

Espacios de emergencia disidente:
Del trauma cultural, hacia la emancipación coreográfica

Universidad Pedagógica Nacional.

Juan Diego Beltrán González.

2018132009

Lic. Filosofía.

Modalidad: Teórico-práctica.

Línea de investigación: Fenomenología.

Asesor: FREDY GABRIEL TOLOSA CHACÓN.

Resumen.

Los discursos que rodean la reflexión sobre el cuerpo y el movimiento son muy amplios. La ciencia, la filosofía y las artes han abordado estos elementos de la realidad desde enfoques muy diferentes. Si bien dichas descripciones resultan acertadas para sus sistemas de pensamiento, dejan de lado gran parte del fenómeno. Al verlo como otro objeto más de investigación olvidan que el cuerpo y el movimiento son el punto de percepción y por tanto de enunciación desde el cual nos relacionamos e interactuamos con el mundo creando conocimiento. Y que la existencia de experiencias subjetivas demuestra la capacidad –o condición- de ser humano diverso, múltiple, y paralelo a ello su capacidad de agencia social y política.

Independiente de cualquiera que sea su apariencia u origen, el cuerpo es arrojado (en su condición existencial más básica) a una serie de procesos que lo enmarcan; adoptando roles y comportamientos que responden a las exigencias de su contexto social y cultural inmediato. Así entonces, crecemos limitados a unos márgenes con los que se puede **o no** sentir cómodo, pero que indudablemente son el suelo de nuestra identidad.

Foucault en su obra *Vigilar y castigar* denuncia toda una estructura de control y disciplinamiento que ha permeado la vida de las sociedades occidentales creando y manteniendo vigente un régimen moral e identitario ¿Qué tienen en común las instituciones modernas -en términos de poder- en relación con la identidad de las personas? ¿Qué es aquello, dentro de los diversos *dispositivos e instituciones*, que solidifica y perfecciona el control para que se ejerza a un nivel mucho más íntimo y generar arquetipos sociales profundamente vinculados con la existencia de ciertos cuerpos?

Este elemento es **la coreografía** que consiste básicamente en la organización y coordinación de movimientos en un espacio-tiempo determinado. Espacio que puede ser privado o público, pero que en últimas tiene una relación directa con el individuo y la comunidad. Y en esa relación entre cuerpo-movimiento-espacio y comunidad, se convierte –la coreografía- en una herramienta para preservar el ritmo y sostener los axiomas culturales,

económicos y políticos a lo largo del tiempo. En la sociedad actual podemos observar un tránsito del panóptico –como herramienta disciplinar- al autocontrol coreografiado.

El cuerpo y el movimiento son dos conceptos intrínsecamente ligados que definen nuestra experiencia en el mundo. Esta conexión es esencial porque el cuerpo es el medio a través del cual experimentamos movimiento y, a su vez, el movimiento es la manifestación física de la capacidad inherente del cuerpo para interactuar con su entorno. Ambos, el cuerpo y el movimiento, en sus diversas activaciones, mantienen vigente -o no- la lógica alienante del sistema; y en ello radica su potencial político. Por eso resulta tan importante pensar en los cuerpos disidentes como engranajes claves en la estructura social y económica. Y, consecuente a ello pensar en espacios que permitan fugarse o poner en tensión dichos regímenes corporales.

Este trabajo tiene un enfoque fenomenológico que deviene en uno político al considerar la experiencia social como evento que trasciende el mero acto superficial, y entra al plano de lo subjetivo e intersubjetivo. En estas páginas pretendo un análisis del cuerpo contemporáneo en un escenario que activa su disidencia. Específicamente me ocupo de la categoría de *cuerpo disidente*. Categoría heredera de la reflexión Deleuziana sobre el CsO, *cuerpo potencia* o *cuerpo sin órganos*. Concretamente el escenario que investigo como lugar disidente y activador, y donde es posible construir una nueva política del cuerpo es: la danza contemporánea, específicamente **la improvisación**. Concretamente en este trabajo se realiza un análisis teórico-conceptual y una monografía que destaca las situaciones identificadas de emergencia disidente en el laboratorio de experimentación corporal o residencia artística llamada *¿Qué puede un cuerpo?* dirigida por el colectivo IMPROMPTVS.

