, en un espacio de Danza Integradora (una forma de DMT) estrictamente para gente con movilidad restringida, pero con entusiasmo y espontaneidad. Y aunque no se pueden mover mucho hay algo que cambia radicalmente en lo expresivo. A veces aparecen logros tan pequeños, como que una persona a la que viste muchas sesiones está siempre mirando al piso, un día de pronto pudo conectar con mi mirada. En términos orgánicos fue un movimiento minúsculo, pero fue enorme en términos corporales.

2.

ACTIVACIONES Y ENSELVAMIENTOS ESCÉNICOS

Grupo experimental
ASALTODIARIO AC



ASALTANDO A LOS PODERES DE LA RUTINA

Miguel Ángel Díaz, fundador y codirector
Claudia Vázquez, codirectora y coreógrafa

Coescritores: Keila Cazares González, Jorge Corona Luis y Pablo Hoyos

ORÍGENES

El grupo de experimentación Asaltodiario AC, fue fundado en 1987 por tres jóvenes provenientes de colonias marginales de la Ciudad de México: Miguel Ángel Díaz, Jaime Leyva Ibarra (DEP) y Ricardo Nájera. Los fundadores nos conocimos en 1985 mientras participábamos en la compañía de danza contemporánea Contradanza, cuando hondamente nos marcara la experiencia de bailar en los albergues de los damnificados por el sismo de aquel año. Bailando para las personas golpeadas por el terremoto nos dimos cuenta de la importancia y la potencia que podía tener la danza entre la gente que se encontraba en problemas. Mediante esta toma de conciencia es que fundamos Asaltodiario.

En Asaltodiario AC, desde hace treinta y dos años, nuestra premisa sigue siendo la misma: “la humanización del espacio urbano”. Asimismo, nuestros objetivos se mantienen: luchar contra el mal gobierno y el conformismo generalizado. Pretendemos crear conciencia a través del arte, tanto sobre las injusticias y las violencias, así como sobre el amor y el respeto por el otro. Nos duele México, su escalada de violencia, los feminicidios, las desapariciones, los asesinatos y la gran impunidad que los acalla. Tratamos de poner una semilla de amor y reflexión para que, al florecer la reflexión, las actitudes de la gente tengan una guía para el cambio. Con estos objetivos no podíamos quedarnos en los teatros esperando a que la gente pagara su boleto, así que salimos a la calle para llegar a todo el mundo sin intermediaciones. Por eso nos llamamos Asaltodiario AC, porque saltamos a la calle todos los días, brincamos sobre la cotidianidad de la ciudad a través de la cultura intentando crear conciencia en los ciudadanos. Bailamos en los semáforos, en los mercados, en las plazas, en las azoteas, etc., además, en estos años, hemos formado parte del campo de la danza contemporánea mexicana.

ASALTOS ESCÉNICOS PARA COMBATIR LA DURA REALIDAD

En 1987 inventamos los asaltos escénicos y los hicimos nuestra principal herramienta de intervención artística. Los asaltos escénicos consisten, valga la redundancia, en asaltar con cultura la vida cotidiana de la urbe, en hacer entrar en juego lo inesperado, con el fin de hacer del espacio público un espacio escénico emergente que posibilite cuestionar, replantear y criticar nuestra realidad. Los asaltos nacen del seno de la calle, toman inspiración en las acciones comunes y rutinarias de los merolicos, los vendedores ambulantes, de la cultura popular, de las fiestas de barrio...

Claro ejemplo de ello es “Cuadrilla trabajando” (2010), inspirada en el repertorio de acciones físicas de los trabajadores de la construcción. La coreografía muestra una cuadrilla de hombres y mujeres que andan trabajando, construyendo el país, cuerpos productivos que son nuestro sostén y que paradójicamente hemos invisibilizado. Por ello, pretendemos visibilizar, sensibilizar y homenajear a los trabajadores que, además de realizar su labor diaria, en el sismo de septiembre del 2017 salieron a las calles a levantar la ciudad con hermosa solidaridad; gesto que hemos agregado a la coreografía en la actualidad.

Los asaltos no son sólo happenings, implican un trabajo de fondo con personas, colectivos y comunidades. Así es como el grupo ha ido trabajando con chicos de comunidades marginales, en mercados, en la calle con chavos banda, con mujeres violentadas, en asentamientos irregulares, en comunidades indígenas, con los zapatistas. Nuestro objetivo va más allá de ir y bailar, consiste en trabajar con la ciudadanía para crear gente consciente, solidaria, sensible, creativa, participativa, que se sienta con la capacidad de crear otros mundos.

Nosotros creemos que lo que el arte alcanza a tocar, lo transforma. Este año hemos remontado “Suite semafórica”, y “20 años produciendo calidad”, otro proyecto armado en 1988 a propósito de los 20 años del 68. El día de la marcha del 2 de octubre, nos colocamos en Eje Central y Flores Magón esperando a la manifestación y mientras paraban los carros hacíamos un show de circo. En el eje pusimos una cuerda floja que lo atravesaba por encima de los trolebuses, y sobre la cual pasábamos caminando desafiando el cotidiano. En esa época las personas que trabajaban en las esquinas sólo vendían flores y limpiaban parabrisas, y después de estar un año trabajando en ellas, empezaron a surgir payasos y cirqueros de esquina.

Algunos de ellos se acercaron a nosotros y los capacitamos en malabares y estas cosas, gracias a ello vimos cómo se transformó el oficio de la esquina en malabaristas. En ese tiempo éramos rudimentarios, espontáneos, compartíamos lo que sabíamos con quién estaba interesado ahí mismo en la calle, sin necesidad del espacio de un curso, o de una sala de ensayo, pues nosotros ensayábamos en parques y la policía nos reprimía con gases lacrimógenos.

El trabajo cultural quieras que no, impacta; siempre hay alguien perceptivo que es sorprendido o alguien que encuentra la manera para usarlo en su favor, como en el caso de los compañeros de las esquinas que lo usaron para sobrevivir.

EL COREOGRAFIAR DE LOS ASALTOS

Tenemos los pies y las manos en la vida real y en la historia política de nuestro país, eso es lo que cuentan nuestras coreografías. No somos como los coreógrafos más abstractos y ensimismados que no les preocupa si el público saque algo de sus obras más allá de su narcisismo. Nuestras coreografías salen de lo que pasa, de lo que vivimos, de nuestras vivencias más cotidianas en el metro en hora pico. Al abrir el periódico, vemos una noticia, buena o mala, como la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa, y con base en eso creamos. Por ejemplo, “Ya salió el ejército zapatista”, es una zapadanza que visualiza esta lucha contra más de 500 años de explotación; una zapadanza que lucha contra la indiferencia oficial que quiere borrar de la historia a los indígenas; una zapadanza que resana la lucha creando vidas, escuelas, transformando su mundo y el nuestro.

Ahorita estamos trabajando con nuestra guerra mexicana, tenemos más muertos de los que hubo en Iraq, sentimos la violencia en nuestros cuerpos, y en especial en los de la juventud, en los de las mujeres... Hoy ya no se respeta nada, se ha convertido en una carnicería con un gran saldo de muertos colaterales, de inocentes, pero no podemos dejar que nos gobierne el miedo. La semana pasada, en Tepito, en el mercado Granaditas, hubo dos balaceras a las dos de la tarde con varios muertos, y ahí estábamos trabajando con niños. Bien podríamos decir “ay no, yo ya no vengo aquí porque es peligroso”, pero hay que estar yendo y hay que seguir construyendo, trabajando, para que esto vaya cambiando, para que los niños con los que trabajamos ahorita tengan más cultura y menos balas. La vida real está muy dura y hay que agarrarla de frente y con mucha esperanza, mucha convicción de que sí se puede cambiar poco a poco, por ello no debemos ni podemos parar.

Pese a la oscuridad de la realidad, somos muy juguetones, se podría decir que nuestro trabajo es un juego, y un juego en colectivo. La diversión es una de nuestras prioridades, si sabemos que no nos vamos a divertir, no vamos. Reflexionamos llenos de diversión, así, de forma amable, las personas entran en ella sin esfuerzo, convirtiéndose lo que hacemos en accesible para casi cualquier público. Con este ímpetu creamos “Autopsias Rápidas” (2017), obra que hicimos a propósito de nuestros 30 años que tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes. La obra habla de la historia de los sucesos violentos que han sacudido a México como el asesinato de Colosio, el granadazo del 15 de septiembre en Morelia, las torturas, las desapariciones, etc. Mostramos la putridéz de lo político, lo social, lo económico, pero terminamos dibujando un horizonte donde reverdecer. Los mexicanos tenemos mucha potencia para eso, y pese a todo lo malo, pese a que el país está en guerra y que vivimos en un cementerio, seguimos trabajando, seguimos construyendo y eso es como reverdecer. Y tenemos que reverdecer y dar la vuelta y no dejarnos comer por el miedo a la violencia, porque si nos congelamos nos van a matar a todos.

MOVIENDO EL CUERPO MOVEMOS LA MENTE

Como compañía de danza, la base de nuestro trabajo es el cuerpo. Trabajar con tu cuerpo te permite liberar cosas, aceptarte tal cual eres, en definitiva, reapropiarte de él. Nosotros no le vamos con el modelo corporal hegemónico: blanco, de ojos verdes y guapos. Hemos trabajado para liberarnos de los estos cuerpos hegemonizados que no somos y aceptarnos tal y como sí somos. No nos pueden vender crema para aclarar, ni pupilentes, ni enchinarnos el pelo, porque así es como somos, en esta característica del cuerpo mexicano, así trabajamos, así vivimos, así somos felices, porque tenemos la creatividad de nuestro lado, y el amor por lo que somos, por tal y lo que somos. No negamos nuestras contradicciones, ni nuestra dualidad propia de seres humanos que somos, así tampoco negamos nuestra parte oscura, la cual tratamos de reconocer y equilibrar a partir de las artes.

Para sentirnos vivos, puestos en la vida, la única manera es estar en movimiento, hacer algo con propósito. El movimiento corporal tiene su influencia en lo mental, psicológico, aprendes a soltar las cosas, a no ser tan aprensivo, a soltar, dejar ir, te vuelves más resiliente. También ves que tu cuerpo cambia con el movimiento, se vuelve más fuerte, elástico, te das cuenta de sus múltiples posibilidades y del poder de transformación, porque transformando tu cuerpo puedes transformar tu situación, tu entorno, tu relación con los demás. El moverse da vitalidad para entender los procesos de cambio. Por ejemplo, hoy te mueves y te duele el cuerpo porque te moviste, pero mañana ya no te duele, y entonces estas aprendiendo a hacer otras cosas, vas avanzando, estás haciendo lo que antes no podías hacer, es una especie de empoderamiento del cuerpo.

Tanto en la exploración de las posibilidades del movimiento como en lo que alcancemos a hacer en la vida, el límite somos nosotros mismos. Hay siempre dos voces, una que te dice: “vamos adelante”, y otra que te dice: “no güey, quédate aquí en la cama y mañana lo haces”. Cada día es una lucha entre el quédate aquí, y el levántate y ponte a hacer, a crear. Todas las mañanas cruzamos este límite, cada amanecer ha de ser un reto creativo, un ir más allá de la monotonía que nos quiere imponer la rutina, por ejemplo, tomando una ruta diferente de camión, de metro, de calles, y descubriendo que pasa, incluso sólo cambiando de acera. De pronto uno puede sentir que ya no puede hacer más, que todo es mera repetición como en la película de Truman Show, pero siempre hay otro ángulo, otra realidad esperándonos. Aunque siempre estemos con las condiciones en contra, lo resolvemos y hacemos que todo sea posible.

EL ARTE COMO HERRAMIENTA DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL

La pluralidad de personas y de lenguajes artísticos que conviven en nuestra compañía permite que trabajemos con colectivos y comunidades desde diferentes disciplinas artísticas. Como venimos diciendo, no tenemos la solución a las problemáticas sociales, pero sí creemos que el arte es una herramienta de transformación social, y que en el trabajo artístico con comunidades se pueden ir generando cambios a diferentes niveles y ritmos. Se pueden poner en juego formas diferentes, más éticas, de estar en el mundo.

Generalmente buscamos los barrios más marginales, a donde no va nadie, ahí está Asaltodiario AC. Esto es algo que caracteriza al grupo, ir a lugares con altos índices de violencia, visitar pueblos indígenas, etc. Con esto en mente, vemos cómo concursar a proyectos o hacer convenios con instituciones.

Por ejemplo, en el año 2000 participamos en un proyecto de residencias de danza contemporánea en las delegaciones de la Ciudad de México, a través del cual conectamos con centros sociales o asociaciones para realizar con ellos nuestro trabajo. En 2006 formamos parte del Consorcio Internacional del Arte y Escuela que lleva un programa en las escuelas primarias y secundarias del Centro Histórico, momento desde el que empezamos a trabajar en las comunidades marginadas de la Guerrero, Tepito, la Lagunilla y la Morelos.

Como ejemplo de nuestro trabajo en comunidades marginales, está nuestro proyecto en una escuela secundaria con alto grado de violencia en Tepito. No podíamos ocupar el patio de la secundaria porque los chavos tenían la costumbre de echar orines y aventar las bancas... así que en la hora del recreo el patio estaba vacío, era un terreno baldío. Cuando llegábamos a dar clases de danza y música, se burlaban y reían de nosotros. Levantar las sesiones se hacía sumamente complicado. Además, se trataba de una escuela de tiempo completo, de siete de la mañana a cuatro de la tarde, parecía una cárcel y el contexto social era muy pesado, donde el sueño de los chavos es adherirse a las filas de la delincuencia. También había unos pocos que querían estudiar en la UNAM, pero si hay algo que tenemos que tener en claro en nuestro trabajo es que no debemos encasillar ni estigmatizar a una comunidad so pretexto de sus altos índices de violencia. En el trabajo con ellos nuestra regla de oro fue el respeto, aprender a respetar al otro, porque siempre se andan peleando o picándose la cola. A partir de las clases de danza se volvieron más respetuosos, se aceptaron más como personas, elevaron su autoestima.

Por ejemplo, al gordito le tenían a golpes hasta que descubrieron que bailaba muy bien, y dijeron “¡ay gordito! no sabíamos que bailabas chido”, y nunca más le volvieron a pegar. Se empezaron a descubrir a sí mismos y a los demás, así como a interactuar de otras formas, y en ese momento es cuando el entorno social se cambia a partir de su cuerpo, de su mente y del respeto hacia el otro. Por eso sostenemos que sí es una herramienta de transformación social que repercute también en el ámbito familiar. Una mamá nos decía, “no sé qué le hace a mi hijo pero ya no le pega al perro, ya coopera en la casa, ya no me causa tantos problemas”. Es una cuestión integral donde te das cuenta que puedes vivir de otra manera.

En otro proyecto, en una comunidad de Tierra Colorada, donde muchos de los adolescentes estaban metidos en la delincuencia, sus hermanos pequeños querían ser como los mayores. Pero, gracias a que el niño descubre el gusto por la fotografía como documentar la construcción de una casa de lámina, se da cuenta que su trabajo es reconocido y validado por otros, tanto así que una amiga le pide que sea el fotógrafo de su fiesta de quince años. De esta manera, los chavos ven que tienen frente a sí una multitud de herramientas, ya sea la foto, el video, la danza o la radio, y ya no quieren más ser como sus hermanos, se vuelven más sensibles, más críticos con el entorno.

En otro proyecto de Radio-bocina, en una colonia de la CDMX, había un chavito que estaba súper metido en la mona, le llamó la música y nos preguntó si podía traer sus rolas. Empezó a colaborar con nosotros, hasta que de repente, llegó un equipo de fútbol que había ganado un torneo de la colonia y se quería acercar a la Radio-bocina para darse a conocer. El chavito empezó a entrevistar a los jugadores, y resultó que lo invitaron a que un día fuera a entrevistarles al campo. Y así las cosas, pues resulta que empezó a jugar fútbol y dejó la mona.

Por aquel entonces íbamos los sábados a seguir con la radio-bocina y ya después de una temporada llegó él y ya no como entrevistador, sino como campeón, y dice: “ay maestra, ya soy futbolista, ganamos y quiero que la colonia se entere”, todo esto nacido de nuestra labor con de la radio-bocina.

Estos son ejemplos de nuestra labor que cimentan nuestra visión y fortalecen nuestra convicción, pues vemos chavitos que reducen su ira y violencia y respetan ahora sus distintas habilidades, propias y ajenas; chavitos que se moneaban terminan orgullosos y campeones; chavitos que descubren su talento, y tenlo por seguro que ahora trabaja grabando bodas y quinceaños. Tal vez no tenemos en este momento todas la soluciones, y las que tenemos tal vez tampoco sean las soluciones perfectas, pero estamos aquí para mostrar distintos caminos a nuestro público.

YA POR ÚLTIMO, DÉJATE ASALTAR

Cuando en esta ciudad tan caótica nos damos el chance, nos permitimos detenernos tres minutos en un acontecimiento como un asalto escénico, se pueden abrir muchas cosas. Ese momento puede haber generado una pequeña ruptura, una mínima grieta que hace que te vayas diferente, pensando, contenta o de repente llegas a tu casa y dices “ay, vi a unos trabajadores ahí que bailaban”. Te llevas el regalo de que por lo menos un día fue diferente y cuando no te lo esperas te cambia la vida por unos segundos.

No puede ser uno invisible ni intolerante, es decir, buscamos que la gente no sea tan indiferente, mediante el arte, para ya no seguir viviendo como si no pasara nada, que la gente no olvide o voltee para otros lados, sino que mediante un asalto la gente pueda ver o reflexionar lo que está pasando.

Ahora estamos trabajando una nueva obra, Ecodanza en la que hacemos conciencia sobre los impactos ambientales y el cuidado del planeta. Ahorita estamos presentando en los semáforos y vamos a estar por las dieciséis alcaldías de la ciudad.

Para formar parte de Asaltodiario, no hace falta venir de la academia de las artes (aunque algunos de nosotros estemos entrenados en las escuelas profesionales), ni pertenecer a la disciplina dancística. Nuestro compañeros son actores, pintores, fotógrafos... gente que le gusta moverse sin que tengan que ser bailarines, y tampoco les pedimos que bailen como bailarines. En realidad, lo que se necesita es que te guste nuestro proyecto y que estés dispuesto a compartir con nosotros nuestros horizontes.

Compañía de circo
por la inclusión social,
RESISTENCIAS COLECTIVAS,
Arte y Cultura para la vida AC



DEL LABERINTO DE LAS CALLES AL CAMINO DE UNA VIDA

Magali Cadena, Directora de la compañía, Resistencias Colectivas AC

Coescritores: Aurora Lizett Hernández Martínez y Pablo Hoyos

DE LA FUNCIÓN PÚBLICA A LA AUTOGESTIÓN

El proyecto de la compañía de circo por la inclusión social se vino cocinando a fuego lento, y viene de la herencia de otros proyectos anteriores. En 2016 fui invitada por el doctor Monreal, por aquel entonces alcalde en Cuauhtémoc, y la directora Aliza Chelminzky, a hacer un programa para recuperación de espacio público, para lo cual realizamos un censo de población callejera con la colaboración la Escuela Nacional de Trabajo Social y la RIETS (Red de Investigación y Estudios de Trabajo Social) de la UNAM. El diagnóstico nos llevó a darnos cuenta que no podíamos operar bajo la idea de la recuperación de espacio público porque muchos espacios ya estaban habitados por la gente en situación de calle.

Tras darle muchas vueltas generamos una política pública fuera de la lógica de la limpieza social, a la que llamamos espacios públicos para todos. No se pretendía la recuperación a través del despojo, sino de la inclusión en el marco de los modelos participativos.

Preferimos una perspectiva de inclusión donde las poblaciones pudieran ser visibilizadas, y si bien no incluidas, porque muchos de ellos no quieren ser incluidos en el discurso del establishment, pero sí dentro del marco de los derechos humanos. En el proyecto, apelamos a generar espacios públicos de convivencia vecinal, entendiendo como vecinos y comunidad a todas y todos aquellos que transitan en ese espacio público, que lo viven, que lo gozan, que lo padecen, que lo disfrutan, que lo activan y dinamizan, que lo transforman. En este sentido, desde nuestra perspectiva, todos los agentes tendrían que modificar cómo se vive el espacio público, entendiendo que es un espacio que le pertenece a todos y a nadie. Por ejemplo, invitar al vecino a ser compasivo o comprensivo con quienes no han tenido el mismo nivel de oportunidades. Nosotros asumíamos que la gente no nace en las calles como hongos, sino como consecuencia del abandono social; problemáticas que tienen que ser atendidas desde sus causas multifactoriales para intentar acabar con esta brecha socio-económica tan marcada. En otras palabras, deseábamos hacer visible, para el público, el contexto invisible del espacio público

El resultado del proyecto fue la creación de un modelo de atención para poblaciones callejeras a través del arte y la cultura. Y como mi quehacer profesional siempre ha estado enmarcado en las políticas culturales y las juventudes, mezclé estos elementos para diseñar un modelo de atención que se llamó: "Casa de arte y cultura para la vida". Donde la Compañía de circo por la inclusión social es una de las células de este proyecto.

ARMAR UNA COMPAÑÍA DE CIRCO CON CHICOS DE LA CALLE

Para armar la Compañía de circo por la inclusión social, decidimos que teníamos que salir a la calle a buscar el talento de los chavos, un talento vivo a las luces de los carros y el parpadear de los semáforos. Para el censo de la delegación, habíamos creado una brigada de población callejera que encabezó Jorge Rojas, demiurgo de los claroscuros urbanos con más de 30 años de calle encima. Desde ese tiempo Rojas fue quien empezó a acercarse a las chicas y a los chicos que vivían en calle en diferentes puntos de la ciudad, quien acompañándolos y tras muchas pláticas comenzó a comprender por dónde iba su relación con el trabajo circense en los semáforos. Teníamos una idea estereotipada de los chicos de calle que correspondía con el imaginario de los 80 y de los 90, la generación actual tiene características distintas a las anteriores, y sobre todos en estos chicos que hacen circo en los semáforos, porque muchos de ellos son mochileros y no se autodefinen como de calle.

Gracias a este primer momento en el trabajo de campo emprendimos la segunda etapa del proyecto, y dimos por regresar a las calles y en modo de reclutamiento a través de la invitación personal y directa, ofrecerles que se unieran al proyecto de nuestra Compañía de circo por la inclusión social. El objetivo de formar la compañía era sacar a los chicos de las calles. Pensamos que ninguna persona merece estar en la calle, vivir en la calle, y que por ser jóvenes tendrían que estar en otras actividades desarrollando el mucho talento que tienen. Nosotros nos ofrecemos a acompañarles en la construcción de un proyecto de vida a través del arte y la cultura, donde prevalezca el mediano plazo por delante de la inmediatez en la que viven.