Palabras clave: *cuerpo, cuerpo-movimiento, cuerpo-reaccionario, fenomenología, danza, sentido, coreografía.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
Planteamiento del Problema.....	11
Objetivos de este trabajo.....	15
Marco Teórico: Hacia una nueva política corporal.....	16
A. Fundamentos de la percepción corporal.....	16
B. Poder y control sobre el cuerpo.....	19
C. Estigmas y coreografías sociales: Disciplina y normatividad del cuerpo en lo social.....	20
D. Trauma colectivo e individual: La encarnación de lo coreográfico en la identidad del individuo y las colectividades.....	24
E. Nueva política del cuerpo: Resistiendo y desafiando las normas o coreografías sociales..	25
F. Totalidad e Infinito: La ética de la alteridad en Emmanuel Levinas.....	27
G. Propuesta de articulación conceptual: integración teórica en una nueva política del cuerpo.....	27
CAPITULO I “SOBRE EL CUERPO”.....	29
El cuerpo desde una perspectiva fenomenológica.....	32
CAPÍTULO II “CONFIGURACIÓN DEL CUERPO NORMADO: TRAUMA Y COREOGRAFÍA SOCIAL”.....	38
A. Coreografía social, alienación y pérdida de la autenticidad.....	38
B. La coreografía social y el cuerpo.....	42
C. El cuerpo en movimiento.....	49
D. La danza como forma de expresión.....	51
CAPÍTULO III “LA POSIBILIDAD DE UN CUERPO SIN ÓRGANOS. (RELACIÓN ENTRE PERCEPCIÓN Y DANZA)”.....	54
CAPÍTULO IV “IMPROMTVS O LA EMERGENCIA DE UN CUERPO SIN ÓRGANOS” ..	60
¿Quiénes son IMPROMTVS?.....	60
RESIDENCIA “QUÉ PUEDE UN CUERPO”.....	62
EJE CONCEPTUAL DE LOS GESTOS EN LA RESIDENCIA.....	64
Contexto, tiempo y espacio.....	65
A. El Espacio.....	65
B. Las personas.....	67
C. Consideraciones Iniciales.....	68

CONCEPTOS E IDEAS TRANSVERSALES EN LA RESIDENCIA.....	70
1. Movimiento de desorganización.....	70
2. Potencia del eros y emancipación.....	71
3. El deseo como acción política.....	75
4. Organizaciones corporales. Pensando la coreografía como dispositivo de captura.....	77
5. Ensamblajes colectivos, dispositivos coreopolíticos subversivos.....	81
6. De lo post-coreográfico a la emancipación organizacional.....	84
7. Interconexión Multiespecie.....	88
8. Trasgrediendo la ciudad.....	89
9. Muestra final.....	92
CONCLUSIONES “Coreografías Sociales y Disidencia Corporal”	98
BIBLIOGRAFÍA	100

INTRODUCCIÓN.

El cuerpo, en su esencia multidimensional, que comprende las dimensiones física, perceptual, emocional, social, política y cultural, se revela como un agente central en la configuración de nuestro ser y estar en el mundo.

Más allá de su naturaleza biológica, el cuerpo posee una capacidad performativa que le permite interactuar con el entorno, afectar y ser afectado por el afuera, estableciendo vínculos dinámicos y significativos con el espacio y con los demás. Este poder de acción y reacción lo convierte en un vehículo de percepción y un campo de experiencia relevante, donde cada movimiento y cada gesto es una manifestación de su singularidad y de su potencial transformador y político.

Un ejemplo de ello podemos encontrarlo en cómo desde las antiguas civilizaciones hasta nuestros días el cuerpo humano ha ocupado un rol de gran importancia como declaración política y cultural: La ocupación de espacios públicos, la confrontación física, las huelgas y las marchas son ejemplos del uso del cuerpo como una herramienta capaz de generar visibilidad y presión política sobre los poderes y estructuras previamente establecidas. El cuerpo ha operado también como armadura frente a diversas fuerzas que tratan de homogenizarlo en los diferentes espacios públicos y privados, para producir un cuerpo específico que sirva o se ajuste al campo de acción y a la esfera de lo social dominante, como por ejemplo la industria de la moda, el mercado laboral, las representaciones mediáticas, la disciplina en la escuela, etc. Ha sido empleado, además, como cartografía de guerra: tatuajes y cicatrices como símbolos de identidad y pertenencia a grupos en confrontación.

Ahora bien, la agencia política del cuerpo se manifiesta en dos niveles complementarios:

Primero, en su capacidad para resistir, adaptarse y reconfigurar los significados que se le atribuyen. Al ser activado, sacudido, trastocado, ya sea a través de la acción social, el arte, o el simple acto de existir en resistencia, el cuerpo desafía y redefine las normas preestablecidas, generando nuevos sentidos y posibilitando cambios profundos en el tejido social. Esta interacción continua entre cuerpo y entorno demuestra que, cuando el cuerpo es

afectado, su impacto no se limita a lo físico; transforma percepciones, emociones y, consecuentemente, estructuras de poder.

Segundo, en su capacidad para juntarse. Es importante destacar que el cuerpo no existe en aislamiento; su esencia y significado se manifiestan plenamente en la interacción con otros cuerpos. Es en esta red de relaciones y encuentros donde se produce el verdadero sentido de la corporalidad: los cuerpos se tocan, se ven, se sienten y se afectan mutuamente, creando un tejido de significados compartidos que trascienden la individualidad. Cada interacción, cada contacto, es un acto de comunicación que construye y deconstruye realidades.

En esta interdependencia, los cuerpos no solo se influyen mutuamente a nivel perceptual y emocional, sino que también generan un espacio de posibilidad política. Es en el encuentro con el otro donde se abren nuevas rutas para la acción colectiva y la resistencia. Los cuerpos, al conspirar juntos, pueden desafiar las normas establecidas, crear nuevas formas de ser y estar en el mundo, y reconfigurar el poder y el sentido de manera significativa.

La producción de significado es un acto colectivo. Los cuerpos, al interactuar, negocian y redefinen constantemente las fronteras de lo posible. Este proceso de significación compartida no solo enriquece la experiencia individual, sino que también establece un marco para la acción política. En la comunión de cuerpos, se forjan alianzas y se construyen resistencias desde la imaginación. Así, el cuerpo revela su verdadero potencial en la correlación con los demás. Es en este entramado de relaciones donde se generan tanto los significados más profundos como las posibilidades de transformación política. La existencia corporal es un acto de co-creación y co-resistencia, un espacio donde lo individual se encuentra con lo colectivo para conspirar y transformar.

Para alcanzar esas conspiraciones el cuerpo se mueve y se organiza coreográficamente con otros cuerpos, conformando colectividades que se proponen desafiar normas y exigir cambios. En pocas palabras, los encuentros de cuerpos han devenido en asociaciones diversas capaces de cuestionar y transformar las formas tradicionales de cualquier sociedad que tratan de arrastrar a las personas a centros homogéneos; bien sea instituciones o ejercicios discursivos que alejan al cuerpo de su potencial y su capacidad transformadora.

El cuerpo, como potencia y constante devenir, es capaz de oponerse a ser formalizado, a homogenizarse. O, mejor, su forma es la permanente posibilidad de deformarse a sí mismo. Esta resistencia la podemos ver reflejada en diversas colectividades que se enuncian como alternativas, bien sea para identificarse, bien sea para manifestar inconformismo.

Los movimientos feministas, LGBTIQ+, ecologista, pacifista, obrero, de justicia racial, entre otros, han conseguido cambios sociales profundos desde una perspectiva corporal, que van desde la reducción de las jornadas de trabajo, la legalización del aborto, el reconocimiento de los derechos LGBTIQ+, hasta el derecho al voto para las personas racializadas. Estas luchas aparecen en la escena social como lugares de enunciación y de resistencia frente a poderes homogenizantes que imponen y suscitan formas definidas de ser cuerpo.

En la actualidad se han desarrollado nuevas formas de resistencia y expresión corporal van más allá de las ya mencionadas y que reevalúan el lugar del poder y el poder corporal como algo que se tiene y algo que únicamente es ejercido por el estado y sus instituciones.

Por ejemplo, las corporalidades mutantes, aquellas que incorporan elementos como cuernos o lengua bifurcada, desafían la noción del cuerpo correcto, fijo o estático. Y luchas que emergen en las interacciones cotidianas, en las relaciones sociales, en las prácticas discursivas y en los comportamientos individuales, que son transversales a todo el tejido social.

En su análisis del poder, Michel Foucault nos invita a mirar más allá de las concepciones tradicionales que sitúan al poder como algo que está exclusivamente en las manos del Estado o de las grandes instituciones. En su curso "Defender la sociedad", Foucault argumenta que "debemos estar en guardia contra las ideas de que el poder, en su análisis general, actúa por medio de la soberanía y la ley. [...] En lugar de enfocarse en la soberanía en su centro singular y en el espectáculo de sus actos de poder, debemos ver el poder en términos de relaciones y de fuerzas que funcionan y se reproducen a través de la microfísica de las relaciones de poder" (Foucault, Defender la sociedad , 1975)

Este enfoque descentralizado del poder, esa *microfísica del poder* es particularmente relevante cuando observamos apuestas colaborativas y sin ánimo de lucro, o espacios como

laboratorios de creación y experimentación diversa que buscan tejer comunidad desde lo alternativo. Estos laboratorios pueden ser vistos como microespacios donde se ejercen y transforman relaciones de poder, desafiando las normas y arquetipos dominantes sobre diversos temas, como puede ser precisamente el cuerpo y sus coreografías. En lugar de perpetuar las formas tradicionales de disciplina y control, estos espacios fomentan prácticas que descolocan las reglas establecidas, generando nuevas formas de subjetividad y resistencia.