FANTÁSTICA URBE: UN MONTAJE COLABORATIVO

El montaje de Fantástica Urbe, es resultado de un proceso colaborativo donde fueron armando el espectáculo con la ayuda de Fernando Hondall (Estrouberry Clown) y Erick Murias (Circo Atayde) a partir de sus experiencias de vida en la ciudad. La historia se teje a partir de acontecimientos del día a día entre la violencia, la delincuencia, los asaltos, los vendedores ambulantes, el individualismo, el ensimismamiento tecnológico... Hay un momento muy bonito, que es el nudo de la historia o el momento de catarsis, donde se pone sobre el escenario de forma carnavalesca nuestra ceguera ante las desigualdades sociales, la precariedad y la explotación contemporánea. Y el montaje concluye en una fiesta porque para ellos la calle también es eso, y también experiencia, aprendizaje, conocimiento, familia, en definitiva: la vida.

La compañía ha revertebrado su vida cotidiana, el darse cuenta de que a la gente le gusta lo que hacen, que además son capaces de hacer más, de ir más allá en su profesionalización como cirqueros; decidieron tomarse en serio los ensayos, sus rutinas de entrenamiento, y hasta su dieta y su relación con el consumo de sustancias. Aunque algunos sigan viviendo en la calle, la compañía los mantiene con otro aire, con otra energía más liviana y a su vez más reposada.

DE LAS CALLES A LOS ESCENARIOS

A través de la gestión conseguí que Fantástica urbe haya visitado escenarios importantes como la FILIJ, la FIL del zócalo, la FICA, el FIDS, así como a todas las delegaciones de CDMX dentro del programa de Teatro en plazas públicas. Gracias a que los chavos están contentos y que el montaje se está moviendo, tenemos a diario la casa de arte llena de jóvenes que quieren formar parte del espacio. Y para los hoy 11 integrantes de la compañía, la casa se ha convertido en su espacio de ensayo, donde además pueden comer, bañarse, lavar su ropa, donde pueden guardar sus cosas. La compañía se ha convertido en el sueño de muchos chavos, tenemos mucha demanda, vieron que sus compañeros que dormían con ellos en el monumento a la Revolución, ahora están sobre los escenarios, en el periódico, son agentes de cambio. Justamente ésta es la segunda etapa del proyecto, y en la que actualmente se encuentra. Los cirqueros de la compañía se han convertido en agentes de cambio; para ellos mismos, desde la motivación de cuidarse para poder mejorar día a día en lo que hacen; así como para el público que va a verles, que espera su mensaje de crítica social digerible y divertida.

UNA ÉPICA DE LA CALLE

Al final de las funciones, con el fin de sensibilizar, le contamos a la gente quiénes somos y de donde venimos. En la FILIC nos presentamos en un escenario importante donde antes de nosotros actuaron Plaza Sésamo y 31 minutos. A la gente le encantó Fantástica urbe, todo el mundo aplaudía entusiasmado, hijos y padres; y ya al final, cuando les contamos que son chavos de calle y que trabajan en semáforos, la reacción de la gente es explosiva, es de: “¡wow!”. Y se acercan a los chavos y les piden autógrafos, se toman fotos y luego los reconocen en los semáforos. Si no lo dijéramos no generaría ese impacto, ni esa épica con la que buscamos sensibilizar a la gente para que los mire de otra manera que no sea la de los chavos perdidos de un Nunca Jamás de concreto.

Las presentaciones, pese a tener lugar en escenarios, llevan consigo el aire de la calle, la luz de los semáforos, memorias sensoriales que se cruzan con las de los espectadores propiciando una pasarela transespacial entre el voltaje de la calle y el del show. En esta pasarela se intercambian las valencias neutras y negativas del trabajo en los semáforos en el cotidiano, por las positivas de un público vibrando admirado. En este juego de prestidigitación se rebaja el estigma, y se abren canales de identificación y entendimiento con estos chicos que están en la calle como cualquiera de nosotros. Se formula un ellos son nosotros que también señala de frente la injusticia de las políticas punitivas que criminalizan a la juventud, el trabajo autogenerado en un país que tres cuartas partes de las personas viven a través del mercado laboral informal, y la propia vida en las calles.

PORVENIRES

A mediano plazo, conformar la segunda compañía con mayor énfasis en las chicas porque la calle se vive distinto siendo mujer, ahora vamos con una mayor visión desde perspectiva de género. Con la primer compañía, vamos por el segundo montaje. Y que sigan teniendo mucho trabajo porque el proyecto es también para que puedan vivir de eso, tiene que ser sustentable. Para este año tenemos 50 presentaciones gestionadas en escenarios profesionales por una servidora, entonces imagínate para ellos que viven a diario del semáforo. Y en Resistencias Colectivas AC estamos armando más proyectos en la línea de trabajo con poblaciones vulnerables, poblaciones de calle, como son: el club de circo, fomento a la lectura y elaboración de piñatas.



FANTÁSTICOS ILUMINISTAS DE NUESTROS SEMÁFOROS

Isaac Hernández Luna, Augusto Sánchez, Daniel Reyes, Bryan Jair Segundo Merlín, J. Octavio D. González "8", Ronick, Misael, André, Michel, Fernanda, Jessica Arellano Ortiz y Lilit.

Coescritores: Brenda Hernández Bautista, Yoav Lecuona Martínez, Daniela López Solís y Pablo Hoyos

LA CALLE ES UNA SELVA DE CEMENTO

Como dijera el cantante, la calle es una selva de cemento. Es una selva porque en cualquier momento puede pasar algo maravilloso, pero a la vez puede darte tus cogotazos de soledad y meterte en una botarga del Dr. Simi llenecita de miedos. Por un lado, te da a conocer una libertad que sólo la habías probado en caballitos. Un espacio de libertad que es la casa de todos, una casa del libre albedrío donde todos pueden transitar y relacionarse entre sí sin distinción de edad, sexo o color. Pero la otra cara es cuando se muestra como un lugar oscuro, misterioso y pesado como un pantano, empapándote los pantalones y hasta los calzones.

Cuando empecé a pasar más tiempo en la calle casi no estudiaba, me la pasaba con los amigos, de esos que las mamás les dicen “malas influencias”. Vivir en la calle está canijo, parece fácil pero es otra cosa, depende del aspecto que tú le quieras dar o ver, que quién sabe si pueda llegar a ser lo mismo. Así como ciegamente te brinda oportunidades, debes de vencer obstáculos de vidrio y sal para sobrevivir.

Llegó un punto donde me dije: “órale, ya soy un chico de calle”. Aunque durmiera en una casa, no tenía quién me mandara, y la mayor parte de mi tiempo estaba ahí afuera. Creo que eso era lo más fácil, el tiempo, ya que yo era mi propio administrador, poder decidir cuánto tiempo echar en la calle, con quienes estar, en qué punto de mona, de viaje, de flow. La calle es como tu oficina donde eres el que invierte el tiempo en lo que sea y se generan cosas, sorpresas.

EL SEMA: A LA SOMBRA DE LA FÁBRICA DE PESOS

En una fiesta de un amigo recuerdo que vi que tenía tres pelotas en su cuarto, las agarré y dije: “ah no ps qué pedo, ¿cómo se hace esto?”. Y ya me explicó; él ya traía trucos hechos. Y de pronto no teníamos dinero, y fue así como de “chale, ¿qué vamos a desayunar?”. Y yo digo: “güey, ps haces semáforo ¿no?, yo he visto gente que hace semáforo y le dan dinero por hacer esto, pues a ver enséñame”. Y ya empecé a darle, me salió algo bien básico, pero yo quería pedir dinero haciendo eso, y dije: no lo veo mal, pues estoy haciendo algo, según mi mentalidad. En ese entonces yo era un adolescente rebelde, salido de la casa y haciendo algo de varo como obrero.

Ya conforme fui pasando más rato en el semáforo empecé a dejar de lado ciertas cosas, como ya no estar bebiendo toda la tarde y fumando yerba. Me iba al sema, curiosamente todos mis amigos de ahí no eran como tan adictos, eran más de ejercicio, más de malabares. Pensaba: “órale son de la calle, pero no fuman tanto, no beben tanto”, y eso me agradaba. Hasta cierto punto me creó un hábito y me permitió ser una persona distinta. Dentro del grupo con el que me juntaba en el sema, hubo alguien que me enseñó un instrumento de malabares que se llaman pois; de ahí empecé a agarrar el gusto por los malabares, por el circo. Ahí nació. Me alejó un poco más de las calles, comencé a hacerlo para trabajar, para sacar una moneda, comprarme más juguetes de malabares. También me gusta mucho viajar y pues vi que había muchos amigos que viajaban sólo haciendo circo o música, a mí me gusta mucho la música y decidí viajar haciendo música y malabares. Además, hago artesanías, toco percusiones africanas.

Cuando semaforeamos los mensajes que recibimos a diario son: “eres un vago, un drogadicto, como tal tú no eres un artista”. Hasta el mismo término lo dice, una cosa es ser un artista y otra cosa es ser un artista callejero, de entrada, te están limitando: “Ah, tú eres un artista callejero y de la calle no vas a salir”.

Por unos tres años me la pasé todos los días en el semáforo en distintos lados de la ciudad, conocí a muchas personas y en ese conocer empecé a saber de talleres: “mira va haber un taller aquí, mira hay una presentación acá, mira está el circo volador”. Así fue como fui metiéndome en la red. Mis primeros talleres los pagaba del semáforo, luego como beneficiario del INJUVE (Instituto de la Juventud de la Ciudad de México) estuve como asesor de tallerista, cuando me di cuenta que podía hacer algo más, me propuse impartir un taller de malabares.

Y LA COMPAÑÍA LLEGA A NUESTRO SEMA

Un día estaba semaforeando con uno de mis compañeros, estábamos dándole en el sema que toda la vida le hemos dado. De semáforo en semáforo llegó un trabajador social que se llama Jorge Rojas, y me dijo: “oye que padre, me gusta mucho lo que hacen ¿ya comieron?”. Le dijimos lo que había: “no, apenas estábamos juntando para irnos a comer”. Nos dijo: “ah, pues acá atrás hay un comedor comunitario”. Nos empezó a decir que en una casa de artes están buscando chicos con escasos recursos, situación de calle, situación de vulnerabilidad: “vayan, van a comer e igual se enteran de que se trata”.

Fuimos a la casa de cultura, checamos los requisitos que se necesitaban para entrar, lo único que pedían era compromiso, disposición y ganas. Me dijeron: “buscamos gente que le dé al semáforo y que quiera profesionalizarse”. Entonces eso para mí ya fue mucho, poder profesionalizarse estando en la calle y sin ir a una escuela. En cuanto me dijeron que era gratis sólo tenía que comprometerme, me quedé encantado de la vida y vine a tomar talleres en un proceso de 6 meses, tres días por semana, tomando talleres de clown, acrobacia y teatro.

Empezaron los primeros montajes, nos presentaron a los payasos del circo Atayde, tuvimos la formación con ellos, visitamos muchos lugares, nos nutrieron de cultura, nos dieron conocimientos para saber de qué estábamos hablando y a que íbamos enfocados. Así fue como prácticamente surgió el proyecto de

la compañía. Esa fue la oferta que nos dieron y durante ese tiempo recibimos una beca por 2,000 pesos al mes para ir campechaneándole. Con eso armé mis primeros patines para hacer un show de malabares sobre ruedas, que es el que hago en nuestro montaje Fantástica urbe. El clown me gusta mucho porque es la división entre el circo y el teatro, es como esa área media en donde podemos jugar, crear, romper, deshacer y hacer, sin ser tanto teatro y sin ser tanto circo, estar entre dos tierras es lo que a mí me gusta.

Últimamente me he tomado en serio unirme a la compañía, verlo como un trabajo, dedicarle horas, tiempo, esfuerzo, sacrificios, muchos sacrificios y el entrenamiento.

SER PARTE DE UNA COMPAÑÍA DE CIRCO (POR LA INCLUSIÓN)

Estar en la compañía es una disciplina, me ayudó a dejar atrás vicios, amistades complejas, y sobre todo me permitió que mi familia sanguínea, o sea, mi mamá, me vea de una forma muy distinta a la de ocioso y nini de la que no me sacaban. Antes de integrarme era como de: “nunca vas a salir de la calle”; y de repente ya te preguntan: “¿te vas a presentar en el zócalo o vas a estar en tal lado?”. Es increíble.

Cuando conocí el malabar aprendí a quererme más a mí.

Nosotros dependemos al cien por ciento de nuestro cuerpo, si un día en el semáforo nos atropellan o nos caemos durante un espectáculo, ya nos cargó, sin seguro, sin alternativas, nos espera el vacío. Entonces, nuestro cuerpo es nuestra principal herramienta, tenemos que cuidarlo y tratar de tenerlo al cien, y eso es algo que antes entre tonayan y tinner uno sólo pensaba de vez en vez.

Afortunadamente el malabarismo me abrió tantas puertas como casillas de la poliana. Hemos estado en espacio actuando ante más de 100 personas, gente que puede apreciar lo que hacemos, y que lo hace porque quiere, no porque le caemos como paracaidistas del semáforo. Lo más importante que me ha dejado el malabar es la responsabilidad, el estar en una compañía involucra cierta responsabilidad porque estás trabajando con todo un equipo, ya no sólo eres tú. La otra es la puntualidad, que creo que es la que más marcada tengo porque estás trabajando con el tiempo de la gente.

Nuestra participación en la Feria Internacional del Libro fue muy espectacular, porque de estar en un semáforo pasé a estar directo en el Zócalo. El público se detiene a observar lo que presentamos, me quedé con unas palabras que me dijo el maestro Murias: "en el semáforo, el público no está obligado a verte, pero en las presentaciones sí, y estás obligado a sorprender, aquí tienes todo el tiempo del mundo". Son cosas distintas pero que me hacen feliz.

También me ha ayudado a desarrollarme como artista, la verdad antes mi lenguaje no era tan prudente, ni sabía cómo dirigirme hacia las personas para pedir espacios de show o como hacer un escrito y pedir un espacio. El mes pasado di un taller en el INJUVE, estoy muy orgulloso de eso porque ahí fue el primer lugar donde hice malabares y, después de casi seis años, volver a replicar un taller de lo que me apasiona es de las cosas más bonitas que me ha dado. Los compañeros que me conocen me dicen: "órale ¿cómo le hiciste para estar aquí?, ¿cuánto tiempo llevas practicando?". Y eso me hace sentir muy orgulloso y querer ser cada vez mejor.

Además, en mi barrio sólo eres una persona importante si tienes un puesto, si vendes, si tienes

dinero. La gente le da mucha importancia porque está más clavada en el sistema, en las oficinas, en buscar lo que les va a servir. Por ejemplo, yo tengo a un tío que es abogado y me dice: “¿y qué ganas con eso?, ¿de qué me sirve tu arte?, ¿en qué vas a cambiar el mundo?”. Cosas como éstas y el amor a mí mismo fue lo que me motivó a ser independiente, y fue por el circo, porque este me invitó a empezar a hacer una gran mudanza mental, me ayudó también a aceptarme porque tenía la piel llena de etiquetas y de estigmas. El circo me ayudó a liberar esas marcas, me enseñó que somos lo que somos le guste a quien le guste, aunque quién sabe por qué no me deja de pesar el pensar qué pensarán los demás de mí. Hace poco me encontré con vecinos que me decían: “oye, que padre lo haces, te he visto y no creí que fueras tan bueno”. Y es muy potente, o muy padre, como lo quieran decir, porque se nota que cuando tu visibilidad es positiva todo el mundo te dora la píldora, pero sólo se quitan los estereotipos frente a ti que subiste de escalón, pero para los que siguen en tu lugar anterior nada ha cambiado, se siguen fumando el estigma en papel de aluminio.

Fantástica Urbe me ha hecho dignificar mi trabajo porque lo que estoy haciendo bien, no es algo que: “ay, en dos horas ya, ya acabé”. No, lo hice, lo armé, lo inventé, lo monté y lo presenté, es una cosa que me ha hecho darle el trabajo, me ha impulsado a entender que lo que yo hago es algo tan respetable como lo que hace el doctor, lo que hace el abogado.

Creo que no hay límites, o sea; puede haber un límite, pero más bien de indiferencia, que la gente puede decir: “ay, no me gusta, qué hueva”. Pero nunca sabes quién te está viendo hasta que en el momento pasa. Me ha tocado también niños, vamos a presentaciones en escuelas y nos piden autógrafos, nos dicen: “yo de grande quiero ser como usted”; y dices: “guau, hasta dónde los estás influenciando”. No creo que haya límites.

La compañía me ha potencializado en mi humanidad, me ha hecho una persona más tolerante, una persona que se puede poner en los zapatos de los demás para tratar de entender su situación.

Yo puedo juzgarlo, criticarlo, señalarlo, cuando realmente no es el trasfondo. También me ha hecho abrir una ventana en la que hay espacio para todos, sean cuales sean sus preferencias, sus gustos o sus oficios. Y es que vivimos en unos tiempos muy críticos, en donde solamente buscamos nuestro propio bien, no digo que este mal, pero creo que deberíamos de solidarizarnos más. Juntos conseguiremos mejores resultados para todos. Si no fuera por el circo no creo que tuviese un motivo para levantarme todos los días. No sé qué hubiera hecho; lo más probable es que anduviera malandreado, no sé. Pero lo que sí sé es que ahora me puedo morir feliz con lo que hago.

Compañía de
danza inclusiva,
INBA



UNA TRINCHERA INCLUSIVA EN RESISTENCIA

Claudia Camacho, Tallerista del taller de lenguaje corporal para discapacitados y directora de la compañía de danza inclusiva, INBA

Coescritores: Cristina Sánchez Ruíz, Sergio Tavera Ramírez y Pablo Hoyos

UNA TRINCHERA EN LA CUERDA FLOJA

El proyecto del taller de lenguaje corporal para discapacitados surge en 2012, a partir de la invitación de quien fuera director de la escuela de iniciación artística #4 del INBA, el Dr. Luis Manuel Montes. Como en la escuela ya existía un taller de sensibilización a la música para discapacitados, encabezado por el maestro Gabriel Sierra, el director quería darle mayor robustez a esta línea, así que me pidieron que creara el taller de lenguaje corporal, y abrimos una convocatoria dirigida a personas con discapacidad sin discriminar por edad, condición física, ni mental. Se inscribieron 8 personas, y ya desde ese momento tuvimos dos grupos, cada uno de 4 integrantes.

A los tres años, cambió el ciclo de la dirección y a la nueva administración no le interesó apoyar los talleres para discapacitados, así que tuvimos que mudarnos junto al director Montes a su nueva gestión de la Escuela de iniciación #1. Al tratarse de talleres, el INBA no está obligado a darles continuidad como sucede con los programas escolarizados, en este sentido, su continuidad y hasta su existencia depende de la voluntad de un grupo de personas. Cada año el taller está sometido a dictamen externo a través de la subdirección general de servicios educativos, donde dependiendo de las líneas que marque la administración en turno y los apoyos, podrá o no ser aprobado.

En la Escuela de iniciación #1 comenzamos a trabajar desde una perspectiva de inclusión integradora, que es más que simplemente un taller especial para los chicos y chicas con discapacidades, sino que también se integran a los grupos regulares de música, danza, teatro. Es así como se comienza este trabajo, con la colaboración de las niñas del área infantil de danza clásica, los chicos del taller de lenguaje corporal para personas con discapacidad, y los chicos de teatro que son los que colaboran como sombra de éstos.

En el proyecto buscamos lograr una inclusión completa, ya que sí existen talleres para cierto tipo de discapacidad, es decir, únicamente para personas con síndrome de Down, o para parálisis cerebral, etc. Los nuestros son talleres accesibles, 650 pesos anuales, y son dos sesiones por semana, con una duración de 2 horas.

INCLUIRNOS: COOPERAR PARA SENTIRNOS CÓMODOS

Pasé parte de mi vida con una persona con discapacidad mental, que en la familia siempre fue tratada como una más, así que cuando era estudiante de danza entré a colaborar como sombra en un grupo de danza terapia impulsado por la maestra Ana Castillo de la hoy desaparecida Academia de Danza de Coyoacán. Y desde ahí aprendí que el chiste está en cómo nos tratamos, en cómo cooperamos para hacernos una vida más amable, cómoda, agradable, estando cada quien en unas circunstancias diferentes y hasta desiguales. Se trata de descomponer las barreras de la desigualdad, de al menos suspenderlas.

Entiendo que la idea principal de la inclusión es crear un ambiente amable y agradable para las personas discapacitadas o no, tratándonos entre nosotros con normalidad, no normalizándonos. Todos somos seres humanos y todos somos diferentes y no tendríamos por qué discriminar ni compadecernos de aquellos que no caminan igual que uno, o que no entienden las cosas de la misma forma.

INTEGRAR LA DIFERENCIA

En el taller de lenguaje corporal para personas con discapacidad desde el inicio se dio ingreso a personas con cualquier tipo de discapacidad física o mental. Tenemos un programa pero, por la diversidad de discapacidades, no hay una fórmula específica que nos guíe en cada proceso de trabajo particular por grupo. Es una cuestión de sensibilidad, intuición y persistencia. Para atender las necesidades específicas solamente necesito conocer la discapacidad diagnosticada de cada uno, pero lo más importante es saber cuáles son sus gustos, que les pone contentos y su órbita.

En un inicio se trabajó en conjunto con los padres de familia quienes hacían la función de sombra para sus hijos en ejercicios de locomoción, psicomotricidad y danza. Posteriormente, hicimos la prueba de invitar a los alumnos de teatro de la escuela para que participaran como sombra. El experimento funcionó y los chicos del taller y los de teatro se entendieron e integraron muy bien, lo que permitió dar un descanso a las mamás de sus hijos y viceversa. Por otra parte, gracias a este acontecimiento fue que me di a la tarea de iniciar el proyecto de la compañía de danza inclusiva, y desde 2017 hemos incluido a las alumnas del área infantil de danza clásica, y planeo que próximamente podamos contar con los alumnos de música.

Cuando integramos a las alumnas de danza clásica infantil a la compañía, primero se les preparó contándoles que los compañeros del taller tenían distintas condiciones y no había por qué tenerles desconfianza. Como un acercamiento a su imaginario, les describimos cómo era y que le gustaba a cada

uno de los chicos, con esto tratamos de romper el hielo del prejuicio, ese miedo que es tan común ante lo que desconocemos, después les reunimos a todos para presentarles, qué mejor que en un primer ensayo donde comenzaran a reconocerse.