Como cuerpos somos arrojados a un sinfín de posibilidades de exploración y extensión de la subjetividad, bien sea por la proyección estética o por la escenificación del cuerpo, y es en esa posibilidad de elección que se hace *microfísica del poder* y *micropolítica*. ambos conceptos abordan el funcionamiento del poder a nivel micro, pero desde perspectivas ligeramente distintas. La microfísica del poder es un enfoque analítico amplio sobre la omnipresencia del poder en la vida cotidiana, mientras que la micropolítica se focaliza en cómo se ejercen y resisten esas relaciones de poder a nivel individual y local.

Si bien toda la vida es un hecho corporal, hay escenarios de resistencia explícitamente corporales como el teatro, el circo o la danza contemporánea. Siendo este último, *la danza contemporánea*, el foco de mi investigación. Un escenario donde el cuerpo se hace más consciente de sí y permite moverse coreográficamente –o no- fuera de.... En la danza se activan diferentes lugares de emancipación y reconocimiento de Otreidades con pretensión de ser autónomas. Otreidades que, al hacerse conscientes de su cuerpo y su estética como algo político, devienen en una vinculación mucho más consciente de su cuerpo y sus posibilidades de enunciación y acción en el mundo concreto.

Foucault también señala que "el poder se ejerce mucho más y mucho mejor a nivel microfísico, es decir, a nivel de cuerpos y fuerzas individuales, que a nivel de la gran estructura política de soberanía" (Foucault, 1976). Esta afirmación refuerza la idea de que colectivos como el que analizo en esta investigación, pueden ser no solo lugares de experimentación artística, sino también espacios donde se ejerce y se transforma el poder a nivel micro, afectando directamente a los cuerpos y las subjetividades de los participantes por medio del movimiento.

Hay un problema de categorización que considero importante señalar: cuando hablamos hoy en día de disidencia o de reacción, ya no hablamos de lo que aparenta ser diferente o lo

que rompe con la armonía, pues irónicamente en muchos casos resulta ser el marco estético actual. Por el contrario, al hablar de cuerpo disidente, de Otredad, hablamos de aquello que se enuncia como singular desde su propio sentido, que se incomoda e incomoda a otros desde la *angustia*¹ en un acto profundamente performático.

La angustia en la filosofía de Heidegger, no es simplemente una emoción negativa o un estado psicológico, sino que es una respuesta profunda a la experiencia de la existencia. Como afirma Heidegger en “Ser y tiempo”, “La angustia es, por tanto, el modo de encontrarse con uno mismo en el miedo como tal. En la angustia se manifiesta el miedo mismo en cuanto miedo, y en ella queda abierta la posibilidad de un encuentro auténtico con el miedo” (Heidegger, 1927) Esta experiencia de desasosiego y desorientación revela la fragilidad y la infinitud del ser humano, confrontándonos con la posibilidad de la nada y llevándonos a cuestionar el significado de nuestra existencia. El cuerpo disidente, al manifestarse desde esta angustia existencial, desafía normas y expectativas sociales, pero también las estructuras fundamentales de la realidad.

El cuerpo que analizo en las siguientes páginas es un cuerpo que se empodera, gana autonomía y agencia, sobre sí mismo. Un cuerpo que ha sido trazado con la navaja de los mandatos sociales en lo más profundo de su identidad y percepción –lo coreográfico- y que sangra cada que se mueve de sus límites, pero no por eso se detiene, sino todo lo contrario, se impulsa desde la herida, se hace costra. Un cuerpo que es capaz de remarcar sus propias fronteras, aunque le cueste adaptarse y moverse, es un cuerpo con gran potencia de transformación social. Este sacrificio requiere tanto de una experiencia de consciencia coreográfica como de un ambiente que posibilite transformaciones a diferente escala, y que oriente el cuerpo hacia la conciencia de sus límites y la búsqueda de sí mismo: espacios de experimentación y modulación corporal.