DE SER SOMBRA Y SUS VISLUMBRES

Las sombras del taller de lenguaje corporal para discapacitados son alumnos de expresión corporal en el área de teatro. Una vez que deciden integrarse al grupo seguimos una secuencia de familiarización: entran al salón para observar y conocer cómo trabajan los niños o los jóvenes con sus mamás, para que así empiecen a identificar como los tratan, conducen, se dirigen a ellos. Y, después, poco a poco vamos sacando a las mamás de escena para que se vayan paulatinamente integrando con los niños a través de juegos de cooperación mutua. De entrada se les hace raro porque no están acostumbrados a que en el salón haya una silla de ruedas, un bastón, una andadera. Esto les genera cierta inseguridad, pues no saben bien qué hacer ni cómo moverse, ya que el foro se convierte en un espacio de extrañeza, cuyo atrezzo no es otro que la gran promesa de alcanzar una nueva forma de habitar un lugar conocido a través de la cooperación cómplice con los compañeros.

Hacer de sombra en el taller de lenguaje corporal es toda una experiencia. La sombra, que en muchos casos literalmente sostiene a la persona con discapacidad, tiene que convertirse en la pincelada de oscuridad sobre la que se proyecta lo visible. Podría decirse que quien hace de sombra deja de ser

para convertirse en la respiración de la otra persona, en un hálito fruto de la conjugación de ambas motricidades del neuma, y por consiguiente, del alma. Para que esta conjugación tenga lugar la persona y su sombra tienen que encontrarse en sus sensibilidades, tienen que verse en el rincón más fino de la escucha, donde a través del cariño y la ternura ambos aparezcan entretejidos como un nuevo cuerpo de danza. El encuentro entre el joven con discapacidad y su sombra, es intuitivo, caprichoso, pues como con los amigos, se eligen entre sí, poco a poco van confeccionando un vínculo, un conocimiento mutuo, un cariño.

Para los chicos de teatro ha sido un impacto significativo. Antes de su participación estaban en una longitud de onda individualista y ni se conocían entre compañeros de salón. Podría decirse que ni ellos se habían reparado en sí mismos como les había permitido hacerlo el vínculo con su chico discapacitado. Además, en términos profesionales, las artes no son un universo de amor y fantasía. A pesar de que el arte nos pueda ayudar a ser más sensibles, a ir más allá de lo cotidiano y hasta de lo real, la competitividad propia de la formación y la carrera artística genera situaciones violentas, irrespetuosas y perversas. Se podría decir que su participación en la compañía de danza inclusiva les da otro horizonte más allá de la competitividad por ser “el actor” o “la actriz”, les pone en contraste, en una posición a medio camino, se podría decir, más sensible.

Efectivamente, no es un trabajo fácil, no sólo por el desgaste físico, sino porque a veces no todos los chicos están en la misma condición de trabajar. Hay días que tenemos muchos logros y otros en los que debemos regresar desde el principio. También se hace difícil coordinar los tiempos de todos los alumnos de las otras áreas. Puede ser muy desgastante, pero al final el resultado siempre es una gran satisfacción.

MOVERSE DESDE EL MOVIMIENTO AFECTIVO

Al realizar una actividad dancística nos volvemos conscientes de la posibilidad tan amplia de movimiento que tiene nuestro cuerpo, y una vez que logramos entrar en flujo podemos expresarnos y compartirnos con otros en la plástica del lenguaje dancístico. Pero sobre todo, adquiere un poder de cambio colectivo cuando nuestro cuerpo se mueve próximo al de alguien más y nos permitimos vibrar en una misma sintonía. Esta sintonización entre cuerpos es lo que sucede entre los chicos y sus sombras, y lo que hace el espacio del taller diferente al de una terapia. Pues el trabajo dancístico en el taller y la compañía implica dos motivaciones: una motivación afectiva, de vínculo, que los empuja poco a poco a ir desenvolviéndose en y a su propio ritmo, pero en conjunto como un cuerpo de baile. Y otra motivación en el orden kinestésico, que tiene que ver con su capacidad conjunta de movimiento, de llevar su movimiento más allá de los límites de lo rutinario, lo que desencadena una sensación de embriagante alegría.

LA COREOGRAFÍA DE LAS FAMILIAS LLEVA POR TÍTULO: “NO HAY PRETEXTOS”

La principal motivación para los padres es que sus chicos tengan la oportunidad de tener una actividad de ocio alejada de las terapias, y que puedan tener un acercamiento al arte.

Son familias que buscan darle una mejor calidad de vida a su hijo haciendo grandes esfuerzos, no importa si viven lejos y no cuentan con automóvil, eso no es pretexto, se suben al metrobús en hora pico y llegan. Porque sienten en sus entrañas que su hijo tiene que vivir la vida, y que merece vivir una buena vida. El taller es un hábito que les saca de su rutina, no sólo de sus itinerarios más comunes, sino de su relación madre-hija, pues ahora las mamás, después de que el grupo se haya consolidado, se permiten no entrar en el salón, confían a sus hijos a sus sombras y a mí, y se van por un café. El taller ha permitido que se den estos brakes, que cada quien disfrute de sus cosas por un rato.

CIERRE: LAS DISCAPACIDADES, ESAS GRANDES DESCONOCIDAS

Lamentablemente la agenda política de nuestro país está colapsada de emergencias, y la inclusión no es prioridad. Hace falta toda una infraestructura pública para dar apoyo a las familias con personas con discapacidad, puesto que su situación es muy compleja y precaria.

La compañía de danza inclusiva quiere interpelar nuestra ignorancia sobre la discapacidad, además de tender puentes y rampas para una convivencia incluyente en la diferencia. Pretende darnos esa oportunidad de conocer, y qué mejor que empezar por nuestros alumnos del INBA a partir de la compañía, y después para los públicos que vienen a ver nuestro trabajo.



SOMBRAS A LA LUZ DE LA VIDA

Larissa Barck, actriz y sombra de la CDI

Alejandro Adame, actor y sombra de la CDI

Coescritores: Tania Avilés Martínez, Amaninaly Elizalde Limón, Pablo Hoyos y Juan Carlos Arboleda

LLEGAR AL TALLER: DESEMBARCAR MIEDOS Y PREJUICIOS

Reconozco que si no hubiera sido por el taller de lenguaje corporal para personas con discapacidad, no me hubiera acercado a personas en estas circunstancias. Su aspecto “diferente” me daba un poco de miedo, también por los prejuicios que la sociedad te pone, es difícil mirarse en ellos y sobre todo recalar en el interrogante que sale de ahí: ¿quién soy yo?, ¿qué hago aquí?

Los primeros días me sentí un poco extraña, me preguntaba “¿cómo los tengo que tratar?”, pero viendo que la maestra Claudia los trataba como a cualquier otro niño, comencé a intentar acercarme a ellos de la forma más normal que me salía.

Les hacía plática, los escuchaba, y así ellos me comenzaron a platicar, aunque ni les entendía bien lo que decían. Me dije: “haz a un lado todos los prejuicios y excusas que tengas, y acércate y deja que se acerquen”. Desde ahí fue cuando algunos de los chicos me empezaron a buscar, y hasta la fecha trabajamos juntos.

Al comienzo nos pidieron paciencia y ganas, también compromiso, porque para poder trabajar con cada uno de ellos se requiere de un proceso de comprensión que va más allá de aprenderse un papel o una coreografía, que tiene que ver con personas con distintas formas de ser, habilidades, gustos, problemáticas y capacidades.

MOVERSE DESDE EL MOVIMIENTO AFECTIVO

Estamos acostumbrados, y más en las artes escénicas a aprender a llevar el foco, a sostenerlo, a ser reflectores sobre un escenario en el que somos estrella. También en el día a día, hacemos fotosíntesis más o menos narcisas con la atención de la gente. Entonces, eso de llegar al taller y de pronto ser sombra, es un contraste abismal, nunca mejor dicho. Se trata de entrar a ser una pareja de baile desapercibida, el reflejo opaco de otra persona, un reflejo oscuro donde se organiza una fuerza entre dos que emerge como una pantera saltando entre las piedras.

Al principio, cuando empezamos a colaborar en el taller, los niños estaban adaptados a determinadas personas que ya no formaban parte de la compañía de danza inclusiva. Esto dificultaba mucho el trabajo en pareja, por ello se decidió como la mejor opción trabajar de forma intercalada.

Me di cuenta de dificultades y cosas que antes no veía, por ejemplo, hubo mucho rechazo de los niños hacia nosotros, no querían ni que los tocáramos... tuvimos que superar esa frustración y construir el vínculo. Para construir el vínculo, tienes que lanzarte a su mundo a través del juego y del cariño, intentar sintonizar con lo que les gusta y reconocer lo que no. Los chicos y chicas viven las sesiones del taller como juego, y al final, las artes son un gran juego. Y para que las sesiones del taller sean este gran juego, las sombras tenemos que involucrarnos en el disfrute, en la risa, en la carcajada, porque divirtiéndote haces que se diviertan, que sonrían. Y cuantos más sonrían, más sonreímos, es una escalera de color. Una sesión sacamos una tela larga, como de 6 metros, y Gaby que tiene parálisis se puso feliz, se emocionó muchísimo. Casi no habla, pero vio la tela y dijo: "wow". Nunca había visto tanta emoción y capacidad de disfrute, por "tan poco". También a la otra chica con parálisis, le sucede lo mismo con la música, suenan los tambores y comienza a mover sus manos, y emite sonidos de sorpresa, de alegría. Y al contrario, cuando algo no les gusta ponen una jeta de: "¿por qué me pusiste esto?"

Buscar esta sintonía es una forma de construir los contornos de un ser en común, en la sintonía ambos ajustamos nuestras frecuencias mezclando nuestros mundos. Por ejemplo, a un niño le gustan las películas de Pixar y Disney, y siempre anda diciendo: "al infinito y más allá"; con él así es como me comunico. Cuando dice "al infinito"; se queda esperando que le conteste "y más allá". Y luego el otro día llegó una de las chicas que ama a Blancanieves, entonces el niño comenzó a recitar toda la película, y la maestra Claudia comenzó a cantar la canción de "ay ho, ay ho". Él volteó extrañado preguntando: "¿te la sabes?", y todo el taller terminamos cantando la canción. Lo vi también con una de las niñas chiquitas del grupo de danza clásica, cuando el niño estaba afuera platicando él solito y la niña escuchó que estaba con Toy Story, y le dice: "¿amigo o enemigo?"; él se voltea y le dice: "amigo". Para ser

sombra hay que ser también de alguna manera el eco, una voz que viene detrás de la voz, que sostiene su direccionalidad y, a su vez, responde por ella.

No estamos acostumbrados a tener una voz de eco, por así decirlo, una voz en apariencia secundaria, una voz de fondo, porque estamos muy centrados en nosotros mismos, somos muy individualistas. Para ser sombra tengo que dejar de ser un poco yo, tengo que aprender a ponerme en un segundo plano. Un día que teníamos función con los niños me desperté inquieta pensando en la presentación, clavado en lo que iba a hacer, como preparándome para ser su sombra, para que los niños sean el centro siendo yo su soporte. Por eso nosotros vamos vestidos de negro, porque al fin y al cabo somos la sombra, para que puedan mostrar todo esto que están aprendiendo, lo que van a expresar, todo lo que tienen por decir.

Ser sombra es un trabajo mutuo, además de conocer lo que les gusta y lo que no; tienes que aprender a danzar a su lado, a aprender cómo les gusta que les agarres, les manejes, de dónde y cómo prefiere, de los hombros, de las manos, de la cintura. Requiere mucha sensibilidad y atención sobre sus gestos, sobre tu tacto, sobre su tono muscular. Yo hablo varios idiomas, en cambio, con ellos a veces tienes que buscar otras maneras de comunicarte, no sólo por la voz, sí escuchan, pero a veces te tienes que meter en su mundo, tienes que saber cómo decirle las cosas a través del tacto, de un gesto.

La sombra, pese a que parezca pasiva, es sostén. Al ser sombras estamos sosteniendo una gran responsabilidad. Tú eres quien guía el movimiento, si tú te equivocas se va a equivocar tu compañero, incluso si haces algo mal puedes poner en peligro a los chavos. Debes estar al pendiente todo el tiempo para que no se lastimen, estar conscientes del aquí, del ahora, por ejemplo, en el saber cómo levantarlas, saber cómo agarrarlas, como acostarlas.

También es ser paciente en encontrar hasta donde su movilidad da, porque a lo mejor a una compañera si le podía mover el brazo completo y a otros sólo muy poco. Entonces hasta donde daba su movilidad es adecuado, pero al mismo tiempo hay que hacer que ese movimiento sea trabajo para ellos. Así se nos enseñó, pero al principio fue retador, ya que debíamos tener mucho cuidado, porque a mí me pasó que una niña que no caminaba, me era pesada, y a veces se te zafaba de los brazos porque también le dan ataques. Constantemente nos sorprendían, una vez a una niña le dio un ataque de tos y hay que saber qué hacer para esa y más eventualidades.

Somos una buena sombra que cobija a la familia. El taller no es una terapia y casi siempre se piensa que, la terapia, es porque van a ir mejorar. Una chica le preguntó a una mamá: “¿Y por qué sigue yendo?, ¿está mejorando?”, a lo que la mamá respondió: “no”. Llevan a sus hijos a divertirse, y además ahora para las mamás es un descanso. Cuando nosotros trabajamos con los chicos ellas se toman su hora de receso, les decimos: “váyanse a su hora de receso aquí les cuidamos a sus chicos”, y se quedan tranquilas porque ya sabemos cómo trabajamos con ellos. Que nos den la confianza de dejarnos a sus hijos está cañón porque sí conlleva una responsabilidad muy grande.

LAS LUCES VITALES DE LA SOMBRA

Ser sombra te arroja luz, te hace reflexionar sobre varias cosas que generalmente pasan desapercibidas en el cotidiano. Te permite ver el coraje, ese corazón poderoso que late en todos nosotros aletargado, en la lucha diaria de las familias, así como su vitalismo, una vitalidad que es tal que hasta te hace avergonzarte de ciertas actitudes que unos puede llegar a tener en la vida.

El coraje de las familias es un grandísimo aprendizaje de persistencia y lucha. Veo a las mamás de estos niños trasladarse sea como fuere y desde donde fuere, si usan silla de ruedas y no tienen más apoyo, igual jalan y no dejan de traer a sus hijos a los ensayos. Considero que hace falta una iniciativa mucho más seria y abarcadora, un apoyo mucho más sólido, es decir, que se promuevan muchos más talleres y centros artísticos para niños, jóvenes y adultos con discapacidad.

Siempre llegan con una sonrisa, y en su caso cualquiera se tiraría al piso y no se levantaría. En cambio, ahí van, siempre de buen humor. Sin duda es una lección de vida, y emocionalmente puedo llegar al taller sintiéndome x, y al rato me empiezo a sentir mejor. Aunque también es fuerte ver en estos años cómo algunos se han ido deteriorando.

Como sea, recibes una lección de vitalismo. Estando con ellos te das cuenta que la vida es para ser disfrutada, que la vida tiene que vivirse, uno tiene que hacer lo que le gusta, lo que le apasiona. No deberíamos estar gastándonos la vida encerrados en un trabajo que no nos llene el alma.

METAMORFOSIS DERIVADAS

Yo creo que yo me vuelvo otra persona al interactuar con ellos, soy como más abierta, más buena onda, y lo he visto con más compañeros de teatro. Soy firme y dura, por lo cual me perciben creída o amargada por la vida, pero estar con los chavos te hace cambiar, ya no me puedo dar el lujo de ser la diva ni nada. Te tienes que volver más sensible, más humana.

Hoy en día si veo a alguien con discapacidad lo veo de diferente manera, algunos los ven como “ay, pobres, no pueden hacer lo que yo estoy haciendo”. Hay que darnos cuenta que nadie puede hacer todo, simplemente hay que encontrar lo que a uno le gusta y lo que puedas hacer. Después de estar trabajando con los chicos yo ya lo veo tan normal. Y luego escucho que la gente dice: “es que lloré porque vi a los niños”, pero ¿por qué van a llorar?, como yo ya lo veo tan normal no me provoca eso de “pobrecitos” ni nada.

En una de las funciones que ahorita tuvimos, yo no participé, estuvo una chica de sombra y me tocó estar en el sonido y las luces, como yo estaba viendo la función, pude ver a los del taller con las niñas en acción, al no estar en el escenario, al verlo de afuera, la verdad es que sí dije: “ah no, sí, sí se ve bonito”. Yo sé lo que hacen perfectamente, es sencillo, pero aún así me generó una emoción de estar completo. Al verlos todos ahí juntos y ver que se puede hacer un trabajo así, por lo que hoy luchan: la inclusión, sí dije: “esto es lo que es la inclusión”. Esto va más allá de lo que ves en el escenario, las niñas chiquitas del ballet, estaban esperando a los chicos con discapacidad. Ya entendí porque muchos dicen que está bonito, hasta lloran las mamás. Cuando estás metido en eso no lo ves, pero de espectador lo sientes con el alma.



LLAMARLES POR SU NOMBRE

María Amparo Aguilar Millares
María del Carmen Vázquez Hernández

Coescritores: Montserrath de la Cruz Tafoya, Amaninaly Elizalde Limón, Sergio Tavera y Pablo Hoyos

CONTRA LA PARED DEL LENGUAJE

A las mamás con hijos con discapacidad les dicen mamás especiales, es un triste juego de lenguaje, una forma de ponernos en otro lugar, de separarnos del resto, por eso yo no me considero una mamá especial, sino una mamá como otra cualquiera que hace todo lo que puede por su hija. A lo que hago por ella no le veo en sí la discapacidad, creo que cualquier madre hace todo por sus hijos.

La gente no ve en ellos más que a pobrecitos que no pueden hacer nada. Nuestros hijos no son pobrecitos, son personas, sí claro, que les cuesta más hacer lo que hacen otros, pero que tienen otras capacidades, otra sensibilidad, otro valor.

Pero la gente no es capaz de entender, no quiere, les pone en el espejo de los niños normales, que en definitiva no es otro que el de la actividad física competitiva, el de la productividad... por eso los tildan de enfermos, los minusvaloran y arrumban.

En una ocasión llegó un primo con su hija, y la niña se acercó a Gaby para jugar, y el primo le dijo a su hija: "no, déjala porque está enferma". La niña no había reparado en la barrera que su padre le señalaba, ella quería jugar. Luego me preguntó si de verdad estaba enferma, entonces le expliqué que no está enferma, una enfermedad se cura con medicina, y que ella no se va a curar porque tiene una discapacidad. La niña vivaz me preguntó: "¿y qué es eso?". Pues que le cuesta más trabajo que a ti hacer algunas cosas. Y les bajé los juguetes y se pusieron felices a jugar juntas.

Deberíamos de empezar a llamarles por su nombre, en lugar de decir: es una persona con discapacidad; no, es Gaby, es Vero. Quitar todas las etiquetas, desnudarnos de ellas porque no nos damos cuenta, pero a diario somos mucho más absurdos de lo que creemos, pero un absurdo atroz. Decirles discapacitados es como si me dijeran: "mira ahí viene la wera, la de los lentes, la ojona, la prieta...". Son modos muy habituales en los que nos referimos los unos a los otros pero que están cargados de una economía muy extraña, es una conversión que nos simplifica, y en el caso de la discapacidad, mucho peor, hasta los vacía de vida. Además, en cierto modo, todos tenemos una o varias discapacidades, sólo que si se llevan bien con la inserción en la vida productiva uno las carga como quien lleva los zapatos mojados.

Nosotros mismos nos limitamos con adjetivos que funcionan como corsés, o como disfraces que tanto se aferran a la piel que se convierten en ella misma. Porque cuando nos acercamos a los demás sólo vemos esa costra de palabras que ahora es su rostro, y no les preguntamos más que por lo que damos

a suponer: “oh, pobre discapacitado enfermo”. Tenemos que romper con este gui3n de acercamientos prescritos, con acercamientos que quieran dismantelar de un soplido todas las telara3as tejidas por los miedos, as3 como aprender a caminar juntos desde el horizonte m3s vac3o de significados ortop3dicos. Es tan dif3cil como simplemente aceptar que hay personas que son as3 como son. Todos nos ayudar3amos haciendo una vida m3s ligera, amable e inclusiva.

De los males, el menor es que le llamen discapacidad, porque est3 consensado que eso es lo que es. Luego lo quieren poner tan bonito, tan light, que la verdad caen en tonter3as como: personas con capacidades diferentes. Y es que algunos tendr3an capacidades diferentes, pero un ni3o severo de custodia, muy dif3cilmente va a tener alguna capacidad para hacer algo, desde el momento que ya no puede comer solo, ya no tiene la misma facultad que cualquier otro ni3o con una discapacidad. Por qu3 no, mientras que tomamos aire, el t3rmino discapacidad puede ser nuestra trinchera.

SER EN EL OTRO, SER LA UNA DE LA OTRA, Y M3S SOLAS QUE NADIE

Muchas veces como mam3s estamos solas, no tenemos tanta facilidad para entrar a trabajar por estar cuidando a nuestros hijos. Son muchos los gastos y dif3cil generar ingresos porque tenemos el tiempo contado, cuando nuestros hijos est3n en una actividad o alguien nos hace el favor de cuidarlos. Y en este escenario como que te vas encerrando en la forma de un binomio que lleva por nombre el tuyo y el de tu hija. T3 misma vas formando esa extra3a conexi3n de: “si no estoy yo, no va a poder; si no estoy yo ¿s3 la cuidar3n?”. Me di cuenta de la hondura de esta situaci3n cuando me separ3 de ella por primera

vez, me preguntaba qué iba a hacer, veía abismos allende donde mirara, todo me parecía que iba a ser muy complicado, si me metía a trabajar al final iba a terminar pagándole a alguien por cuidarla, no tenía sentido. La angustia me abrazaba amistosamente con premoniciones nefastas: “si le llega a pasar algo, si se llega a enfermar...”. Estaba emboscada por donde mirase, hasta que comencé a relativizar, a descargarme los costales de angustia, y a pensar que estaba en buenas manos y que lo que le pudiera suceder en ningún caso iba a tener un signo tan trágico.

MOVILIDAD POR CORAJE

Moverse en la ciudad es toda una aventura, y no de las que te dejan grandes sabores de boca. Los transportes no están acondicionados para sillas de ruedas, entonces nuestra ruta se convierte en una yincana diaria, y como todo lo cotidiano, al segundo día te agota.