¹ Para Heidegger, la angustia no es simplemente una emoción negativa o un estado psicológico, sino que es una respuesta profunda a la experiencia de la existencia. La angustia revela la fragilidad y la finitud del ser humano, así como su constante enfrentamiento con la posibilidad de la nada. Es una experiencia de desasosiego y desorientación que nos confronta con nuestra existencia individual y nos lleva a cuestionar el significado de nuestra vida.

Heidegger sostiene que la angustia nos despierta a la comprensión de nuestra existencia auténtica. Al confrontarnos con la posibilidad de la muerte y la incertidumbre de la existencia, nos vemos impulsados a enfrentar nuestra propia finitud y a tomar responsabilidad por nuestras elecciones y acciones.

Planteamiento del Problema.

Nacemos en un lugar específico al igual que en un punto concreto de la historia e inmediatamente somos preñados por los valores y las tradiciones predominantes de una cultura. Iniciamos una formación corporal que a lo largo de los años se integra y se hace automática, penetrando nuestras subjetividades y definiendo un marco bajo el cual seremos en sociedad, un marco que define los límites de nuestro desarrollo y de nuestras interacciones.

Este proceso, que puede ser llamado de objetivación, inicia desde el vientre. Dependiendo del sexo, origen sociocultural o clase social, se produce una relación discursivo-práctica con el ser en gestación y se alimenta una serie de vinculaciones afectivas con la barriga de la madre que dependen de las expectativas sobre el cuerpo que está por nacer.

El plano sobre el cuál se crean y se desarrollan nuestras identidades va más allá del espacio físico en el que crecemos. Además, está constituido por los paradigmas corpo-afectivos que aprendemos y reproducimos durante la vida. Nos asentamos en imágenes y en prácticas corporales que, conforme pasa el tiempo, nos adentran en una relación discursivo-práctica que contrapuntea con los arquetipos o imaginarios del ser humano y su cuerpo.

Evidencia de ello es la creciente tendencia de cuerpos estéticamente disruptivos y disidentes que se consolidan través de la reacción a la enunciación² de categorías que dependen del contexto en que sean empleadas. En contraste, nos encontramos frente a “objetos” masivamente reproducidos, cuerpos esculpidos homogéneamente a base de exigencias estéticas, éticas, políticas y afectivas en un sistema profundamente capitalista que le exige a sus individuos ubicarse y definirse de alguna manera para hacer parte y para ser funcional. Exigencias que están estrechamente relacionadas con la distribución de nuestros órganos y apariencia, con nuestro origen y con nuestro comportamiento.

² Para Judith Butler la *enunciación* se refiere al proceso por el cual las identidades se producen y se mantienen a través del lenguaje y la acción. Butler argumenta que las identidades de género u otras identidades sociales y sus lógicas de poder no responden a esencias innatas o biológicas, sino que son construcciones culturales y discursivas que se producen a través de actos repetitivos de enunciación de ciertas palabras, frases o acciones que se consideran socialmente significativas.

Michel Foucault analizó los alcances del poder disciplinario y su influencia en la identidad y el control. Esto ha evidenciado el conjunto de regulaciones, de orden restrictivo, sobre el cuerpo en las distintas sociedades. A través de instituciones como la escuela, la prisión y el hospital, se han impuesto normas y técnicas para homogenizar y disciplinar los cuerpos, por medio de una vigilancia constante.

Otro concepto fundamental a la hora de analizar el poder y el control sobre el cuerpo, a la luz del pensamiento de Foucault, es *la biopolítica*, entendida como el conjunto de prácticas y mecanismos de poder que se ejercen sobre los cuerpos y la vida de las poblaciones, por ejemplo, la regulación y control de los procesos biológicos, bajo el discurso de la salud física y psicológica de cada individuo. Y el control de la población en su conjunto por medio de la eugenesia, planificación y el control de la natalidad. La biopolítica implica, entonces, ya no solo la represión a través del castigo sino, además –y de manera mucho más profunda–, la intervención y la gestión de la vida a través de diversas instituciones y técnicas, como la medicina, la biología, la psicología, etc. Este enfoque biopolítico, caro a la modernidad occidental, busca tanto dominar y disciplinar a los individuos, como también regular y optimizar la vida colectiva en función de ciertos ideales y normas establecidas por quienes ejercen el poder dentro de las sociedades.

A partir de este análisis histórico encuentro relevancia al concepto de **coreografía**. Al encontrarse un cuerpo o varios cuerpos, comportándose de una manera específica, una y otra vez, se produce una experiencia intersubjetiva de creación de sentido de lo común y de sí mismo. Es como si el movimiento, en los distintos espacios de la sociedad, estuviera profundamente vinculado con la naturaleza de las nociones sobre uno mismo y sobre las relaciones con los otros. En consecuencia, solo existen, por lo menos en apariencia para la mente, unas formas apropiadas de comportamiento y existencia.

En relación a este concepto, en su obra "La producción del espacio", Henri Lefebvre nos invita a repensar el espacio no como un mero contenedor pasivo, sino como un producto social activo que refleja y moldea las relaciones de poder y las dinámicas sociales. Lefebvre nos presenta la idea de que el espacio es fundamentalmente un constructo social, producido y reproducido a través de las prácticas, representaciones y experiencias cotidianas. Esto implica

que cada aspecto del espacio, desde su diseño físico hasta su uso simbólico, está cargado de significados y funciones que van más allá de lo evidente.

La coreografía social ha sido el dispositivo superior de control a lo largo de la historia pues abarca desde la resolución de necesidades básicas hasta las interacciones con el resto de los seres animados e inanimados. La organización espacial en las instituciones modernas –ya sean escuelas, fábricas, hospitales o cárceles– sigue un patrón coreográfico que no solo dirige el flujo de cuerpos y actividades, sino que también regula comportamientos y forja identidades. Este control espacial facilita la implementación de un poder disciplinario que busca crear individuos dóciles y productivos. La coreografía, entendida como la coordinación minuciosa de movimientos en un espacio, se convierte así en una herramienta esencial para la perpetuación de un orden social específico.

Al imponer una coreografía social, estas instituciones no solo ejercen un control físico sobre los individuos, sino que penetran en la dimensión identitaria, influenciando sus sensibilidades, deseos y percepciones de sí mismos y los demás. De esta manera, el espacio y su organización coreográfica se revelan como elementos cruciales en la articulación de un poder que moldea tanto el cuerpo, la identidad de los sujetos como las interacciones que ocurren entre ellos.

Esta realidad social que denunciaba Foucault en su obra *Vigilar y Castigar*, merece ser criticada pues a primera vista carece de alternativas o posibilidades de acción: Me explico; en el rastreo histórico disciplinario que Foucault hace, pareciera que solo existiera un cambio en las dinámicas de control en las diversas épocas y el individuo se mantuviese como un sujeto pasivo. Sin embargo, es crucial reconocer que esas dinámicas se han transformado conforme pasa el tiempo y las personas activan diversas formas de vivir. A pesar de estas condiciones, la capacidad de reacción consciente y la rebeldía política son inherentes a la naturaleza humana. A lo largo de la historia, hemos visto cómo individuos y comunidades han desafiado y resistido sistemas opresivos, generando cambios profundos en las lógicas sociales e incluso

los discursos opresivos, demostrando que siempre existen alternativas y posibilidades de acción.³

El mundo social, como escenario de la interacción humana, exige la confrontación y la creación de nuevas corporalidades. No somos únicamente cuerpos controlados, definidos o totalizados, ni “titiritados” como unas marionetas. Sino que la historia social y política nos ha demostrado que somos, además, cuerpos incómodos, cuerpos con posibilidad de cambio, capaces de transformar y transformarse, de convocar colectividades donde apoyar esos procesos de emancipación, cuerpos que en últimas son dinámicos en su condición temporal y hacen historia a través de la confrontación de ideas⁴, y específicamente la *confrontación de cuerpos*.

Resulta paradójico que la coreografía sea aquello que sostiene al mundo tal cual lo conocemos, y a su vez sea el elemento que posibilita la irrupción y la creación de nuevas sociedades. Así, al pensar en una nueva política corporal que rompa con los imaginarios sociales que rigen la estética y los alcances del cuerpo, es necesario identificar primero bajo qué ejercicios de alienación o de totalización está siendo enmarcado el cuerpo, y qué cuerpos logran escapar o fugarse de esa fuerza totalizante, para hacerse verdaderamente Otros, dinamizar corporalmente sus pulsiones e intuiciones, y en ejecuciones colectivas, dar luz a corporalidades, vinculaciones y afecciones nuevas.

En mi investigación, me propongo explorar el fenómeno de la disidencia corporal en el contexto contemporáneo, focalizando mi atención en la categoría emergente del cuerpo disidente presente en la danza contemporánea. Estos conceptos representan un desafío radical al cuerpo socialmente normativo, ofreciendo una nueva perspectiva sobre la identidad, la

³ A lo largo de la historia, individuos y comunidades han desafiado sistemas opresivos con movimientos como el de los Derechos Civiles en Estados Unidos, la Revolución Francesa, la lucha por la independencia de la India liderada por Gandhi y los distintos movimientos feministas.