Y lo peor no es eso, sino que siempre está la gente que se pone a ver a tus hijos por la sencilla razón de ir en una silla de ruedas, o porque están echando salibita, o porque son muy tocones. Vero es mucho de tocar, te agarra y no falta quien se quite, ese tipo de cosas, tú sabes, finalmente aprendes a convivir con ello. Antes me enojaba muchísimo, llegaba a casa echando pestes, pero luego decía “bueno y para que te enojas si la que no entiende no eres tú”. Te vas haciendo tu coco wash de que te debe de valer gorro, y empiezas a entender que la gente no está acostumbrada y que aunque estemos en pleno siglo veintiuno vas por la calle con tu hija en silla de ruedas y no falta la gente que todavía se pare a mirar con obscenidad.

Nos falta mucho asimilar, y aún más nos falta entender que la discapacidad no nada más se nace, también se hace. Puedes accidentarte en cualquier momento y a partir de eso tener una discapacidad. Así, rodeadas de toda esta ignorancia ante las situación de nuestras familias, lo que a nosotras nos saca de casa y nos pone en acción es el coraje, para que con él nuestras hijas puedan hacer lo que cualquiera, moverse como cualquiera y nosotras con ellas.

LA DISCRIMINACIÓN, UN AGUJERO NEGRO INSACIABLE

Se podría decir que hay discapacitados de primera y de segunda. Los de primera son los independientes, y los de segunda, los dependientes. Los de primera gozan de una oferta formativa, ocupacional y de ocio que traspasa la entelequia de la mayoría de edad, una idea fija de como el tiempo se mueve en el organismo que, para chicos y chicas, no puede tener el mismo parámetro que para el resto.

Los dependientes salen de la escuela de educación especial a los quince años, se acaba, los sacan. Salen de la terapia pediátrica del Teletón a los dieciocho, se acaba, los sacan. En los talleres de los Centros de Atención Múltiple (CAM) no tienen mucha oportunidad. En alguna ocasión una psicóloga de un CAM pretendió regañarme porque Vero escuchaba todo tipo de música. La miré con más extrañeza de la que ella depositaba en mí, y le dije que la música era para sentirla, no para hacerse más inteligente. Que nos gustaba más la salsa que Mozart, que me disculpara. Además de lidiar con este tipo de cosas, nos enfrentamos con las fundaciones privadas que resultan privativas, pues cuestan entre mil y cuatro mil pesos al mes; nos sacan sin haber entrado.

La diferenciación entre discapacitados de primera y de segunda, genera una grieta adentro de la grieta, la profundiza. Por ejemplo, si en la escuela de educación especial hacen un concurso de juegos paraolímpicos, o en la asignación de los abanderados, escogen a los niños más autónomos, a los que caminan, pues si no caminas no puedes estar en la escolta ni participar en los juegos. O es algo que llega a depender de lo que quiera mover el maestro, de lo que quiera hacer la excepción, de lo que quiera involucrarse con unos chicos con los que puede sentir que va a perder el tiempo y no le va a retribuir en nada. A las instituciones educativas no les interesa comprometerse con nuestros hijos porque es mucho más pesado y demandante, pues hay que estarlos moviendo, cargando, manipulando las manos, un trabajo muchísimo más dedicado y difícil para el maestro. Supongo que estos lugares, como en los demás, consideran que nuestros hijos son una parte no tan productiva de la sociedad. Si hay cien personas con discapacidad, de esas cien unas veinte o treinta lograrán ser independientes, productivas, pero ¿y qué hacemos con el resto?

EL TALLER ES CASI NUESTRO ÚLTIMO REDUCTO

Después de entrar y salir de todas las instituciones posibles, de que nos terminaran sacando de todas, no teníamos un lugar donde llevarla, y mi hija cayó en depresión, en un cuadro de depresión en el que ya le daba igual si hacía o no hacía, y empezó a retroceder, a ir par atrás. Me preocupé y empecé a buscar qué hacer, dónde llevarla. Su desandada me estaba frustrando, cosas que hacía ya no las podía hacer, y que si ya ahora no podía quizá no iba a volver a poder. Entonces me dije: “lo único que te debe preocupar es que esté feliz”; y empecé a buscar algo para que ella se sintiera bien, y así fue como encontré el taller para personas con discapacidad del INBA.

Hasta que se abrió el taller de lenguaje corporal, entramos al de sensibilización a la música. El proyecto de los talleres para discapacitados del INBA es excepcional, es una escuela regular que integra a su comunidad escolar a los participantes del taller de discapacitados, es decir, trabajan todos juntos. En comparación con las demás escuelas en las que hemos recalado, los alumnos aprenden a convivir con nuestros hijos y a aceptarlos como son, todos se integran en una comunidad. Es una fórmula de concientización que les sirve a los estudiantes de preparatoria, a los niños y a nuestros hijos. Entonces se llega a hacer como una integración más específica y más de conciencia, se puede trabajar todos en conjunto para lograr algo.

El arte no es en sí una terapia, es un paisaje en el que nos podemos relacionar de otros modos al de la vida cotidiana, donde las reglas pertenecen a su lenguaje, y, por tanto, en el ir y venir entre los prejuicios del día a día y los movimientos que nos regale la danza. Sucede que mi hija puede hacer cosas que ni se imaginaba, cosas que ni tiene que consultarme, cosas que tienen lugar en ese espacio, en ese paisajismo que es hacer arte. Y donde además yo ya no estoy ahí junto a mi hija abrazada como si mis brazos fueran de bronce, ahora puede echar relajo, distenderse, que tanto nos hace falta.

La veo feliz y eso es lo que me motiva para traerla desde donde haga falta; así como a ella la motiva porque de hecho ha vuelto a hacer cosas en las que había retrocedido. Ahora aprovecho y me doy tiempo también para mí, porque estábamos muy encerradas la una en la otra, en eso que llaman codependencia, pero que no es otra cosa más que la dureza de la propia vida. Ellos son dependientes de nosotros y nosotros de ellos, así es. Ahora toca soltarme de ella, dejar de ser su sombra a ratos, por días, esto me permite recargarme de energías, de otros vínculos, de otras historias, para luego volver mejor.

b) CODA.

Coordenadas teórico-
metodológicas



De la producción de narrativas. Una apelación por el arte de la conversación

Pablo Hoyos González y Martín Plascencia González

“El arte de la conversación está muerto,
y pronto estarán muertos casi todos los que saben hablar”
Guy Debord – La sociedad del espectáculo

Dar un rodeo epistemológico a través de la filosofía del lenguaje

Pese a que tras “la revolución interaccionista” y sus diferentes afluencias en antropología, sociología y psicología, se instituyera -desde hace más de medio siglo- la perspectiva constructorista en la investigación social, la episteme positivista sigue presente como caladero de peso para las comunidades académicas (Olivier de Sardan, 2018). Por ello queremos dar inicio trayendo a colación la pregunta incómoda de turno que ronda alrededor de la producción de narrativas así como de los diseños participativos y abiertos en investigación en ciencias sociales. Pregunta que vamos a aprovechar para dar asiento a nuestro trabajo, y que reza -poniéndole un énfasis interpelante de valencia negativa- ¿Por qué hacer narrativas en

investigación en ciencias sociales? Así como aprendimos de las críticas a las entrevistas estandarizadas (Bruner, [1990]2006), las preguntas no son neutras ni ingenuas, sino que operan como señuelos que guían nuestras respuestas hacia un repertorio finito, en tanto que la pregunta trae consigo una corriente poderosa, y muchas veces la respuesta es engullida o arrastrada por la misma. Esta corriente es un marco interpretativo, por el mismo que se da por supuesto que el mundo y el lenguaje han de tener algún tipo de relación, de correspondencia, haciendo un guiño al cuestionamiento al que nos invita John Searle al comienzo de *Actos de habla* ([1969]2015) preguntándonos cómo se relacionan las palabras con el mundo. En su muda capciosidad, la pregunta nos invita a tener que pasar por un primer escenario tan familiar como es el “examen” -esa “liturgia de signos vaciados” como la llamaría Baudrillard ([1979] 2009, p. 120)- marco donde se nos conmina a buscar una respuesta correcta en el abanico de relaciones de “adecuación” e “inadecuación” del lenguaje con el mundo, como si el lenguaje fuera un “medio” de representación y/o expresión del mismo, y por tanto asumiéramos que podemos acceder a la verdad o la falsedad de un hecho a través de éste. Una maniobra objetivista que “no solamente asume que existen unas condiciones de verdad y falsedad objetivas, sino también que la gente tiene acceso a ellas” (Lakoff y Johnson, [1980]2007, p. 242).

Ubicando las suspicacias sobre la producción de narrativas, en el último siglo y medio, la investigación en ciencias sociales viene horadando dos caminos, uno por el que la ciencia es el paradigma de la actividad humana y fruto de la misma, la verdad es desvelada; y otro que toma la ciencia como una actividad humana más, y en este sentido produce, construye, unas verdades propias que comparten estatus con las verdades del arte o de la política (Rorty, [1989]2016, p. 24). Nuestro trabajo toma el segundo, por cuya senda la investigación social ni tiene que someterse a las formas de veridición de las ciencias naturales ni cargar con cierto complejo de inferioridad que nos expone frente a un espejo que

nos produce como sucedáneos aspirantes al método científico. Para las ciencias sociales esta ha sido, y en o para algunas comunidades académicas sigue siendo, una lucha que ha derramado hectolitros de tinta, tal y como podemos leer en el énfasis de Clifford Geertz (1989) sobre la escritura etnográfica, la cual:

implica contar historias, hacer fotos, construir simbolismos y desplegar tropos, es algo que encuentra resistencias, a menudo feroces, debido a la confusión, endémica en Occidente desde Platón, entre lo imaginado y el imaginario, lo ficcional y lo falso, entre producir cosas y falsificarlas. La curiosa idea de que la realidad tiene un dialecto en el que prefiere ser descrita, de que por su propia naturaleza exige que hablemos de ella sin vaguedades, ilusión o engaño, o autoembotamiento, conduce a la aún curiosa idea de que, perdido el literalismo, el hecho también desaparece (Geertz, 1989, p. 149-150).

Un camino de tira y afloja, en el que los análisis críticos se han exprimido en mostrar “las luchas por los significados y las prácticas” (Haraway, 1995, p. 349) que ponen en escena y contienen los discursos científicos, un discurso que se alimenta y sostiene a partir de sus propias ficciones fundacionales trasladadas al uso que hace del lenguaje para poder construir los “hechos” y los “fenómenos”. Pues el lenguaje científico deviene objeto de la ciencia, “y lo que es percepción pronto se convierte en concepción. La unidad de la comunicación pasa al frente en tanto lenguaje se desplaza de la unidad de la percepción pretendidamente buscada” (Tyler, [1984]1991, p. 185). Como señaló Bachelard ([1936]1991), la ciencia “se instruye mediante lo que construye” (1934/1991, p.12), los enunciados científicos se apoyan en el carácter social de sus instituciones, en su arquitectura de teorías, supuestos, métodos, procedimientos y prácticas. Y por muy unívoco que quiera ostentarse, arremete Donna Haraway (1995):

incluso el carácter desdoblado de las poderosas palabras de la ‘ciencia’ indican una heterogeneidad escasamente contenida e inarmónica. Las palabras que se utilizan en discursos solapados y en sus objetos de conocimiento y en los abstractos nombres corporativos de los lugares concretos donde se

lleva a cabo el trabajo constructor del discurso, sugieren tanto los rudos escorzos de los enfoques técnicos de la comunicación como las presiones incontenibles de las confusiones en los límites fronterizos de los significados dentro de la ciencia (1995, p. 349)

Más allá del discurso científico, el realismo ontológico, históricamente es una de las sedimentaciones de la modernidad que tupen el cotidiano, tal y como nos cuenta Bruner ([1986]2004), en la vida cotidiana actuamos como “Realistas Ingenuos que creemos no sólo que sabemos qué pasa ‘allí afuera’, sino además qué pasa allí para los demás también” ([1986]2004, p. 74). El Realista Ingenuo está apegado al realismo ontológico por el que la realidad existe con independencia de nosotros, “sus características ‘son las que son’, las observemos o no, las conozcamos o no, tanto si existimos nosotros mismos como si no” (Ibáñez, 2001, p. 19). La realidad del realismo ontológico se sostiene a través de una infraestructura epistémica para la que hay dos formulaciones no lingüísticas, unas llamadas “significados”, y otras “hechos”, para las cuales es tarea del lenguaje expresar, y para los segundos, representar (Rorty, [1989]2016, p. 33).

Desde la ruptura de Wittgenstein en Investigaciones filosóficas ([1953]1999), con la filosofía analítica anglosajona³ y su esfuerzo por cerrar la concatenación entre lenguaje y observación (Gergen, 1996, p. 53), por el cual, el conocimiento “anida en los enunciados que el lenguaje nos permite construir para representar el mundo” (Íñiguez, 2006, p. 34). Para -el llamado “segundo”- Wittgenstein, los léxicos son herramientas y no piezas de un rompecabezas, en definitiva el lenguaje deja de ser concebido como “medio” de representación y de expresión entre el sujeto y el objeto, resquebrajándose así los valores de “adecuación” o “inadecuación” con el mundo y con el yo. En esta tónica, el lenguaje es una herramienta para hacer algo que no podría haberse concebido antes de la elaboración de una serie determinada de descripciones: las descripciones de las que la propia herramienta ayuda a disponer (Rorty, [1989]2016, p. 33).

Desde la segunda mitad del siglo XX, la realidad va dejando de tener un dialecto predilecto que, por supuesto, le exigiría a la investigación social para poder “acceder” a la producción de un conocimiento científico. Íñiguez (2006) señala, que la insostenibilidad de la escurpulosidad de las exigencias positivistas, ayudaron a construir un frente de críticas, contribuyendo tanto hacia la apertura a un pluralismo metodológico y teórico en ciencias sociales, así como a ubicar el locus epistemológico de la investigación en ciencias sociales “en un lugar distinto al del espacio argumentativo del razonamiento experimental” (Passeron, 2011, pp. 95-96).

Como veremos a continuación, la producción de narrativas tiene sus inicios en la brecha de la “crisis de la representación” (Denzin y Lincoln, 1994), momento a mediados de la década de 1980 donde a partir de la erosión del objetivismo de las normas clásicas, los investigadores cualitativos comienzan a experimentar y ensayar nuevos modelos alternativos de verdad, nuevos métodos y formas críticas y colaborativas de representación (Rosaldo, 1989, citado en Denzin y Lincoln, 1994).

La investigación narrativa, un método cualitativo

Las narrativas incluyen una amalgama de enfoques analíticos interdisciplinarios y de métodos provenientes de perspectivas disciplinarias diversas -sociología, antropología, sociolingüística y feminismo- que se asumen tanto en un corte tradicional como innovador (Chase, 2015, p. 59). Se insertan en la tradición de los métodos biográficos, donde la descripción del material empírico pasa por una definición flexible, que viene a tomar forma a través de tres cuestiones: (1) la extensión cronotópica que la narración abarca, ya sea larga, basada en el itinerario o la trayectoria de una vida completa; o corta, asentada en un segmento concreto del itinerario de vida, un evento epifánico o un punto de inflexión. (2) El cauce de tópicos (clase, género, raza, orientación sexual, nacionalidad) o acontecimientos a partir de los que se enfatice la memoria de la que mana el flujo narrativo. Y, (3) al modo de relación con la persona que narra en la investigación, que da cuenta tanto de la forma de recolección del material como de la posición de la persona que narra en el proceso de estabilización y edición, es decir, de escritura, de su relato en un texto; la cual puede ir de una episteme positivista donde no sea más que un participante que abreva a la investigación con sus “datos”, a una episteme de los conocimientos situados donde quien narra participa no desde la ética del trabajo colaborativo capitalista, sino como coinvestigadora.

Sobre el patrón de la extensión y sobre la marcación donde se quiera hacer el recorte en el material biográfico, ya se trate con una persona o una colectividad, encontramos diferentes vías para la producción de narrativas: la autobiografía, la biografía, el relato de vida, la historia de vida, la narrativa personal, el testimonio, las narrativas situadas, las cuales son utilizadas desde diferentes nichos disciplinares,

marcos teóricos y para el estudio de temas variados (Varela, 2008; Chase, 2015, p. 60-61).

Atravesando el lecho del tópico que conduce este tipo particular de investigación cualitativa, diremos que las narrativas se nutren de nuestra inherente capacidad de narrar, de contar historias, de darnos a la tarea de describir lingüísticamente nuestra experiencia del mundo (Barthes, [1977]2016). Ejercicio tan común que va más allá de la forma textual, para ser asumida como una de las formas, o de las rutas, universales del pensamiento (Bruner, [1990]2006)⁴. Es decir, la narrativa es “un tipo particular de discurso” (Chase, 2015 69), no es un poema, una cronología, un editorial, una declaración, una exposición... su particularidad versa en poner énfasis en la singularidad de uno o varios acontecimientos o experiencias pasadas, construyendo un punto de vista que aglutina emociones, pensamientos, análisis relacionales, interpretaciones, a partir del cual ponemos en juego, en circulación, modos de interpretar, de ver, de posicionarnos, para con los otros y nosotros.

La producción de narrativas, abarca un espectro tan diverso (Varela, 2008), que va desde la producción de biografías de “figuras ilustres” – desde posturas de la historiografía positivista- que se nos presentan como vidas que merecen la pena ser contadas, y que cumplen con un cierto estatus de representatividad ejemplarizante, y de las que nos examinan de nuestra lectura en los libros de texto de educación básica, secundaria y preparatoria. Materiales biográficos realistas de fecunda ideología machista, racista y clasista, del tipo de Hombres que cambiaron la historia. Lecciones de vida de los grandes hombres que forjaron nuestra sociedad (2015), donde además de legitimar ciertos mitos anclados al imaginario instituido, refuerza “la creencia de que la propia realidad social puede vivirse y comprenderse en forma realista como relato” (White, [1987] 1992, p. 12). Pasando a otra esfera donde autores como Ferrarotti

(1981) enfatizan en la autonomía de los métodos biográficos, postulando una teoría de la acción social que en lugar de tomar la acción individual como base, pues “el individuo no es el fundador de lo social sino su producto sofisticado” (1981, p. 265); hace del grupo primario su unidad de socialidad mínima, por lo que para hablar de biografía tenemos que ponerlo en términos de la biografía de una colectividad. Para Wright Mills (1986; citado en Varela, 2008), la narración, estando atravesada o no por un material biográfico, se enmarca, “en un tiempo concreto, y en un sistema social determinado, sin que esto suponga olvidar el valor de una vida humana” (Varela, 2008, p. 190-191).

Antes de centrarnos en nuestra versión de las narrativas, no queremos pasar por alto las transformaciones que viene trayendo la revolución web 2.0 que ha desatado las potencias centrífugas, centralizadas, unificadas y homogenizadas en las redes analógicas. Y sobre todo ha enfrentado las lógicas de la comunicación y la información, con las de la expresión y la creación (Lazzarato, 2006, pp. 161-162). En la era digital hemos asistido a una transformación donde las vidas “reales” –y sus correspondientes yoes– han sido enaltecidas, veneradas y espectacularizadas, tomando un espacio que había correspondido a las historias de ficción no sólo en Internet sino en diferentes medios y soportes (Sibilia, 2008, p. 41). El cambio de paradigma que viene fraguando la web 2.0 ha desplazado la atención hacia la intimidad, lo que hace poco poníamos como antinomia de lo público, dotándola no sólo de una visibilidad que la ensancha potencialmente hacia los dispositivos de otras personas, sino también capturado la capacidad de creación cotidiana de la gente común, y transformándola en mercancía” (2008, p. 13)⁵.

De la producción de narrativas como encuentros de jovialidad crítica

Retomando los tres vectores que esbozamos para testear el cariz de la producción de narrativas, vamos a posicionar nuestra versión a través de los mismos, para después ir desglosando los por qué de nuestra apropiación metodológica. La extensión cronotópica que la narración abarca (1), puede ser larga o corta dependiendo del itinerario de vida de la persona, pues se conecta con las diferentes experiencialidades que sea que puedan emanar de un recorte específico sobre el tópico (2), la práctica artística escénica dirigida al trabajo con población vulnerable en el contexto urbano en México. Nuestra relación con las personas que narran, (3) los participantes, son co-investigadores pues trabajamos colaborativamente a partir de una perspectiva epistémica transaccional, a caballo entre lo que Guba y Lincoln (2012) denominan “investigaciones participativas o colaborativas” y las investigaciones propias del construccionismo (Vasiliachis de Gialdino, 2006), en las que se desea que “los participantes asuman un papel cada vez más activo en la postulación de preguntas de interés para cualquier investigación y en el diseño de canales para que los hallazgos se compartan más generalizadamente dentro de la comunidad y fuera de ella” (Guba y Lincoln, 2012, p. 53). Nuestros colaboradores comparten una comunidad de práctica a través de pedagogías diversas basadas en las artes escénicas, y donde el locus del proceso de trabajo colaborativo es a través de las corrientes de las conversaciones sucesivas.

Queriendo vivificar la conversación, en una época en la que no dejamos de compartirnos dando cuenta de nosotros mismos digitalmente, así como de chatear sin fin - simultáneamente con conocidos y desconocidos- a través de nuestros dispositivos móviles, planteamos con el afán de hacer un campamento

a una orilla de la vereda metodológica, la noción de encuentros de jovialidad crítica; es aquí donde hacemos nuestra apelación por el arte de la conversación. Tomando los vislumbres legados por Jerome Bruner ([1984]2002), entonamos la jovialidad como un espacio de posibilidad para la suspensión del realismo ontológico donde obviar las consecuencias de una “realidad encriptada” y sus derivados en la forma antinómica de la derrota o el triunfo. Nos interesa pensar el encuentro con nuestros co-investigadores dentro de la parafernalia desafiante del juego, que crea sus campos de significados sobre realidades alternativas al mismo tiempo que también nos muestra a partir de su andamiaje la escena –y sus efectos “realistas”- las instituciones sociales y sus asociaciones con ciertas formas de relacionalidad (Linaza y Bruner, 2012, p. 250). En esta línea de fuga, Bruner nos enseñó que el juego, es decir el encuentro jovial, invita a la exploración, al descentramiento, al extrañamiento de los yoes que saturan en la entelequia del sí mismo. Pues “la actividad lúdica se caracteriza por una pérdida de vínculo entre los medios y los fines”, y refiriéndose a los niños, prosigue “muy a menudo cambian estos fines para que encajen con medios que acaban de descubrir, o modifican estos medios para que se adapten a fines nuevos” (Bruner, [1984]2002, p. 212). El juego, en algunos casos, puede ser un medio para desgoznar nuestros fines competitivos, ahí en esos juegos de competición que desde niños nos instruyen, nos pretenden enculturar en los valores del neoliberalismo, maneras en las que “explotamos” el juego como un dispositivo cooptado por “fuerzas que apuntan a la unificación, a la centralización, la homogeneización, la destrucción de la multiplicidad y de la heterogeneidad” de las subjetividades (Lazzarato, 2006, p. 145)⁶.

Entre las condiciones de la jovialidad del encuentro que proponemos, no sólo se halla la colaboración entre quienes se encuentran, en tanto en cuanto para que acontezca ha de ensamblar una disposición común, sino también la crítica. Aquí nuestra terminología anterior “jovial” toma otro cariz, otra resonancia

prosódica y de sentido, otra fuerza, “jovialidad crítica” donde hacer de nuestra escucha interrogante, de nuestro cuestionamiento, una mancuerna de juego y contra-juego, del compromiso de dar a la palabra “contra palabra”, es decir, darle “contestación, consentimiento, participación, objeción, cumplimiento, etc.” (Bajtín, [1979]1982, p. 258). Un juego crítico tanto que la crítica -frente a la polémica⁷- “es un ejercicio de reconocimiento de las estrategias, y de denuncia de los efectos de poder” (Meschonnic, [2002]2015, p. 148). Así como un gesto por mantener prendida la sensibilidad para conectar “intempestivamente” con nuestros participantes y la multiplicidad y la polifonía de formas de hacer memoria, y memorias, al calor de nuestros encuentros. Pues como eleva Meschonnic, a partir de Spinoza, la crítica es “el vínculo mismo entre la ética y lo político, y lo que hace una vida humana” ([2002]2015, p. 149). Nos servimos de la crítica como un medio para la “problematización”, entendida como poner en cuestión lo obvio, lo que es evidente e incuestionado, lo que es aproblemático porque ha conseguido erigirse como común, como “real”. Y quiere poner “en duda todo aquello que se da por evidente o por bueno, cuestiona lo que está constituido como incuestionable, recela de aquello que es indudable” (Íñiguez, 2006, p. 84). Y, por otra parte, donde cuyo horizonte sea surfear “lo obsceno –lo que se muestra sin que se lo sepa, lo que se dice sin saber que se lo oye” (Meschonnic, [2002] 2015, p. 6). Se entenderá que la crítica es una crítica conversacional, un acontecimiento que se formula en el encuentro, no un intercambio de pareceres, opiniones, y una posterior validación intersubjetiva sobre tal intercambio.

Así que en el proceso de investigación, tratamos reflexivamente de reconocer aquellas especulaciones que nos brindan los espejos con cuyo reflejo jugamos muy en serio a diario, a partir de las que somos invitados a regirnos individualmente mediante términos de la disciplina psicológica que hoy en día conforman el habla cotidiana, no por casualidad (Parker, 2010). Una reflexividad crítica a la foucaultiana que se vuelve sobre el discurso, sobre las prácticas que forman sistemáticamente los objetos de los que hablan, pues

entendemos que los discursos no emanan del interior de sujetos, ni tampoco son una inoculación ideológica que determine el pensamiento de los sujetos. Los discursos articulan el conjunto de condiciones que permiten las prácticas: constituyen escenarios que se erigen en facilitadores o dificultadores de posibilidades, hacen emerger reglas y sostienen relaciones. En definitiva, las prácticas discursivas ponen de manifiesto que hablar es algo más y es algo diferente que exteriorizar un pensamiento o describir una realidad; hablar es hacer algo, es crear aquello de lo que se habla cuando se habla (Íñiguez, 2006, p. 83).

- Entrevista exploratorias para mapear los itinerarios/tópicos

Tal y como contamos en la introducción, desde sus albores, Mil y un cuerpos fue un proyecto de investigación colectivo en el que participaron como acompañantes de investigación un grupo de estudiantes universitarios. Para compartirles el diseño metodológico, desarrollamos un breve seminario sobre la producción de narrativas y la práctica de la entrevista, del trabajo común resultó una primera guía de tópicos. Una guía que concebimos como exploratoria, y que recogía las tensiones sobre las que, en un primer momento, más nos interesaba recalar y que estaba dirigida tanto a los responsables de los proyectos como a sus participantes/integrantes directos y/o indirectos; dependiendo de las particularidades de cada cual.

La primera entrevista fue concebida como un primer encuentro donde introducir nuestra propuesta investigativa, y sobre todo dejar hablar a nuestros interlocutores, abrir los oídos y estar precavidos con cometer errores típicos del investigador cuya “hambre veraz” le lleva a interrumpir a sus entrevistados “cuando empiezan a contarnos una historia, o, en todo caso, no nos molestamos en codificar las historias, ya que no encajan en nuestras categorías convencionales” (Bruner, [1999]2006, p. 123). En esta tesitura, la “entrevista exploratoria” congregaba nuestra necesidad, no tanto de romper el hielo, sino de tomar sus acercamientos como esbozos en acuarela⁸ que desde su impronta nos invitan a familiarizarnos con los itinerarios de ellas y ellos (Fontana y Frey, 2015, p. 157). Y a tener un primer tanteo cronotópico que nos acerca a encontrarnos con el enjambre de participaciones que somos, atravesadas por afectos, objetos, ideas, conocimientos, deseos, cuerpos... de los que nos constituimos parcialmente y después son humus para proseguir creando. Desde la “crisis de la representación”, por ahí ya desde 1950, emerge una fuerte crítica para con la asunción de un formalismo intrapsíquico que justificase la acción humana desde dentro hacia afuera a partir de rasgos, actitudes, capacidades o motivos. Pues “se hizo evidente que también el Yo debía considerarse como una construcción que, por así decir, procede del exterior al interior, tanto como del interior al exterior; de la cultura a la mente tanto como de la mente a la cultura” (Bruner, [1990]2006, p. 117). La acción es sacada de su “representación mentalista” para ser “situada” en el continuo de prácticas semiótico-materiales que son producidas, negociadas y distribuidas, y que producen realidades sociales ([1990]2006, p. 115).

Para dar soporte a la acuarela por venir, esquematizamos el encuentro-entrevista en tres momentos. Para abrir (1), en el proceso de formación del Proyecto nos propusimos explorar en el contexto de emergencia del mismo, y en cómo es que se fue fraguando un equipo de trabajo. Después (2), pasábamos a indagar el rol o los roles que les atribuían a las artes escénicas en la actualidad del contexto urbano, cuáles podían

ser sus aportes, sus barreras, qué influjos podían generar sobre los cuerpos inmiscuidos en la coreografía cotidiana, cuáles podrían ser sus potencias y sus límites, siempre tratando de buscar ejemplos a partir de los cuales hilvanar un primer panorama de legibilidad. Por último (3), hacíamos hincapié en el método de trabajo artístico-educativo, en los trucos que han venido cosechando, así como en los dilemas y las problemáticas que les habían confrontado.

Después de cada entrevista exploratoria transcribimos el resultado, con los textos en la mano realizamos una sesión de lectura en equipo en la que tratamos de hacer aparecer al “pensamiento creativo”, aquel que para Strauss y Corbin ([1998]2002)

se manifiesta en la capacidad de los investigadores de denominar categorías con buen tino, formular preguntas estimulantes, hacer comparaciones y extraer un esquema innovador, integrado y realista de conjuntos de datos desorganizados ([1998]2002, p. 14).

Nuestro objetivo era el de mapear la pluralidad de las emergencias, y desde ellas construir nuevas interrogantes que nos permitieran regresar con nuestros colaboradores para dar inicio a nuestros encuentros de jovialidad crítica. La guía buscaba fungir de un tendedero de impresiones, intuiciones, dudas, a través del cual dar rienda al diálogo.

- Encuentros de jovialidad crítica

Las subsiguientes citas a nuestra acuarelosa entrevista exploratoria, son encuentros entre subjetividades, un diálogo entre comensales de diferentes saberes locales donde los encuentros estuvieron abiertos a la reflexión y discusión alrededor de múltiples posibilidades de entendimiento y codificación. Una conversación vivaz que brinca en la sospecha sobre la fácil comprensión que formulan ilusionismos como el comprensivo (Patton, 1990, p. 435), que sobre todo saturan en una posición epistémica donde

es posible decir objetivamente lo que uno quiere decir y los fallos de la comunicación se deben a errores subjetivos. Puesto que los significados son correctos objetivamente, están en las palabras objetivamente, o bien uno no ha usado la palabra adecuada para decir lo que quería o bien ha sido mal entendido (Lakoff y Johnson, [1980]2007, p. 249).

El diálogo fruto del encuentro entre subjetividades, es algo que se ha de cuidar con el cuidado que requiere la artesanía del encuentro cual proceso sensible en el que observar con cautela las emergencias de las relaciones de poder habituales en el binomio positivista del investigador y el investigado (Briggs, 2003). Nosotros asentamos el encuentro de jovialidad crítica entre las figuras reversibles del narrador y el oyente, donde la escucha es la piedra de toque a través de la cual se mueve el universo conversacional⁹, donde el tiempo de los encuentros, está marcado por el tiempo del lenguaje “con” los otros, “el con del para, el con del contra” (Meschonnic, [2002]2015, p. 153). Un tiempo del lenguaje que es una danza de escuchas, de

giros “en torno a su centro, en un giro abierto”¹⁰, y “la conversación gira hacia aquí o hacia allá, encuentra su curso y su desenlace (...) pero en ella los dialogantes son menos los directores que los dirigidos” (Gadamer, 1977, p. 461). Un conversar como un disponer la oreja, de tenderla hacia “un sentido posible y, en consecuencia, no inmediatamente disponible” (Nancy, [2002]2015, p. 18)¹¹. A recibir la propagación resonante de nuestro interlocutor, darle llegada a la reverberación del sentido, pues el captar de las significaciones “sólo puedo oírlas, efectivamente, si las escucho resonar ‘en mi’” ([2002]2015, p. 58), es decir, tiene sentido en tanto que resuenan, en tanto que el sonido que es la narración se restringe en, por, sobre nosotros. Un encuentro conversacional que nos remite a la versión que de la traducción nos ofrece Meschonnic (2009) como “una poética experimental” (2009, p. 41)¹², extrapolándolo a nuestro caso, el diálogo entre subjetividades, sin reducir el lenguaje al reino racional y a su representación signica, donde el signo se reparte en la dualidad entre la forma y el sentido.

En estos términos de “escucha” (Nancy, 2002/2015), nos propusimos hacer de los encuentros un poner a hablar a los cuerpos sobre sus memorias, sobre sus atravesamientos, encrucijada entre la reflexión y el deseo; la resistencia, la replicancia y el cambio (Esteban, 2013). Dialogar sobre las experiencialidades de nuestros colaboradores como un bailar a través del continuo “cuerpo-lenguaje” donde la voz no es el resultado expresivo de algo dado, son “el encadenamiento de los ritmos de posición, de ataque o de final, de inclusión, de conjunción, de ruptura, de repetición lexical, de repetición sintáctica, de serie prosódica” (Meschonnic, 2009, p. 52), a través de la fuerza de la palabra, el *vis verborum* de Cicerón, en las vivencialidades de las compañías y sus prácticas de danza, teatro, performance y circo. Sin perder de vista que hablar implica hacer uso de formas de hablar, narrar, de palabras y significados que nos son ajenos, un medio de ser a través de la palabra de los otros, así como también “abrir un camino en la

palabra misma, que es una multiplicidad llena de voces, las entonaciones y los deseos de los demás” (Lazzarato, 2006, p. 149).

Y en este interlocutar desde el tambor de las voces, fuimos “narrativizando el diálogo” (Biglia y Bonet-Martí, 2009, p. 5), primero, en el encuentro de apertura transcribiendo las grabaciones de los diálogos, y desde el segundo, y a partir del material transcrito, releendo conjuntamente y corrigiendo, borrando, añadiendo, reescribiendo, sobre la marcha del mismo. Un diálogo que pasaba a la escritura en las manos de nuestro colaborador o de nosotros mismos, según quién quisiera tomar testigo para esbozar el tejido de una conversación en ciernes con el cuidado en no borrar lo que ya borra nuestro marco interpretativo, ir hacia el sentido y no hacia significado; o el relámpago intuitivo, lo que Spinoza llama un conocimiento del tercer género, o una “ciencia intuitiva”¹³. Una narrativización a laptop abierta, con las teclas esperando la lluvia de nuestras elucubraciones, las anotaciones de intuiciones que quizá en el siguiente encuentro se desvanezcan. Reflexionando conjuntamente no sobre los “hechos” sino sobre los aconteceres, sondeamos desde donde se produce el discurso de las artes que buscan la incidencia social, las artes que quieren ser activistas y transformadoras, cuáles son sus efectos, como se produce y regula, en qué condiciones se produce. Queriendo entender cómo ciertos significados habían podido emerger contextualmente, cómo fue que comenzaron a tener vigencia (a ser sostenibles), a ser operativizados funcionalmente, y a tomar una relevancia preponderante o hegemonizaste. En este contexto es que las narrativas no se formulan sobre hechos ni sobre personalidades o yoes, ni representan un mundo dado que está afuera ni expresan la realidad oculta que se encontraría dentro de cada uno de nosotros, ni a la vivencia de nuestros colaboradores hacemos acceso o descubrimiento, sino invocada en la memoria una realidad social que es “un flujo turbulento de actividad social continua” (Shotter, [1993]2001, p. 36). El

acceso a la vivencia de los individuos permite la reflexión en torno a las especificidades del mundo social ya que éstos se encuentran inmersos “en procesos de creación de sentido de comunidades histórica y culturalmente situadas” (Gergen, 2007, p. 248).

El cierre de los textos fue fruto de un acuerdo que se fue fungiendo en los diálogos sucesivos y en los capeados que el texto fue integrando en la fórmula de la escucha danzada expuesta, los cuales se materializaron genuinamente en la multiplicidad textual que el libro alberga, cada cual en un espacio textual extensivo a cada forma de plural de hablar, sus propios hitos y silencios. Tal y como advierten Biglia y Bonet-Martí (2009) “las narrativas no necesitan conformarse como texto único y coherente sino que pueden ser representadas a través de formatos muy diferentes entre sí” (2009, p. 7).

- Nuestra alternativa de validez, la suficiencia interpretativa

Los diseños experimentales positivistas y pospositivistas abogarían por medir la eficiencia instrumental de nuestro diseño, querrían medir su fiabilidad, la estabilidad temporal del registro, es decir, que nuestros co-investigadores dijeran (tuvieran que decir) lo mismo cada vez que se les pregunte, como si la narración fuera un objeto que ha de mantenerse estable para no exorcizarse del discurso científico. Nuestra propuesta de validez de contenido, que evidentemente no recalca en la lógica positivista, sigue el rastro

metodológico que hemos venido sembrando. De este modo, proponemos como estrategia de validación, la noción “suficiencia interpretativa”¹⁴, la cual defiende que los co-investigadores “articulen sus situaciones cotidianas en sus propios términos” (Christians, 2011, p. 310). Como comentamos al inicio del capítulo, en nuestra investigación “el control” no reside en el equipo de investigadores, sino que se ha desplazado a la construcción de la “participación genuina de los participantes” (Guba y Lincoln, 2012, p. 53).

Para que la investigación cumpla con “la misión” de la “suficiencia interpretativa”, ha de cubrir las siguientes tres condiciones: (1) representar una multiplicidad de voces, (2) aumentar la capacidad de juzgar moralmente, y, (3) promover la transformación social. Los textos de Mil y un cuerpos han sido co-imaginados y co-escritos a partir del emerger de las voces, las reflexividades y el cuidado de la representación textual. Los textos se fraguan en un bullir dialógico cuyo propósito es producir textualidades que son “una mezcla heterogénea de lenguaje y otras simbolizaciones, de relaciones sociales, de ambientes construidos, de estructuras institucionales consolidadas, de cuerpos...” (Frow, 1998, citado en Gergen, 2007, p. 255). Y que no son reducibles al lenguaje o a una realidad externa a lo simbólico que aún mana magmático. Nuestro propósito no es otro que “en lugar de explicar los resultados podemos contar cuentos (y cuentas) como parte fundamental del proceso de investigación” (Biglia y Bonet-Marti, 2009, p. 5). Pues la responsabilidad de la investigación cualitativa, o su validación, “no debe situarse en otro terreno que el de los contadoras de historias que la soñaron” (Geertz, 1989, p. 149-150).

Mil y un cuerpos, hasta luego

Tal y como señalan Laurel Richardson y Elizabeth St. Pierre (2016), el clima posmoderno actual, que desconfía y cuestiona cualquier discurso teórico o metodológico que quiera privilegiarse frente a los otros, poniéndolo bajo sospecha sus pretensiones e intereses políticos; “nos permite conocer ‘algo’ sin afirmar conocer todo. Poseer un conocimiento parcial, local e histórico igual es conocer” (2016, p. 132).

Nuestras narrativas son un intento de, como dice Gadamer (1993), “hacer mundo” a partir de la eclosión dialógica de los horizontes con nuestros co-investigadores, adentrándonos en la diversidad y la pluralidad, conviviendo con ella sin pretender reducirla a un canon; y nosotros, investigadores, como un camino de aprendizaje de la escucha, de “respetar, atender y cuidar al otro y darnos mutuamente nuevos oídos, algo de lo que carece bastante este mundo en el que se apela a los expertos” (1993, p. 126). Jugando al difícil juego de artesanalmente dar cabida de liberar al lenguaje a la suerte artesanal de sus posibilidades creadoras y de alcanzar un entendimiento que se articula en la actividad dialógica co-escritural.

No queremos caer en economías del regocijo, ni simplificar la complejidad abisal que la politización de estos encuentros implica desde una ética del respeto y el cuidado mutuo, por lo que propiciar, co-crear este “escenario” de jovialidad crítica no siempre nos fue ni fácil, ni posible. Y fue complejo también por ese carácter confrontacional y combativo de los discursos, de los cuerpos distintos intentando crear y apropiarse de un espacio común.

Notas

- 1- Acrónimo de la Feria Internacional de las Culturas Amigas, promovido por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.
- 2- Quedando en el otro polo de la tensión la “producción estandarizada, la cual concibe un uso estructurado y protocolizado de herramientas metodológicas cerradas, es decir, en cuyo uso se espera la aplicación de las mismas.
- 3- En esta dirección, tras hacer crítica del cartesianismo, para la filosofía analítica, el lenguaje “es la condición misma de nuestro pensamiento, y que para entender este último, debemos centrarnos sobre las características del lenguaje en lugar de contemplar el supuesto mundo interior de nuestras ideas” (Íñiguez, 2006, p. 34).
- 4- Pero ¿cómo se construye la experiencia con la que el método biográfico trabaja? Encontramos dos acepciones paralelas –externa e interna- cuya referencialidad filosófica viene desde los presocráticos, una guía que marca la experiencia como la aprehensión de una realidad externa y dada, la cual mediante la dioptría positivista “presupone una ontología de hechos atomistas y sistemas cerrados (...) así como una sociología interindividual de seres humanos que actúan como detectores pasivos de hechos dados y que registran sus conjunciones constantes (Shotter, [1993]2001, p. 110-111). Y otra guía donde la experiencia es considerada como la vivencia imbricada de la persona en el mundo, donde desde una óptica heraclitiana, en el acto de conocer se nutren recíprocamente el sujeto del mundo y viceversa (Arfuch, 2002).
- 5- Como data Sibilia (2008), la revista Time después de llevar casi un siglo eligiendo al personaje del año –el más

influyente, impactante y presente en medios- nos dijo en 2007: ahora es vuestro turno, tú turno, sí el tuyo (lector), la hora de que el público forme parte del show bussines a partir de la producción creativa sobre su cotidianidad, de este modo la mayor de las pequeñeces, lo ordinario se vuelve el cultivo de los medios de producción de masas en tecnologías electrónicas. Sobre la invitación/demanda de personalización, Baudrillard (2009) apunta: “es la concentración monopolista industrial que, aboliendo a las diferencias reales que existen entre los hombres, homogeneizando a las personas y los productos, inaugura simultáneamente el reinado de la diferenciación” (2009, p. 96).

6- A este respecto Bruner ([1984]2002) aclara: “Quiero referirme ahora a la utilización que hacemos de juego, aunque acabe de reconocer su carácter de actividad libre, inherente a él. Y me refiero a estos usos, porque es frecuente que recurramos al juego para obtener otros fines. Cuando lo hacemos, debemos ser conscientes del riesgo que corremos con ello. Vamos a ocuparnos primero del uso que se hace del juego para instruir a los niños en los valores de nuestra cultura, por muy sutil que esta utilización sea. Partamos, por ejemplo, de la competición y de la competitividad que, con ella, fomentamos. Muchas veces utilizamos la competición para enseñarles a competir de una forma honesta, a veces desde una edad muy temprana (...) No cabe la menor duda de que el juego es un modo de socialización que prepara para la adopción de papeles en la sociedad adulta. Y es importante tomar conciencia de ello para saber cuánta competitividad estamos fomentando en los niños” ([1984]2002, p. 212-213).

7- Apunta Meschonnic ([2002]2015) que la confusión entre crítica y polémica es muy antigua, su diferencia radica en que la polémica “trabaja para adormecer el espíritu crítico y así vencer al otro” ([2002]2015, p. 148).

8- Para presentar una vertiente antinómica, el paradigma positivista ha conceptualizado la entrevista desde la metáfora computacional –del procesamiento de la información. Ésta ha sido entendida como la extracción de un mensaje previamente codificado en la mente, donde la información se relaciona con el significado como si se tratara de un diccionario a partir de un sistema codificado de ramificaciones léxicas. Y, por otro lado, excluye preguntas abiertas en las que cabe la polisemia, los juegos metafóricos o la vaguedad. Desentramando que “el procesamiento de la información no puede enfrentarse a nada que vaya más allá de las entradas precisas y arbitrarias que pueden entrar en relaciones específicas estrictamente gobernadas por un programa de operaciones elementales” (Bruner, [1990]2006, p. 25).

9- Maurizio Lazzarato (2006) ubica en Gabriel Tarde al precursor del análisis del rol de la conversación en la sociedad a finales del s. XIX. quien sitúa a la conversación como una de las causas “infinitesimales” de las formaciones y transformaciones no lingüísticas en la sociedad. “La conversación representa el medio vivo, el agenciamiento colectivo de expresión donde se forjan los deseos y las creencias que constituyen las condiciones de toda formación de valores” (2006, p. 148).

10- Como rezan los versos del poema de Ursula K. Le Guin en *El eterno regreso a casa* (1985).

11- Siguiendo las disertaciones de Jean-Luc Nancy ([2002]2015) escuchar “es aguzar el oído –expresión que evoca una movilidad singular, entre los aparatos sensoriales, del pabellón de la oreja-, una intensificación y una preocupación, una curiosidad o una inquietud” ([2002]2015, p. 16).