⁴ HEGEL “*Principios de la filosofía del derecho*” 1820. En la dialéctica hegeliana, Hegel concibe la confrontación de ideas como un proceso dinámico y evolutivo en el cual las contradicciones internas de un concepto o sistema llevan inevitablemente a su negación y superación. Según Hegel, este proceso se desarrolla a través de tres momentos: la tesis, que representa la afirmación inicial de una idea; la antítesis, que surge como respuesta a la tesis y plantea una contradicción o negación; y finalmente, la síntesis, que integra y reconcilia los aspectos contradictorios de la tesis y la antítesis en un nuevo nivel de comprensión. Esta concepción dialéctica implica un movimiento constante hacia adelante, donde cada fase contiene en sí misma el germen de su propia superación, y donde el conflicto y la confrontación son vistos como motores del progreso y la evolución del pensamiento y la realidad.

expresión y los alcances del cuerpo. A través de un enfoque teórico-práctico, mi estudio buscará identificar cómo estos cuerpos políticamente cargados se configuran y se re-coreografían, encontrando su voz a través de lo que he denominado el "no-cuerpo". Para ello, investigaré un escenario clave donde la disidencia es activada: la escena de la danza contemporánea, específicamente la improvisación. Utilizando un método de registro experiencial, el diario de campo, mi objetivo es profundizar en la comprensión de cómo estos espacios se convierten en campos de creación para la resistencia corporal y la reconstrucción del cuerpo y la identidad en la sociedad actual.

Objetivos de este trabajo.

Este trabajo busca identificar las posibilidades de configuración y emergencia de nuevas políticas del cuerpo, siguiendo la propuesta del cuerpo sin órganos (CsO) propuesta por Deleuze e Guattari. Este trabajo sostiene que escenarios de acción corporal, en específico la danza contemporánea, enuncian formas emergentes de gestión corporal y sientan las bases para la materialización de un CsO. Para ello, empiezo reflexionando sobre las definiciones de cuerpo presentadas en la fenomenología, para ponerlas en diálogo con las categorías de coreografía social y dramaturgia social propuestas por Goffman y Lepecki.

Con base en estas categorías presentaré una observación realizada a durante 2023 en el colectivo Impromptvs. Este escenario, un laboratorio de creación fundado en el año 2020, propone una constante búsqueda de nuevos lenguajes y elementos expresivos que permitan transformar y redefinir lo que pueden ser las artes vivas en términos de experimentación dentro de un entorno cultural en constante evolución y movimiento corporal.

Usando herramientas de observación participante realicé un registro de la residencia artística “¿Qué puede un cuerpo?” En esencia, analicé las interacciones entre participantes, escenarios y acciones que se dieron en el marco de la residencia. En esas interacciones, leídas de acuerdo con los conceptos presentados arriba, identifiqué prácticas y proyecciones que me permiten hablar de una nueva política del cuerpo.

Marco Teórico: Hacia una nueva política corporal.

Este marco teórico explora las intersecciones entre cuerpo, movimiento y percepción. Para ello, se sustenta en un suelo teórico y conceptual alrededor de la pregunta: ¿por qué es necesaria una nueva política del cuerpo en el mundo contemporáneo?

A partir de las contribuciones de pensadores como Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault, Sigmund Freud, Gilles Deleuze y contemporáneamente André Lepecki y Manuel DeLanda busco identificar el fenómeno de la coreografía social y su relación con la represión o contención de los cuerpos y, consecuentemente, las subjetividades. Cada uno de estos autores ofrece perspectivas únicas que convergen en la comprensión del cuerpo como un ente político y socialmente construido, así como en la exploración de las dinámicas perceptivas que configuran nuestra experiencia corporal como posibilidad de acción.

A continuación, expondré el conjunto de conceptos y construcciones teórica que utilicé para analizar las posibilidades de producción de nuevas políticas del cuerpo en el contexto de la danza contemporánea.

A. Fundamentos de la percepción corporal.

Para esta investigación resulta necesario exponer la relación entre cuerpo y mente en la que me baso y, con ello, registrar las posibilidades que emergen en términos políticos a la hora de hablar del movimiento contemporáneo como un escenario donde ocurre la disidencia.