12- Una poética experimental que evidencia “la no universalidad de las nociones comunes de signo y ritmo, y a la vez su carácter de representación, no de naturaleza” (Meschonnic, 2009, p. 47).

13- Véase la lectura de Gilles Deleuze (1981/2008) del V libro de la *Ética* de Spinoza, donde toma los “escolios” del filósofo señalando que en éstos aúna una tonalidad en cuya velocidad –en comparación con las demostraciones y proposiciones- consueña en su timbre un pathos. Para Deleuze ([1981]2008) éste pensamiento es “un pensamiento relámpago. Es un pensamiento a velocidad absoluta. Va a lo más profundo y a la vez abarca, tiene una amplitud máxima” ([1981]2008, p. 33).

14- Deviene de la propuesta de la investigación del comunitarismo feminista, para la que los participantes constituyen una comunidad de investigación donde se decide qué investigar, los métodos a utilizar, la pertinencia o no de los resultados, así como el modo de hacer uso estratégico de los mismos. Además, la comunidad de investigadores tiene el poder discursivo de producir reglas morales situacionales basadas en un acuerdo colectivo donde premia el cuidado y el afecto por delante de la formalidad (Christians, 2011, p. 309).

Referencias

- Arfuch, L. (2002). El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. ([1934]1991). La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bajtín, M. ([1979]1982). Estética de la Creación Verbal. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. ([1977]2016). Análisis estructural del relato. México: Fontamara.
- Baudrillard, J. ([1979]2009). La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras. Madrid: Siglo XXI.
- Biglia, B. y Bonet-Martí, J. (2009). La construcción de narrativas como método de investigación psicosocial. Prácticas de escritura compartida. FQS, 10(1).
- Billig, M. (1991). Ideology and opinions. Studies in rhetorical psychology. London: Sage.
- Briggs, C. L. (2003). Interviewing, power/knowledge and social inequality, pp. 911-922, en Gubrium, J. F. y Holstein, J. A. (Eds.), Handbook of interview research. CA: Thousand Oaks, Sage & Holmes.
- Bruner, J. ([1984]2002). Juego, Pensamiento y lenguaje, pp. 211-219, en Bruner, J. Acción, pensamiento y lenguaje. Compilación de José Luis Linaza. Madrid: Alianza Editorial.
- ([1986]2004). Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia. Barcelona: Gedisa.
- ([1990]2006). Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva. Madrid: Alianza Editorial.

- Chase, S. E. (2015). Investigación narrativa. Multiplicidad de enfoques, perspectivas y voces, pp. 58-112, en Denzin, N. K. y Lincoln Y. S. (Coords). Métodos de recolección y análisis de datos. Manual de investigación cualitativa Volumen IV. Barcelona: Gedisa.
- Christians, C. G. (2011). La ética y la política en la investigación cualitativa, pp. 283-331, en Denzin, N. K. y Lincoln, Y. S. (Comps). El campo de la investigación cualitativa. Manual de investigación cualitativa. Vol. 1. Barcelona: Gedisa.
- Clifford, J. ([1986]1991). Verdades parciales, pp. 25-60, en Clifford, J. y Marcus, E. (Eds). Retóricas de la antropología. Madrid: Júcar.
- Deleuze, G. ([1981] 2008). En medio de Spinoza. Buenos Aires: Cactus.
- Denzin, N. K., y Lincoln, Y. S. (Eds.). (1994). Handbook of qualitative research. London: Sage.
- Ferrarotti, F. (1981). On the autonomy of the Biographical Method, en Bertaux, D. (Ed.) Biography and Society. The Life History Approach in the Social Sciences. London: SAGE.
- Finkel, L., Parra, P., y Baer, A. (2008). La entrevista abierta en investigación social: trayectorias profesionales de ex deportistas de élite, pp. 127-154, en Gordo, A. J. y Serrano, A (Coords). Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social. Madrid: Pearson Pentice Hall.
- Fontana, A. y Frey, J. H. (2015). La entrevista, de la posición neutral al compromiso político, pp. 140-202, en Denzin y Lincoln (Coords.) Métodos de recolección y análisis de datos. Manual de investigación cualitativa Volumen IV. Barcelona, Gedisa.
- Gadamer, H. G. (1993). Arte y verdad de la palabra. Buenos Aires: Paidós.
- Geertz, C. ([1983] 1994). Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas. Barcelona: Paidós.
- (1989). El antropólogo como autor. Barcelona: Paidós.

- Gergen, K. J. (1996). *Realidades y relaciones. Aproximaciones a la construcción social*. Barcelona: Paidós.
- (2007). *Construccionismo social. Aportes para el debate y la práctica*. Bogotá: Uniandes.
- Goetz, J. P. y LeCompte, M. D. (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid: Morata.
- Guba, E. y Lincoln Y. (2012). El papel activista moral de los estudios de la teoría crítica de la raza, pp.38-78, en Denzin, N. K. y Lincoln, Y. (Coords.) *VOL II Paradigmas y perspectivas en disputa*. Barcelona: Gedisa.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra y Universitat de Valencia.
- Ibáñez, T. (2001). *Municiones para disidentes. Realidad-Verdad-Política*. Barcelona: Gedisa.
- Íñiguez Rueda, L. (2006). Capítulo II. El lenguaje en las ciencias sociales: fundamentos, conceptos y modelos, pp. 47-88, en Íñiguez Rueda, L. (Ed). *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*. Barcelona: UOC.
- Jackson, M. (1989). *Paths toward a clearing: radical empiricism and ethnographic inquiry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kohler, C. (2002). Analysis of personal narratives, pp.695-710, en Holstein, J. A. y Gubrium, J., F. (Eds.), *Handbook of interview research*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Lakoff, G. y Johnson, M. ([1980] 2007). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Lazzarato, M. (2006). *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Linaza, J. L. y Bruner, J. (2012). La importancia del contexto cultural en el desarrollo del juego infantil. En J. A. García-Madruga, R. Kohen, C. del Barrio, I. Enesco y J. L. Linaza (Eds.), *Construyendo mentes. Ensayos en homenaje a Juan Delval*. Madrid, España: UNED.

- Mero-Jaffe I. (2011). 'Is that what I said?' Interview Transcript Approval by Participants: An Aspect of Ethics in Qualitative Research. *International Journal of Qualitative Methods*, (10), 3, pp 231–247.
- Maristany, J. (2015). *Hombres que cambiaron la historia. Lecciones de vida de los grandes hombres que forjaron nuestra sociedad*. Lima: Unitexto
- Meschonnic, H. (2009). *Ética y política del traducir*. Buenos Aires: Leviatán.
- ([2002]2015). *Spinoza poema del pensamiento*. Buenos Aires: Cactus y Tinta y Limón.
- Nancy, J. L. ([2002]2015). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Olivier de Sardan, J. P. (2018). *El rigor de lo cualitativo. Las obligaciones empíricas de la interpretación socioantropológica*. Madrid: CIS.
- Parker, I. (2010). *La psicología como ideología. Contra la disciplina*. Madrid: Catarata.
- Passeron, J. C. (2011). *El razonamiento sociológico. El espacio comparativo de las pruebas históricas*. Madrid: Siglo XXI.
- Patton, M. Q. (1990). *Qualitative evaluation and research methods*. London: Sage.
- Polkinghorne, D. E. (1989). Phenomenological research methods, pp.41-60, en R. S. Valle y S. Halling (Eds.). *Existential-phenomenological perspectives in psychology: Exploring the breadth of human experience*. London: Plenum Press.
- Rappaport, J. (2011). Beyond Participant Observation: Collaborative Ethnography as Theoretical Innovation. *Collaborative Anthropologies* 1 (1), pp. 1–31.
- Richardson, L. y Adams St. Pierre, E. (2016). La escritura: un método de investigación, pp. 128-162, en Denzin, N. K. y Lincoln, Y. S. (Comps). *El arte y la práctica de la interpretación, la evaluación y la presentación*. Vol. 5. Barcelona: Gedisa.
- Rorty, R. ([1989]2016). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Buenos Aires: Paidós.

- Rosaldo, R. (1989). *Culture and truth: The remaking of social analysis*. Boston: Beacon.
- Rosenblatt, P. (2002). Interviewing at the border of fact and fiction, pp.893-909, en Gubrium, J. F. y Holstein, J. A. (Eds.). *Handbook of interview research: Context and method*. London: Sage.
- Scheurich, J. J. (1995). A postmodern critique of research interviewing. *Qualitative Studies in Education*, 8, pp. 239-252.
- Searle, J. (1969/2015). *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid: Cátedra.
- Serrano, A y Gordo, A. J. (2008). Introducción, pp. xv-xx, en Gordo, A. J. y Serrano, A (Coords). *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social*. Madrid: Pearson Pentice Hall.
- Shotter, J. ([1993]2001). *Realidades conversacionales. La construcción de la vida a través del lenguaje*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Strauss, A. y Corbin, J. (1998/2002). *Bases de la investigación cualitativa*. Medellín: Universidad de Antioquía.
- Tyler, A. S. ([1986]1991). Etnografía posmoderna: desde el documento de lo oculto al oculto documento, pp. 183-204, en Clifford, J. y Marcus, E. (Eds). *Retóricas de la antropología*. Madrid: Júcar.
- Varela, J. (2008). *Historias de vida: la crisis del mundo rural*, pp. 189-212, en Gordo, A. J. y Serrano, A (Coords). *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social*. Madrid: Pearson Pentice Hall.
- Vasilachis de Gialdino, I. (2006). *La investigación cualitativa*, pp.31-70, en Vasilachis de Gialdino, I. (Coord.). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- White, H. ([1987]1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- Wittgenstein, L. ([1953]1999). *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Editorial Atalaya.

Estudiar el cuerpo: apuesta por una transdisciplinariedad feminista

Chloé Constant

Desde Mauss y su conceptualización de las técnicas corporales ([1936] 1979), el cuerpo se ha vuelto un objeto de estudio bastante común y ha traspasado ampliamente las fronteras de la antropología, de tal manera que se encuentra hoy en campos de investigación tan diversos como los estudios rurales (Rodríguez, 2015; Pérez-Gil y Romero, 2010) y los estudios artísticos (Antivilo, 2017, Mejía, 2005), por mencionar solamente estos dos; se analiza desde la sociología, la historia, la economía, la literatura, entre otras disciplinas, y muchas veces desde los estudios de género. Paralelamente, dentro de las ciencias sociales, las fronteras entre disciplinas se han vuelto borrosas y numerosas investigaciones actuales recurren a menudo a un cruce de métodos y conceptos provenientes de la sociología, la antropología, la filosofía y la historia, entre otras. Sin embargo, la lectura de varios trabajos devela que carecen de una reflexión teórica sobre el cuerpo en sí. ¿Qué es el cuerpo? ¿Cómo lo podemos definir y conceptualizar desde las ciencias

sociales? ¿Cómo considerar el cuerpo como objeto de estudio sobrepasando los discursos biomédicos que lo aprehenden como materia pura?

Los elementos de respuesta que nos brinda la obra Sociología del cuerpo de Le Breton ([1992] 2010) abren la puerta a la comprensión del cuerpo como objeto de estudio complejo y como categoría de análisis. Asimismo, permite vislumbrar la infinidad de campos temáticos que nos abre el cuerpo y constituye una suerte de trampolín para extender la reflexión sobre las fronteras disciplinarias y la pertinencia de recurrir a un enfoque transdisciplinario para nuestras investigaciones. Este recurso también resulta constituir una herramienta fundamental para pensar y analizar el cuerpo de manera situada. En este sentido, y dado los aportes del feminismo al conocimiento situado, la transdisciplinariedad podría intersectarse de manera muy fructífera con los métodos feministas para aportar a la construcción de nuevas epistemologías útiles a los estudios del cuerpo.

El cuerpo sociológico: construcciones, definiciones y cuestionamientos

¿Acaso el cuerpo puede ser objeto de estudio y análisis de la sociología? Ya en el siglo XIX, existía un debate entre dos concepciones del cuerpo, en relación con la sociología: una según la cual el cuerpo estaría moldeado por las interacciones sociales y otra según la cual el cuerpo sería fundamentalmente biológico, es decir, determinante para el ser humano. En aquel entonces, el psicoanálisis de Freud constituyó un aporte fundamental para iniciar la ruptura dicotómica entre cuerpo biológico y cuerpo social, y para seguir sobrepasando los argumentos cartesianos y positivistas. Una vez desmontado el mito de la mecanicidad cartesiana del cuerpo y sobrepasados los saberes biomédicos occidentales que pretenden imponer la idea de un cuerpo universal, se reconoce el carácter eminentemente social y cultural

del cuerpo (Le Breton, [1992] 2010, p. 13-17). Desde la antropología, Mauss ya había flirtado con la idea algunas décadas atrás ([1936] 1979). Surgen entonces algunos estudios históricos, como los de Vigarello (1997, 2009, 2011) sobre belleza, grasa e higiene, entre otros, aunque desde un enfoque eurocéntrico. Y, paulatinamente, va surgiendo la sociología del cuerpo como una disciplina centrada en el estudio de la corporeidad humana como fenómeno social y cultural, es decir, que comprende el cuerpo como materia de símbolos, objeto de representaciones e imaginarios (Le Breton, [1992] 2010). Así, la sociología puede inventariar y comprender lógicas sociales y culturales que cohabitan en los movimientos humanos. Se trata entonces de entender el cuerpo como el eje de nuestra relación al mundo que inserta al ser humano en espacios sociales y culturales. Complejizando la comprensión de este objeto de estudio, como diría Csordas (1990), de lo que se trata hoy, desde los estudios del cuerpo, es entender la corporización como un entramado biológico, psicológico y social.

Como lo recuerda Le Breton ([1992]2010), los campos de estudio de la sociología –y de las ciencias sociales en general, diría yo– nacen de zonas de ruptura, de turbulencia y de confusiones. Ello permite entender por qué el cuerpo cobró importancia en las ciencias humanas y sociales a finales de los años 1960, adquiriendo “una amplitud considerable con el feminismo” (Le Breton, [1992]2010, p. 6) y encontrando varios expositores en la filosofía francesa con autores como Merleau-Ponty, Baudrillard o Nancy.

¿Cómo definir, entonces, el cuerpo? ¡Atrás el cuerpo de la modernidad, separado del cosmos y que resulta del individualismo occidental! ¡Atrás la idea de una naturaleza única e universal del cuerpo! Le Breton insiste: designar el cuerpo es un hecho del imaginario social; el cuerpo no existe en sí sino dentro de tramas de sentido. El cuerpo es, ante todo, una estructura simbólica y una superficie de proyección ([1992]2010, p. 32-37).

Delimitar, separar o dividir sociología y antropología no es una tarea evidente y que más bien, quizás, carece particularmente de sentido cuando nos acercamos al objeto cuerpo: las dos disciplinas se encuentran íntimamente imbricadas en esta búsqueda de sentido y definiciones. El cuerpo es una construcción social y cultural que no existe en sí, sino en la trama simbólica de lo social. El cuerpo es un lugar, un tiempo, una identidad, una ficción, es el interfaz del actor con el mundo (Le Breton, [1992]2010, p. 36-37). En este sentido, más que proveer certidumbres, el objeto cuerpo invita al cuestionamiento, sugiere Le Breton. El reto entonces consiste en guardarnos de proporcionar respuestas certeras. Por ello, el estudio del cuerpo requiere cuidar los conceptos y métodos, para no llegar a un resultado que sería un collage conceptual y pluridisciplinario que terminaría careciendo de sentido y rigor (Le Breton, [1992]2010, p. 43).

El cuerpo como objeto de estudio es difícil de aprehender, es complejo, y por ello es necesario delimitarlo adecuadamente, por más que desarrollemos nuestros análisis bajo la influencia de otras disciplinas. La tarea es ardua, avisa Le Breton: aún nos queda hacer el inventario de modalidades corporales en distintos grupos sociales, entender sus formas, significaciones, representaciones y modos de transmisión. Compararlas. Sus últimos trabajos sobre la risa (2018) constituyen un excelente ejemplo de intento por captar esta manifestación corpórea y su complejidad. Dentro de los retos que tenemos que afrontar, la contemporaneidad es el más grande: la velocidad de los cambios que implica nos abre un campo infinito de investigaciones.

En efecto, las rupturas, turbulencias, confusiones y crisis que han permitido la emergencia de la sociología del cuerpo son, hoy, parte de nuestro pan cotidiano. Sin duda son otras, se modificaron, remodelaron y/o agudizaron, según los lugares, los espacios, los tiempos y los cuerpos mismos. Permitieron a la vez la emergencia de un conjunto de trabajos analíticos sobre una gran variedad de temáticas vinculadas al

cuerpo que eran impensable estudiar desde la ciencia, y particularmente las ciencias sociales, hace apenas algunas décadas atrás.

Abogando por una transdisciplinariedad...

Con el conjunto de su obra, Le Breton dibuja un mosaico –aunque parcial– de los campos desde los cuales podemos estudiar el cuerpo, desde las técnicas corporales, las emociones, el sexo, el género, el racismo, la discapacidad, entre otros temas. Podemos constatar que varios de estos son temas estudiados por los estudios de género y los feminismos (Ahmed, 2017; Maldonado, 2018; Langle de Paz, 2018; Sabido, 2019, entre muchas otras).

En Sociología del cuerpo, Le Breton rastrea los estigmas del significativo cuerpo sin dejar de subrayar nunca el carácter social, cultural e histórico del mismo, y termina llegando a lo que define como el cuerpo “supernumerario” ([1992] 2010, p. 114-118). Luego de haber representado el lugar de nacimiento y propagación de las significaciones de nuestra existencia, tanto individual como colectiva, el cuerpo sería hoy, en la era cibernética, un mero accesorio de nuestra presencia humana. El cuerpo como ficción por excelencia, en un momento cuando la noción de humanidad pareciera tornarse facultativa. He aquí un nuevo reto, ya emprendido tempranamente por algunxs científicxs multidisciplinarixs y feministas como Haraway (1995): pensar el cuerpo inmaterial.

Los tiempos permanente y velozmente cambiantes en los que vivimos siguen abriendo nuevos campos de estudio para el objeto cuerpo. Que tomemos en cuenta el contexto mexicano y/o el contexto globalizado, los

cambios, rupturas y confusiones ocasionadas por la era digital, la modernidad líquida y el individualismo, para citar solo algunos fenómenos relativamente recientes, abren, de una forma novedosa, la posibilidad de reflexionar sobre nuestras corporeidades, sus representaciones y nuestras maneras de ser en el mundo. En el camino por entender el cuerpo desde la sociología, Le Breton ([1992] 2010) advierte:

La sociología aplicada al cuerpo dibuja una vía travesera en el continente de las ciencias sociales, cruza permanentemente otros campos epistemológicos (historia, etnología, psicología, psicoanálisis, biología, medicina, etc.) frente a los cuales afirma la especificidad de sus métodos y herramientas de pensamiento. Su análisis difícilmente puede desplegarse sin un control de la influencia que recibe de estas disciplinas, sin mantenerlas en su respectivo nivel de pertinencia, bajo pena de diluir su objeto. (...) Por ello el acercamiento sociológico u antropológico [al cuerpo] exige una prudencia particular, la necesidad de discernir con precisión las fronteras del objeto” ([1992] 2010, p. 119-120).

Si bien resulta fundamental delimitar el cuerpo como objeto de estudio, a mi parecer, más allá de las fronteras de la sociología o la antropología, buscar analizar el cuerpo reconociéndolo como el corazón de un campo de estudio nos permite entender nuestras realidades desde la diversidad y la complejidad. Por eso quizás sea necesario cuestionar el rigor al que llama Le Breton, no en el sentido en que no haya que definir el objeto ni tener rigor científico, sino en el sentido en que haya que apostar no por la pluridisciplinariedad (como una suma de disciplinas), ni por la interdisciplinariedad (que jerarquiza el conocimiento e impone el éxito de un campo sobre otros, en una lógica de competitividad, como lo dibuja Le Breton), sino por la transdisciplinariedad, como un encuentro de disciplinas, para la formación de conocimientos construidos desde nuevas epistemologías, desde la complejidad, que implica diálogo, construcción de nuevos lenguajes e inclusión de “otros saberes” hasta hoy no reconocidos como científicos (Nicolescu, 1996).

Porque finalmente, ¿no denuncia el mismo Le Breton esta exclusión de saberes y estas visiones del cuerpo parciales y universalizantes? En palabras de Nicolescu (1996), la transdisciplina permite

traducir la necesidad de una transgresión jubilosa de las fronteras entre las disciplinas (...) para superar la pluri y la interdisciplinariedad. Hoy en día, el enfoque transdisciplinario se redescubre, se devela (...) como consecuencia de un acuerdo necesario y con los desafíos sin precedente de nuestro convulsionado mundo (...) Nos hace descubrir la resurrección del sujeto (...) (1996, p. 11).

En este sentido, “la transdisciplinariedad no busca el dominio de varias disciplinas, sino la apertura de todas las disciplinas a aquellos que las atraviesan y las trascienden”, precisa el artículo 3 de la Carta de la Transdisciplinariedad (Nicolescu, 1996, p. 106). Ahora bien, ¿por qué este enfoque podría ser especialmente fructífero para estudiar el cuerpo? Porque el siglo XX, con sus cambios, transformaciones y mutaciones, ha sido el siglo del asentamiento de una complejidad que justificó la “explosión” y “aceleración de la multiplicación de las disciplinas”. En esta lógica, “la comunicación entre las disciplinas [es] cada vez más difícil y hasta imposible (...) El sujeto es aniquilado, a su vez, para ser reemplazado por un número cada vez más grande de piezas separadas, estudiadas por las diferentes disciplinas” (Nicolescu, 1996, p. 31). Dado lo anterior, estudiar el cuerpo desde la transdisciplina, es reconocer la calidad compleja y mutante de nuestros contextos, es trabajar con rigor, apertura y tolerancia (artículo 14 de la Carta de la Transdisciplinariedad), y es apostar por el Sujeto. Estas premisas, y particularmente la última, representan puntos cruciales de encuentro con las metodologías y las epistemologías feministas.

Una de las especificidades de las epistemologías feministas radica en el reconocimiento de las mujeres como sujetos y agentes del conocimiento (Harding, [1987]1998, p. 14). Lo que Harding define como el método feminista implica recurrir a las experiencias de las mujeres y definir las problemáticas de investigación a partir de estas, ello con el fin de develar otras realidades que las que, por mucho tiempo y hoy aún, producen los trabajos de los hombres burgueses y blancos ([1987]1998, p. 21). Adentrarse a estas realidades implica reconocer la pluralidad de las experiencias ([1987]1998, p. 22), es decir, su diversidad y su complejidad.

El concepto de experiencia fue particularmente desarrollado por Teresa de Lauretis, quien subraya que reviste “una importancia crucial para la teoría feminista en la medida que recae directamente sobre los grandes temas que han surgido a raíz del movimiento femenino: la subjetividad, la sexualidad, el cuerpo, y la actividad política feminista” (De Lauretis, 1992, p. 252). La autora define la experiencia como el “complejo de hábitos resultado de la interacción semiótica del ‘mundo exterior’ y del ‘mundo interior’, engranaje continuo del yo o sujeto en la realidad social” (1992, p. 288). Este anclaje del sujeto en una realidad social específica encuentra un eco particular en la insistencia de Le Breton por definir el cuerpo como una construcción social y cultural. Adicionalmente, De Lauretis, analizando a Pierce y desarrollando la necesidad teórica y conceptual de las experiencias, precisa que éstas apuestan por “devolver el cuerpo al intérprete, al sujeto de la semiosis” (1992, p. 289). El trabajo teórico y conceptual de esta autora sigue siendo fundamental para los estudios feministas, y me parece que se adecúa totalmente a las apuestas de

la transdisciplinariedad: el sujeto se ubica en el centro de la construcción de saber, ya que se le reconoce como agente de discurso y, por ende, fuente válida de conocimiento y saberes.

También en concordancia con las propuestas de la transdisciplinariedad, ahora desde el feminismo, reconocer los sujetos, las experiencias, las subjetividades y las corporeidades en el marco de contextos móviles y fragmentados permite “apreciar que el sujeto, como la capacidad de acción y el punto de vista, no es algo dado o predeterminado, sino algo que se está produciendo y nos responsabiliza” (Haraway, 1995, pp. 30-31). Y aquí es preciso volver a Harding y su teoría del punto de vista. Desde ésta, en contraposición con métodos empíricos, el conocimiento se construye a partir de los sujetos, quienes son agentes de conocimiento que tienen cuerpo y son situados, es decir, se reconoce que son productores de conocimiento encarnados y productores de discurso desde una posición contextual determinada social, cultural e históricamente. El reconocer que los sujetos son situados y que producen por ende conocimientos situados, implica que quienes investigan también se reconozcan como tales. En palabras de Harding, el reto consiste en situarse “en el mismo plano crítico que el objeto explícito de estudio. (...) Así, la investigadora o el investigador se nos presentan no como la voz invisible y anónima de la autoridad, sino como la de un individuo real, histórico, con deseos e intereses particulares y específicos” (Harding, [1987]1998, p. 24-25). Este proceso reflexivo conlleva a reconocer la multiplicidad de presencias, subjetivas, plurales, simultáneas, diversas y complejas.

Así, con el conocimiento situado, tanto los sujetos estudiosos como los sujetos de estudio dejan de ser supuestamente objetivos y se convierten en sujetos corporizados y encarnados, atravesados por sus características de género, raza, clase, entre otras, atravesados también por sus experiencias y sentimientos, y ello en contextos específicos. De esta manera, como dijo Haraway (1998), el feminismo

no produce imágenes de trascendencia de los límites científicos desde arriba, sino que su epistemología produce otras imágenes que juntan voces y puntos de vista parciales en una postura de sujeto colectivo, la cual que conlleva a una visión de los significados de la encarnación en proceso (p. 590). Reconocer la encarnación en proceso es reconocer el cuerpo como ficción, móvil, transitorio, múltiple y complejo. Así, finalmente, podemos construir otros conocimientos, sostener diálogos y llegar a nuevas maneras de aprehender nuestros cuerpos. Porque renace el sujeto colectivo feminista, renace el cuerpo.

A modo de cierre

Es notable que el campo de los estudios del cuerpo se ha expandido, aunque no exclusivamente, por medio de teóricxs y académicxs feministas. En México, los trabajos de Le Breton fueron ampliamente difundidos por la antropóloga feminista Elsa Muñiz, autora y coordinadora de varios libros pluridisciplinarios sobre el cuerpo (2008, 2010, 2014, 2015) que recogen reflexiones y análisis sobre temas tan diversos como sexualidad, belleza, identidad, deporte, salud, deseos y placeres, entre otros. Quienes escriben en estos y varios otros libros publicados en el transcurso de la última década se reconocen como parte de procesos intelectuales colectivos, reflexivos y discursivos, que implican “tropiezos y vaivenes” (Muñiz, 2014, p. 7). Los estudios de quienes abordan la discapacidad (Maldonado, 2018), la sexualidad (Méndez, 2019, List y Giménez, 2016), la belleza (Rodríguez et al., 2015), entre muchos otros temas, constituyen miradas de sospecha, profundos replanteamientos de un cuerpo sobreentendido como pura materialidad por el pensamiento occidental moderno, intentos por teorizar y analizar cuerpos y corporalidades desde

la complejidad de nuestros contextos contemporáneos. Cuerpos utópicos, distópicos, heterotópicos y otros. Así, paso a paso, a veces a tientas y otras con mayor aplomo, vienen construyéndose saberes nuevos y nuevas visiones del cuerpo, para una comprensión situada de este objeto que aún guarda, indudablemente, mil y una facetas por explorar.

Referencias

Ahmed, S. (2018). La política cultural de las emociones. México: CIEG-UNAM.

Antivilo, J. (2017). Llevar la fiesta y la protesta en el cuerpo. Un siglo de performance y disidencia sexual, pp. 115-135, en Rodríguez Cabrera, V., Constant, C., Huacuz Elías, M. G., & García Bautista, J. (coord.), *Heterotopías del cuerpo y el espacio*. México: La Cifra editorial.

Csordas, T., J. (1990). Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos*, 18(1), 5-47.

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.

----- (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Harding, S. (1998). Existe un método feminista?, pp. 9-34, en Bartra, E. (comp.), *Debates en torno a una metodología feminista*. México: UAM, UNAM.

- Langle de Paz, T. (2018). La urgencia de vivir: teoría feminista de las emociones. México: Anthropos, UAM Iztapalapa.
- Le Breton, D. (2010 [1992]), La sociologie du corps. Paris : PUF, col. Que sais-je ?
- (2018). Rire : une anthropologie du rieur. Paris: Editions Métailié.
- List Reyes, M. & Giménez Gatto, F. (2016). Tratado breve de concupiscencias y prodigios. México: La Cifra editorial.
- Maldonado Ramírez, J. (2018). Antropología crip. Cuerpo, discapacidad, cuidado e interdependencia. México: La Cifra editorial.
- Mauss, M. (1979 [1936]). Técnicas y movimientos corporales, pp. 337-358, en Sociología y Antropología. Madrid: Tecnos.
- Mejía, I. (2005). El cuerpo post-humano: en el arte y la cultura contemporánea. México: UNAM.
- Méndez Tapia, M. (2019). Identidades reactivas. Enfermedad, biopolítica y corporalidad en la experiencia de vivir con VIH. México: La Cifra editorial.
- Muñiz, E. (coord.) (2008). Registros corporales. México: UAM Azcapotzalco.
- (coord.) (2010). Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas. México: Anthropos, UAM Azcapotzalco.
- (coord.) (2014). Prácticas corporales: performatividad y género. México: La Cifra editorial.
- (comp.) (2015). El Cuerpo. Estado de la cuestión. México La Cifra editorial, UAM Xochimilco.
- Nicolescu, B. (1996). La transdisciplinariedad. Manifiesto. México: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin A.C., 7 Saberes.

Pérez-Gil R. S. E. & Romero J. G. (2010). Imagen corporal en mujeres de tres zonas rurales de México: percepción y deseo. *Salud pública mex*, 52(2), 111-118.

Rodríguez Cabrera, V. (2015). *Las redes de la sexualidad en Tehuantepec: belleza, espacio, prácticas sexuales, maternidad y violencia íntima*. México: La Cifra editorial, UAM Xochimilco.

Rodríguez Cabrera, V., Muñiz, E. & List, M. (coord.) (2015). *Prácticas corporales en la búsqueda de la belleza*. México: La Cifra editorial, UAM Xochimilco.

Sabido, O. (coord.) (2019). *Los sentidos del cuerpo: un giro sensorial en la investigación social y los estudios de género*. México: CIEG-UNAM.

Vigarello, G. (1997). *Lo Limpio y lo sucio: la higiene del cuerpo desde la Edad Media*. Barcelona: Altaya.

----- (2009). *Historia de la belleza: el cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión.

----- (2011). *La Metamorfosis de la grasa: historia de la obesidad, desde la Edad Media al siglo XX*. Barcelona: Península.



La fragua del lenguaje. O sobre el cuerpo, la danza y el movimiento.

Tonatiuh Gallardo Núñez, Silvia Vázquez Solsona y Pablo Hoyos González

“¡En el principio era la “acción”!”
Goethe - Fausto I, Escena 3: §1237

El arte -cualquier cosa que uno quiera significar con ello- se ha vuelto un tanto ubicuo desde la segunda mitad del siglo XX en los discursos oficiales y culturales de las democracias occidentales (las dos Grandes Guerras obviamente jugaron un papel central); desde que Kazuo Ono y Tatsumi Hijikata tuvieran que crear la compleja profundidad de la técnica *ankoku butoh* para lidiar con las terribles consecuencias del desastre nuclear en el Japón, hasta la “*sosería*” que Julieta Aguinaco presentara como instalación en el 2013 durante Zona Maco -y ahí, el público es el que habló. Sin embargo, nunca hay nada nuevo bajo el Sol. Dicho empuje lo podemos encontrar claramente no sólo hacia finales del siglo XVIII en la obra de Friedrich Schiller; sino que también podemos retroceder hasta la Grecia clásica y descubrirlo en Esquilo (ni qué decir del teatro del Siglo de Oro español, o los efectos que buscaba lograr el drama principesco de William Shakespeare). Dicho de otra manera: afirmar que el arte tiene una “función civilizadora” o “terapéutica” no implica para nada un atrevimiento; más interesante sería dar las razones del por qué es que esto ocurre

o, primero, comenzar por dar cuenta de las formas actuales que la actividad artística está tomando a nuestro alrededor. Sólo observando la manera en que los sujetos se están desarrollando en el presente nos puede ayudar a echar luz sobre cómo el arte y la creación permiten que podamos convivir de mejor manera en el mundo. Más allá de la valía que lo expuesto por los actores recopilados en *Mil y un cuerpos* tiene de por sí; parte de su importancia también reside en que abre la puerta a este tipo de reflexión, no carente de interés tanto en el plano filosófico como en el político. El presente texto sólo buscará ser una primera aproximación a la problemática planteada; exploraremos brevemente sólo una vertiente del manantial que emerge de la relación del cuerpo con el individuo y la sociedad.

De la calle al museo; y viceversa

En enero del 2008, Bruguera presentó en el Tate Modern la quinta de sus viñetas sobre el poder, *Tatlin's Whisper #5*. La pieza deslumbra por su sencillez: dos policías antimotines, encaramados sobre sus caballos dentro del Turbine Hall del Tate, despliegan sus técnicas de control y gobierno de manifestaciones callejeras con el público que asiste al museo¹. Bruguera describe así su obra: “Tenemos dos policías a caballo viniendo hacia ti diciéndote qué hacer, a dónde moverte, dónde pararte, si tienes que permanecer en un lugar o moverte a otro sitio”. Lo impactante del performance es que justo pasa desapercibido; los asistentes del museo en ningún momento se muestran avasallados de que, incluso al interior del Tate, tengan que enfrentarse con policías a caballo dirigiendo su andar y estableciendo los límites espaciales y temporales que su cuerpo debe de observar mientras se pasean por el museo. Llega a advertirse inclusive que este tipo de control ya no sería percibido como un exceso al interior de una sociedad como lo es

la inglesa²; no hay desconcierto alguno entre la concurrencia -ya no digamos descontento. Pareciera que hasta en un recinto dedicado al arte fuera normal que uno no tuviese la libertad de deambular y simplemente estar sin tener que obedecer a una autoridad cuyo fin, huelga decir, es imponer por la fuerza de su presencia un orden al caos que pueda surgir en las manifestaciones que acontecen en las calles. Existe la sorpresa entre los asistentes, sí; se pueden observar incluso risillas, tal vez nerviosas; pero en ningún momento surge muestra alguna de indignación -ya no se diga desacato.

Para André Lepecki (2013), parte del sentido que se desprende de Tatlin's Whisper #5 puede interpretarse como una ejemplificación de lo que Gilles Deleuze (1995) llamó "sociedades de control"; es decir, sociedades donde el ejercicio de poder sobre los cuerpos no requiere ya de instituciones y personajes específicos para ejercer su dominio (tal y como Michel Foucault había descrito antes como "sociedades disciplinarias"), sino que todo se reduciría a una mera cuestión de vigilancia donde la coerción externa cede el paso a la restricción que el individuo mismo se impone para sí. Ya no sería necesario del maestro, del guardia, de la escuela, la cárcel o el hospital para constreñir físicamente a las personas y someterlas a un determinado régimen disciplinar; las relaciones de control se encontrarían ya inscritas "al interior de la subjetividad misma" (Lepecki, 2013, p.15). Sin embargo, Lepecki no da pistas sobre el proceso que permite pasar de la disciplina y la coerción al control y la vigilancia; es decir, no se especifica el mecanismo que lo permite. La mera descripción del fenómeno eclipsa las causas ya de por sí borrosas tras el concepto un tanto ubicuo de subjetividad. Habría que regresar a Karl Marx para poder echar un poco de luz sobre la manera en la que las relaciones de poder moldean el espíritu de las sociedades humanas.

Parte del trabajo que Marx realizó en *El Capital* implicó analizar cómo las relaciones que se establecen al interior de esta forma de organización afecta el cuerpo de los individuos; por ejemplo, cuando enfoca su mirada en una parte de las consecuencias que sufre el obrero sometido a un «régimen fabril

capitalista» (i.e., «de las condiciones materiales bajo las cuales se ejecuta el trabajo en la fábrica»). Trayendo a colación lo que Andrew Ure desarrolló sobre el papel que en la industria moderna juega la «máquina central», Marx evoca que ésta no sólo fungiría de «autómata» al interior de la dinámica del «sistema fabril»; sino que también, y sobre todo, ésta vendría a desenvolverse como un «autócrata» que somete «el cuerpo los obreros». Los trabajadores se vuelven así «súbditos» de una máquina que no sólo controla «sus condiciones de vida material»; sino que los «transforma, desde su infancia, en parte de una máquina parcial», «subordinando» y limitando su actividad al ritmo monótono de un mecanismo repetitivo: “Todo trabajo con máquinas requiere un aprendizaje temprano del obrero, para que éste pueda adaptar su propio movimiento al movimiento uniformemente continuo de un autómata” (Marx, [1867] 1875, p.513), nos dice Marx; sin embargo, si intelección va más allá de la concepción de ‘subjetividad’ que ha reinado desde la segunda mitad del siglo XX:

El trabajo mecánico agrede de la manera más intensa el sistema nervioso, y a la vez reprime el libre juego multilateral de los músculos y confisca toda actividad libre, física e intelectual, del obrero. Hasta el hecho de que el trabajo sea más fácil se convierte en medio de tortura, puesto que la máquina no libera del trabajo al obrero, sino de contenido a su trabajo (Marx, [1867] 1875, p.515-516).

Para Marx, la disciplina y el control se anclan en el cuerpo de los sujetos; en su “organismo”. Para el filósofo no es una mera cuestión de discursos sino, literalmente, una intensa agresión que el trabajo mecánico perpetra sobre el sistema nervioso del obrero. Esto no resulta trivial puesto que las consecuencias de dicho ataque irían degenerando los nervios de los trabajadores y, por tanto, su vida misma. Al “robarles su espacio, el aire y la luz”, también al obrero se le despoja de su humanidad; se lo embrutece y convierte en un mero “apéndice de una máquina” insistente en el fastidio y la pesadez

de la invariabilidad. Pero, y lo que es más, los efectos de esta domesticación bien pueden heredarse de generación en generación; a cuerpos amaestrados, no sólo mentes sometidas, sino también progenie doblegada. La disciplina se inscribe en lo más íntimo de los cuerpos -en su sistema nervioso- y, desde ahí, se despliega en el organismo ya como un control interno en su descendencia.

De ahí que no resulte sorprendente que, a lo largo de este libro, se hable constantemente de “resistencia”, sobre todo, de resistencia a las improntas “corporales y de movimiento” que surgen del “sistema productivo” (Danzar la Pausa, p. 24); de que justo el arte, la danza específicamente, permite romper con las “ortopedias posturales” de esos cuerpos y gestos moldeados por la forma de producción capitalista:

Cuerpos metonimizados por el hipotálamo, cuerpos sensibles bajo la soberanía de la razón, constantemente atravesados por ritmos apegados a la cronológica del sistema productivo en el que tenemos una agenda pautada, con cantidades de actividades con sus segmentos horarios determinados (El cuerpo a la moviente, p. 31).

De ahí que, el “cuidado de sí”, del “cuerpo propio” sea fundamental (Fantásticos iluministas de nuestros semáforos, p. 63). Frente a los constreñimientos de la fábrica inglesa del siglo XVIII en pleno siglo XXI, “el trabajo del cuerpo”; “el conocimiento de sí mismo a través del movimiento” por ese laberinto que es “la raigambre de nuestro sistema nervioso” (Danzar la Pausa, p. 24 y 25).

Es claro entonces cómo la susodicha degradación de los cuerpos enmohecidos que surge por la reiteración ad nauseam de un solo gesto encuentra libertad en el movimiento; de ahí mismo parte de su efecto

terapéutico. Tal y como se trasluce en El cuerpo a la moviente, buscar “sentirse a sí mismo” de nuevo, reencontrarse como un “cuerpo viviente” con “necesidades y afectos” que buscan expresión no sólo con palabras, sino que también con estados y movimientos, apunta a desentumecer el pasado que ha quedado registrado en nuestras posturas, en la manera en que caminamos y miramos a los otros:

Al realizar una actividad dancística nos volvemos conscientes de la posibilidad tan amplia de movimiento que tiene nuestro cuerpo, y una vez que logramos entrar en flujo podemos expresarnos y compartimos con otros en la plástica del lenguaje dancístico. Pero sobre todo, adquiere un poder de cambio colectivo cuando nuestro cuerpo se mueve próximo al de alguien más y nos permitimos vibrar en una misma sintonía (Una trinchera inclusiva en resistencia, p. 75).

Nos reencontramos en los otros, en su diferencia³. La fábrica (o la oficina, la calle, el almacén) se emancipa en el baile y, a su vez, esto hace que el arte se desligue del museo. El museo constriñe; bien puede servir como escaparate donde levantar la voz (à la Brugera), pero no es suficiente. Asaltando a los poderes de la rutina muestra justamente cómo el arte es muchas veces más fecundo en las calles que al interior de la caja blanca; utilizar el “espacio público” como “espacio escénico” para “crear consciencia y sensibilizar”. Sin embargo, el otro sentido también resulta fundamental; Fantásticos iluministas de nuestros semáforos muestra justamente cómo no sólo el museo tiene que ir a la calle, sino la calle misma tendría que abrirse paso en los espacios de cultura para así cristalizar la “disciplina” y la “profesionalización” de los sujetos. Sea como fuere, valdría la pena entonces desplazarse a un contexto radicalmente diferente del museo para poder profundizar en la forma en que el cuerpo y el movimiento se relaciona con el pensamiento y el poder; y de paso, hacer un poco de historia para ejemplificarlo.

Congo Square, o la emancipación de la danza

Si bien se nos ha hecho creer que fue la Revolución francesa -con su Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789- la que impulsó la idea tan fundamental de que “los hombres nacen y permanecen libres e iguales en derechos”; en realidad, fue La Declaración de Independencia de los Estados Unidos de América de 1776 la que lo postuló al momento de separarse, justamente, de esa Inglaterra fabril. El segundo párrafo de dicha Declaración reza:

Mantenemos que estas verdades son evidentes por sí mismas: que todos los seres son creados iguales; que son dotados por su creador de determinados derechos inalienables; que entre éstos se encuentra la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad [...]

Sin embargo, también se ha buscado hacer olvidar que ese “todos los seres son creados iguales” y, sobre todo, que semejantes “derechos inalienables tales como la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad”, solamente aplicaban a los hombres blancos; pues ni las mujeres, ni los indios americanos, ni mucho menos los esclavos negros tenían cabida ahí⁴. Es más, tal y como se puede leer en la Autobiografía de Thomas Jefferson (1821), “la cláusula de la Declaración que reprobaba la esclavización de habitantes de África se retiró de la versión final adoptada por el Congreso a petición de Carolina del sur y Georgia” (1821, p.57). No siendo sino hasta dos años después de que Abraham Lincoln ordenara la Proclamación de Emancipación de 1863 que se pudo realmente abolir la esclavitud en los Estados Unidos (en Francia, cabe recordar, la esclavitud fue de nuevo declarada legal en 1802 por mandato de Napoleón Bonaparte). De todos los estados esclavistas de los E.U., sin embargo, es Louisiana el que merecería especial atención;

sobre todo porque al haber sido un enclave del Imperio francés desde finales del siglo XVII hasta 1803, fue una de las piezas clave en la importación de esclavos (sobre todo porque la esclavitud no estaba permitida en el Reino de España). De ahí que, en parte gracias a su producción de azúcar y algodón, la ciudad más importante de Louisiana, Nueva Orleans, hubo de convertirse en «el mercado de esclavos más grande de toda América del Norte» (ver: Johnson, 1999). (Y un poco por lo mismo, también en cuna del jazz). Sin embargo, según nos relata Peter Kolchin (1993), a diferencia de las condiciones de vida que padecían los esclavos en las islas británicas, o en el continente europeo y Africa; en E.U. existía una menor firmeza con respecto a la reglamentación de sus prácticas. Por ejemplo, ellos bien podían escoger sus nombres propios, nombrar a sus descendientes y, a su vez, podían evitar llevar como primer nombre el de su amo. Es más, los esclavos gozaban de la libertad de congregarse en la noche para bailar y divertirse; hasta que en 1817 el alcalde de Nueva Orleans estableció que ello ya sólo sería posible los domingos, y que solamente podía llevarse a cabo en un sitio designado prácticamente para el caso: nacería entonces la Place Congo o Congo Square⁵.

El baile semanal en el Congo Square rápidamente se institucionalizó como una gran manifestación de la cultura negra que permitía que cientos de esclavos se congregaran en su día libre para bailar, cantar e intercambiar información, así como para vender y comprar comida y otros artículos. Muchos blancos fueron atraídos para presenciar estas actividades festivas (Kolchin, 1993, p. 47).

No es difícil comprender el por qué dichas reuniones serían declaradas ilegales en 1830; sin embargo, y más allá de ello, esos trece años bastaron para dejar una huella indeleble en la mentalidad blanca:

La reuniones del Congo Square mantenían un carácter profundamente africano. Los danzantes se movían en círculos organizados por nacionalidades -cada una marcada por tatuajes distintivos-, tocaban tambores africanos e instrumentos de cuerda; los lenguajes africanos desplazaban al francés y al inglés y florecían los rituales vudú (traídos por refugiados de Haití). El arquitecto Benjamin Latrobe, quien presenciara uno de los bailes dominicales en 1819, fue impactado por lo que él consideró la naturaleza incivilizada del evento: 'Nunca había visto nada más brutalmente salvaje pero, al mismo tiempo, tan tonto y estúpido como toda esta exhibición'. Sin embargo, también notaría que "no había el más mínimo desorden en la multitud, ni tampoco me enteré, al preguntar, que estas reuniones semanales de negros hubieran de terminar en algún tipo de alboroto" (Kolchin, 1993, p. 47).

Es de gran interés notar que, tras pasar seis días seguidos laborando bajo el sol en los campos de azúcar y algodón en condiciones poco humanas, el domingo -único día libre-, los africanos en vez de descansar se reunieran a bailar y a cantar. Como si la única forma de poder lidiar con el encadenamiento y el trabajo forzado fuese justo el libre movimiento; aunque, bien cabría acotar, en comunidad. La danza, para ser danza, requería de la colectividad, de "reconocimiento" (Asaltando a los poderes de la rutina, p. 45). El individuo aislado resultaba insuficiente para generar ese marco ritual de libre esparcimiento que, como un dique, bloqueaba al menos por un día las consecuencias perniciosas de la esclavitud⁶.

Lamentablemente resulta inviable ahondar más en estos rituales pues es, en definitiva, imposible imaginar las características particulares de este despliegue dancístico; las fuentes recuperadas por Kolchin distan mucho de ser las mejores para el caso. En este sentido, Recurrir a Jean-Paul Sartre podría ser de utilidad pues, en un contexto algo similar, pero mucho más extremo, el filósofo francés describe así los bailes de los argelinos en plena guerra colonial con Francia:

Bajo la mirada atónita del colono, [los colonizados] se protegen a sí mismos con salvaguardas sobrenaturales, a veces reviviendo viejos e imponentes mitos, otras veces sujetándose a rituales meticulosos [...] Bailan: eso los mantiene ocupados; relajan sus músculos dolorosamente contraídos y, lo que es más, su danza secretamente se mimetiza, a menudo sin que ellos mismos lo sepan, con ese No que no se atreven a expresar, imita esos asesinatos que no se atreven a cometer [...] Lo que alguna vez fue simplemente un acto religioso, un intercambio entre el creyente y lo sagrado, se ha convertido en un arma contra la desesperación y la humillación: los zars, las loas, los Santos de la Santería los poseen, toman el control de su violencia y la malgastan en trances que terminan por extenuarlos (Sartre, 1961: liii).

Ahora podríamos estar más cerca de comprender el por qué alguien como Benjamin Latrobe describiría las danzas de los esclavos africanos como “bárbaras” y “pueriles”; en definitiva, hay cosas que el intelecto humano prefiere no ver. Sobre todo cuando estos cuerpos en movimiento no bailan por bailar, su danza no es el movimiento por el movimiento mismo; ésta apunta a algo más. Bailar no es simplemente mover el cuerpo, es representar con el cuerpo y el movimiento; es significar (independientemente de que ello sea consciente o no). Se forja con el cuerpo el “motivo interno” del gesto; por traer a colación a Richard Wagner. De ahí justo que la danza pueda tener un efecto catártico; pues bailar es, en cierto sentido, repetir (ver: Freud, 1914). De ahí la importancia justo del factor colectivo; los rituales son comunitarios, podríamos decir, incluso, transgeneracionales. Estos rituales dancísticos devienen así una manera en la que el individuo encadenado se libera de su situación y se une a la historia de la humanidad y, por tanto, a la divinidad. Aquí, danzas “bárbaras” y “pueriles” no significan otra cosa que colectivas y sagradas. Aquí, danzar en comunidad es danzar contra el poder que oprime; es danzar en rebeldía. El cuerpo surgiría así no sólo ya como el asiento de las palabras; también vendría a ser el eslabón que une lo terrenal con lo divino. “Danzar nos puede recordar lo sagrado”; se nos dice en

Danzar la Pausa (p. 24). Otro ejemplo, más próximo a nuestra realidad, bien podría mostrarnos cómo, a pesar de parecer lo contrario, todo esto es mucho más cercano a nosotros de lo que podríamos pensar.

La danza, lo sagrado; el arte

“Los manifestantes [...] junto a la lluvia de piedras o los cócteles molotov dejaban claro que aquello era lo más parecido a una fiesta.”
Servando Rocha (2012, p. 49)

El 8 de marzo del presente año (2020), una conglomeración de mujeres sin precedentes inundó las calles del centro de la Ciudad de México para conmemorar el Día de la Mujer y protestar ante la enorme ola de violencia de género y feminicidios que vivimos actualmente. El gris del asfalto ciudadano se vio transformado por el movimiento de una masa femenina, cuyos cuerpos vestidos en tonos púrpura⁷ realizaron una procesión que desembocaría en el Palacio Nacional de la Ciudad de México. En un estremecedor unísono, entre la fiesta que implica la lucha por los derechos, esta masa femenina danzó creando un círculo donde las mujeres, entre saltos y giros, rodeaban una fogata encendida. El evento, como se esperaba, tuvo un gran impacto en los medios masivos de comunicación; pocos, sin embargo, se detuvieron a ver realmente lo que estaba aconteciendo ahí, en ese momento, con las formas que produjeron con sus cuerpos. ¿Cómo poder mirarlo? Habría que hacer un poco de teoría primero.

En su libro *Ninfas*, Giorgio Agamben (2007) estudió la compleja interrelación que habita en los conceptos de imagen, tiempo, movimiento y memoria. Si bien los autores con los que principalmente trabaja son Aby Warburg y Walter Benjamin; una de sus fuentes más valiosas es el libro *De la arte di ballare et danzare*⁸ de Domenico de Piacenza⁹. Agamben resalta que, en dicho tratado, Piacenza enlista seis elementos fundamentales de la danza: medida, memoria, agilidad, manera, cálculo del espacio y “fantasmata”; sin embargo, Domenico no define de forma puntual que son los “fantasmata”, pero anota lo siguiente:

quien quiera aprender el oficio, tiene que danzar por fantasmata, y ten en cuenta que fantasmata es una presteza corporal, determinada por el sentido de la medida, que es una facultad del intelecto... deteniéndote en el momento en el que te parezca haber visto la cabeza de Medusa (...) es decir, una vez iniciado el movimiento, tienes que quedarte como piedra en ese instante e inmediatamente haz de alzar el vuelo (...) (citado en Agamben, 2007, p.13).

Las y los bailarines se sentirán familiarizados con esta cualidad del movimiento, esta pausa que nunca se detiene en realidad, donde el cuerpo va habitando una serie de formas preestablecidas que dan la sensación de que los cuerpos se suspenden en el tiempo y en el espacio, y cuyas formas se fijan en la memoria del espectador como una imagen nítida y detenida. Las bailarinas y los bailarines danzan por fantasmata; habitando las formas del pasado con nuestros cuerpos presentes, refigurando y renovando miméticamente las formas acrobáticas que se han desvanecido en el momento mismo de hacerlas, pero que permanecen petrificadas en la imagen de la memoria (corporal del bailarín, y visual del espectador). Esta particularidad del movimiento, cabe acotar, es “una operación que se rige por la memoria, una articulación de fantasmas en una serie temporal y espacialmente ordenada” (Agamben, 2007, p. 15).

La danza habitada por fantasmata permite que los modelos coreográficos sean comprendidos por los espectadores. Al igual que en las iconografías, en las coreografías figuran ciertas formas simples encontradas en la naturaleza y que en los orígenes de la civilización eran asociadas con los poderes divinos y se utilizaron para los rituales que armonizaban la vida humana con la de los dioses. La apropiación de las formas simbólicas era “el acercamiento a los misterios de la creación divina a partir de las formas de la materia” (Arola, 2015, p. 94). Algunos gestos se pueden leer como símbolos⁹, y esto permite estudiar y entender las memorias corporales del pasado que han quedado fijadas como imagen o como sensación de movimiento en el presente, asociando las formas con sus significados podemos mostrar las relaciones entre el movimiento dancístico, las prácticas políticas y las relacionadas con lo divino.

Según numerosas tradiciones, las formas geométricas básicas son las figuras con las que el ser humano empieza a apropiarse del mundo que le rodea; y un buen ejemplo de esto son justamente las danzas circulares. A lo largo de la historia veremos que el círculo representa cosas semejantes para diferentes culturas; dicha figura encarna al Sol, la Luna, al movimiento de los planetas o el movimiento cíclico, la completud, la perfección y la unión del uno con el todo:

En Grecia el círculo es la noción de tiempo indefinido, cíclico y universal y se representa por la imagen de la serpiente que se muerde la cola. En la tradición islámica, la forma circular se considera la más perfecta. En China los círculos blancos, corresponden a la energía e influjos celestes. Entre los indios de América del norte el círculo es el símbolo del tiempo, puesto que el tiempo diurno y el tiempo nocturno así como las fases de la luna son círculos por encima del mundo (Sten, 1990, p. 114).

Recordemos que el ser humano marca sus ciclos de vida a través de los fenómenos naturales: el día y la noche, los eclipses, las estaciones del año, huracanes, explosiones volcánicas, ciclos menstruales. Desde el Timeo platónico hasta la Edad Media se extendió la idea del macrocosmos en relación con el microcosmos, donde el movimiento de los astros y de todo aquello exterior a nuestro cuerpo afectaba la vida material y anímica humana y que, además, el cuerpo mismo era observado como si fuese un reflejo del universo; como un espejo de la divinidad que nos creó. Esto no resulta trivial en lo absoluto. El entorno material -y en particular la naturaleza- rige las formas económicas de los seres humanos a través de la agricultura, la cacería y todo aquello que permitió a la civilización conformarse como una sociedad sedentaria y en expansión; y el mismo tiempo, todo ello ostentaba en su origen un mandato sagrado y, por lo tanto, la actividad física que permitía sostener la vida de forma económica se encontraba regida desde lo divino. Estos cuerpos de la antigüedad habitaban las formas simbólicas básicas que tenían en su entorno, y el movimiento circular, por ende, ocupó un lugar fundamental para la civilización.

El círculo es la forma de danza más antigua. Aún los chimpancés bailan en círculo, y así lo hacen los hombres y mujeres en todas las culturas y en todos los continentes. Encerrar un objeto en un círculo [...] es tomarlo en posesión, incorporarlo, encadenarlo. Encerrar en un círculo es proteger al que está adentro, pero el que está adentro pasa su fuerza al que lo protege desde afuera (Sten, 1990, p. 115).

En todos los periodos históricos encontramos representaciones de estas danzas circulares y, sobre todo, encontramos que suelen ser rituales asociados con lo pagano. Huelga decir que este conocimiento quedó relegado como pensamiento mágico al vincular el cuerpo con el orden de la naturaleza y con las deidades; más aún por pensar que el cuerpo podía producir con su movimiento un cambio en el mundo material.

Sin embargo, la sociedad cristiana (católica) usó numerosas veces el círculo tanto en su liturgia como en sus imágenes; pero evitaron trasladar la figura simbólica al movimiento con el cuerpo. De ahí que, quienes vinculaban el conocimiento divino con el orden político y económico desde su corporalidad, eran tachados de heresiarcas. El aquelarre, por ejemplo, esa reunión de brujas y hechiceros que, entre otras cosas, emulaba en algún punto de su ritual una danza circular en cuyo centro el Demonio tomaba una forma de macho cabrío. Los análisis modernos de este ritual pagano han permitido ver la urdimbre política, económica y corporal que se juega durante dicha representación; Silvia Federici lo expresa sin más: "el aquelarre nocturno aparece como una demonización de la utopía encarnada en la rebelión contra los amos y el colapso de los roles sexuales, y también representa un uso del espacio y del tiempo contrario a la nueva disciplina capitalista del trabajo" (Federici, 2004, p. 242).

Es desde esta perspectiva que podemos comenzar a significar las danzas circulares no sólo de los esclavos africanos de la Congo Square; sino también el despliegue que pudimos observar el 8 de marzo antes aludido. Las mujeres danzando alrededor de una fogata encendida en pleno zócalo de la Ciudad de México representaron ese fuego renovador iconoclasta que, por un lado, busca que todo arda; pero que, por otro, también reivindica a las mujeres quemadas en la hoguera acusadas de herejía (esta herejía del conocimiento, tanto de sus cuerpos cíclicos como de los rituales que transforman su entorno al ejecutarlos). Con el movimiento de sus cuerpos recuperaron el perdido sentido político y divino del aquelarre; evocaron el fuego luciferino de la revolución iniciando una hoguera frente a la efigie del poder del Estado y, cual brujas medievales, protagonizaron una danza circular que invocaba a la rebeldía. Con sus cuerpos expresaron lo que las palabras no alcanzan a abrazar; con su movimiento se sirvieron de un lenguaje más elemental, más primario y cercano a nosotros; y con él revivieron parte de la historia oculta de la humanidad¹⁰.

Como establecimos al inicio del presente texto, actualmente, afirmar que “el arte cura” (Rolnik, 2001) se ha vuelto más una verdad de Perogrullo que una lámpara en la obscuridad; pues lo importante no está en el adagio en sí, sino en volver explícitos los procesos subjetivos que permiten la susodicha curación. Pues, en efecto, la actividad artística no es en sí misma un tipo de terapia -es más, el campo artístico muchas veces es buscado justamente como un “espacio distinto al de las terapias convencionales” (Una trinchera inclusiva en resistencia, p. 72)-; y, sin embargo, el arte cura.

Si bien fue Sigmund Freud quien abrió la brecha que permitió dar cuenta que la creación artística era un tipo de sublimación que permitía al individuo lidiar de manera adecuada con sus procesos inconscientes (véase Freud, 1905: parte III); fue Melanie Klein quien profundizó justamente en las formas en que esto puede ser alcanzado; incluso, la austriaca postuló cómo en realidad ello resulta fundamental en el desarrollo del individuo (Klein, 1930). La “función simbólica” (véase Cassirer, 1944), entonces, representa no sólo aquello plenamente humano; sino justo aquello nos humaniza. La capacidad -es más: la imperiosa necesidad- de construir símbolos es lo que permite al individuo estar en el mundo (Klein, 1935 y 1940); y no hay nada menos proclive a dar forma al mundo simbólico que la inmovilidad y la coerción (en realidad, ello lo que dispara es la fantasía; ese mundo fantasmático poblado de representaciones inconscientes que inunda la vida afectiva y corpórea de los sujetos). La reincorporación en el cuerpo propio -sea mediante la danza, las acrobacias y malabares, incluso el mero movimiento de los miembros solidificados por las

posturas heredadas- es en efecto una de las puertas que nos abre a la posibilidad del “autoconocimiento”; pero teniendo en consideración que todo conocimiento no es tal si no se realiza en símbolos compartidos. Danzar en círculos, gesticular el dolor y el sufrimiento, apropiarse de las posibilidades y limitaciones del cuerpo propio, “construir narrativas” desde el movimiento (El cuerpo a la moviente, p. 30), es contar nuestra propia historia y la de nuestros antepasados. Con nuestro cuerpo fraguamos el lenguaje que nos libera y es solamente así que, siguiendo a Mateo, podemos comenzar a curarnos “dejando que los muertos entierren a sus propios muertos”¹¹.

Notas

- 1- En este enlace se puede observar un breve video sobre este performance en el Canal de Youtube del Tate: https://www.youtube.com/watch?v=x7L1s_GWn3o
- 2- Según datos del año pasado (2019), en Londres hay una cámara de videovigilancia por cada catorce habitantes. Ver: <https://www.securitymagazine.com/articles/90399-number-of-cctv-cameras-in-london-to-reach-627000-in-2019>
- 3- Es interesante notar cómo, en Sombras a la luz de la vida, el “efecto terapéutico” se da en los actores y bailarines; es decir, cómo justamente en este enfrentamiento con el otro, con esas “otras sensibilidades”, es lo que permite que uno mismo regrese a sí.
- 4- Cabría recordar la crítica que Marx esgrime contra la constitución francesa de 1793, “la más radical de todas”, al distinguir entre “los derechos del hombre” y “los derechos del ciudadano” (Marx, 1843).
- 5- Actualmente existe un monumento que justo busca no olvidar lo sucedido en dicho sitio.
- 6- Es imposible no oír el eco con lo expuesto en Asaltando a los poderes de la rutina (p. 42): “Para sentirnos vivos, puestos en la vida, la única manera es estar en movimiento, hacer algo con propósito. El movimiento corporal tiene su influencia en lo mental, psicológico, aprendes a soltar las cosas, a no ser tan aprensivo, a soltar, dejar ir, te vuelves más resiliente.”
- 7- Huelga decir que el color púrpura, en occidente, ha sido un símbolo del poder patriarcal. Debido a sus elevados costos de producción, su tinta fue utilizada para teñir los ropajes de los Emperadores romanos y, posteriormente, era un color que solamente vestían los Papas. La apropiación y reinterpretación que el ojo y el cuerpo femenino hicieron de este color para la protesta tendrá que ser motivo de otro texto.
- 7- El texto íntegro se puede encontrar en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200356s/>
- 8- Compositor y coreógrafo de la Corte de los Sforza en Milán y de los Gonzaga en Ferrara quien, con su actividad artística, profesionalizara el oficio del coreógrafo.
- 9- Entendiendo por símbolo “una síntesis de la sabiduría universal, en el sentido de una philosophia perennis que se manifiesta en las imágenes del arte” (Arola, 2015: 28).

10- Como casi toda herramienta, esto es un arma de doble filo; y muchas veces se asemeja más a la artillería que “camina en sentido opuesto al que dispara” (Maquiavelo, 1521, p.88). Tenemos como ejemplo de ello el caso de Rudolf Laban, quien no sólo realizó un método de notación que permitía escriturar y documentar el movimiento humano de forma cualitativa y cuantitativa, sino que comprendió muy bien su “implicación política e ideológica”. Durante toda su vida, Laban se dedicó a estudiar el «factor ritual» que encarna la danza y, sobre todo, su eficacia simbólica; cosa que embonó a la perfección con los objetivos del nacional-socialismo alemán, donde el individuo se desvanecía entre la masa (ver: Laban, 1936a). Llegando a crear, para los Juegos Olímpicos de 1936, una coreografía cuyo fin era dedicar sus «medios de expresión y la articulación de su poder al servicio de la gran tarea de su pueblo (Volk) con la claridad inquebrantable que mostraba su Führer» (Laban, 1936b; citado en: Koegler, 1980, p.176).

11- Una conclusión parecida fue a la que llegó Frantz Fanon en esa especie de testamento terapéutico que publicó en 1952: *Peau noire, masques blancs* (Piel negra, máscaras blancas).

Referencias

Agamben, G. (2007/2016). *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos.

Arola R. (2015). *Cuestiones Simbólicas. La formas básicas*. Barcelona: Herder.

Cassier, E. ([1944]2013). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: FCE.

Deleuze, G. (1995). *Negotiations, 1972–1990*. Nueva York: Columbia University Press.

Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. París: Éditions du Seuil.

Federici, S. (2004/2010). *El Calibán y la Bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Freud, S. ([1905]2006). Tres ensayos de teoría sexual, 189-224, en Freud, S. *Obras Completas*. Vol. XII. Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, S. ([1914]2006). Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II), pp. 145-157, en Freud, S. *Obras Completas*. Vol. XII. Buenos Aires: Amorrortu.

Goethe, J. W. von ([1808-29]2006) *Fausto, una tragedia*. Parte I. México: Pinguin Random House.

Jefferson, T. ([1821]2009). Autobiografía, en Hardt, M. y Jefferson, T. Michael Hardt presenta a Thomas Jefferson. *La Declaración de Independencia*. Madrid: Akal.

Johnson, W. (1999). *Soul by Soul: Life Inside the Antebellum Slave Market*. Cambridge: Harvard University Press.

Kew, C. (1999) From Weimar Movement Choir to Nazi Community Dance: The Rise and Fall of Rudolf Laban's "Festkultur". *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 17, 2, pp. 73-96.

Klein, M. ([1930]2012). La importancia de la formación de símbolos en el desarrollo del yo, , pp. 267-295, en Klein, N. *Obras Completas*, Tomo 1. México: Paidós.

Klein, M. ([1935]2012). Contribución a la psicogénesis de los estados maniaco-depreseivos, pp. 267-295, en Klein, N. *Obras Completas*, Tomo 1. México: Paidós.

Klein, M. ([1940]2012). El duelo y su relación con los estados maniaco-depreseivos, pp. 346-371, en Klein, N. *Obras Completas*, Tomo 1. México: Paidós.

Koegler, H. (1980). Vom Ausdruckstanz zum 'Bewegungschor' des deutschen Volkes: Rudolf von Laban. En Corino, K. (ed.) *Intellektuellen im Bann des National Sozialismus*. Hamburgo: Hoffmann & Campe.

Kolchin, P. (1993). *American slavery, 1619-1877*. Nueva York: Hill and Wang.

Laban, R. (1936a). *Wit Tanzen*. Berlín: Reichsbund für Gemeinschaftstanz in der Reichstheater-kammer.

Laban, R. (1936b). *Meister und Werk in der Tanzkunst*. Berlin: Deutsche Tanzzeitschrift.

Lepecki, A. (2013). *Choreopolice and Choreopolitics; or, the task of the dancer*. *The Drama Review*, 57(4), 13-27.

Maquiavelo, N. ([1521]2012). *El Arte de la Guerra*. México: Fontamara.

Marx, K. ([1843]2000). *On the Jewish Question*. En: Marx, K. *Karl Marx. Selected writings*. Nueva York: Oxford University Press.

Marx, K. ([1867] 1875/2011). *El Capital*. Tomo I, Vol. 2. México: Siglo XXI.

Rocha, S. (2014). *La Facción Caníbal. Historia del vandalismo ilustrado*. Madrid: La Felguera.

Sartre, J. P. (1961). *Preface*, en Fanon, F. *The Wretched of the Earth*. Nueva York: Grove Press.

Sten, M. (1990). *Ponte a Bailar, tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica*. México: Planeta.