Desde una perspectiva fenomenológica el cuerpo tiene un rol de vital importancia que va más allá de su funcionalidad biológica. Como afirma Merleau Ponty “mi cuerpo no es para mí un aglomerado de órganos yuxtapuestos en el espacio.” (Merleau-Ponty, 1945, pág. 115). El cuerpo no es sólo un sistema organizado de partes una sobre otra, un aparato mecánico, sino todo un sistema complejo de percepción que potencia la existencia de los demás objetos.

La fenomenología de la percepción, escrita en 1945, es una obra fundamental de la filosofía del siglo XX. En ella, Maurice Merleau Ponty destaca la interconexión inseparable entre el cuerpo y la percepción. El cuerpo no solo como intérprete, sino como fenómeno. La concepción tradicional que se tenía de la percepción, centrada en el interior de cada sujeto separado del mundo exterior, fue reevaluada para proponer nuevos umbrales de discusión sobre cómo el espacio limita y también posibilita. Merleau Ponty propone que la percepción

es una forma de relación directa entre el cuerpo y el mundo. Es una experiencia *encarnada* donde el cuerpo desempeña un papel central en la formación de la conciencia a partir de la relación con el entorno. En este sentido, la percepción no es un proceso puramente mental, sino que está arraigado a la experiencia corporal.

Merleau Ponty parte de una perspectiva de mutualismo respecto a la relación del sujeto con el entorno y con los objetos de su experiencia, superando así la perspectiva clásica donde la percepción consistía en un conocimiento sensible directo. En la página 60 del mencionado libro afirma que:

"La percepción no es un conocimiento que brote de la sensación, sino una totalidad vivida, que abarca la sensación y el objeto juntos, y en la que el sujeto y el objeto se definen mutuamente, como las dos caras de una hoja de papel." (Merleau-Ponty, 1945, pág. 60)

Se puede afirmar que la percepción es una actividad intencional que implica todo el cuerpo, y no una actividad meramente cerebral o cognitiva. El cuerpo no es un objeto o una materia muerta, sino una presencia activa en el mundo. La percepción es una forma de comprensión y habitación, en la que la percepción sensorial se mezcla con el pasado y nuestra idea del futuro. Esto es esencial para comprender como percibimos y experimentamos ambos elementos (sujeto y objeto); ahora como una parte fundamental de nuestra conciencia y nuestras experiencias sensoriales, las cuales están conectadas con nuestras acciones y, por ende, con nuestros movimientos físicos en un espacio determinado.

Esta perspectiva funciona como base para la nueva política del cuerpo al centrarse en la importancia de la experiencia corporal en la percepción e interacción social, pues esa relación entre la percepción y el cuerpo, implica a su vez que cualquier cambio en la percepción está conectado con una transformación en la relación del cuerpo con su entorno. Como puede verse, las relaciones emergentes con el cuerpo son parte fundacional de maneras nuevas de coreografiar la existencia.

En ese sentido, cabe preguntarse cuáles formas de moverse son las que conducen a una transformación de la relación del cuerpo con su entorno. La danza es un claro ejemplo de las maneras en que el cuerpo puede ser activado o puesto en relación distinta y potencialmente

diversa con los demás cuerpos y con el espacio. La Fenomenología de la Danza, también escrita por Maurice Merleau Ponty, profundiza en la comunicación y la expresión a través del cuerpo. La danza se convierte en un lenguaje corporal que revela la interacción entre la percepción, el movimiento y el espacio. Esto sugiere la exploración de nuevas formas de comunicación corporal e intersubjetividad, y la posible emergencia de una política del cuerpo que desafíe las normas sociales establecidas, y juegue con lo coreográfico desde la resignificación de la conciencia corporal y la relación entre cuerpo, espacio y percepción.

Acá podemos afirmar que la danza es un escenario donde el movimiento adquiere un estatus distinto; Si la percepción no es una experiencia interior, y está relacionada con el cuerpo y el espacio, como afirma Merleau Ponty, los escenarios de danza conducen a una resignificación de sentido del cuerpo propio y del espacio donde ese cuerpo es. Es decir que la experiencia del movimiento corporal es un acto de creación de sí y de la relación de sí con los otros y el espacio, como afirma Carmen López en su artículo Fenomenología de la danza: Merleau Ponty *versus* Sheet Johntson:

"La danza no es simplemente un objeto de conocimiento, sino una forma de conocimiento que revela la realidad de una manera única. La danza nos lleva más allá de la mera percepción de los objetos y nos muestra cómo se sienten y cómo existen en el mundo. A través de la danza, el cuerpo se convierte en un medio para la comprensión del mundo y de uno mismo." (López-Sáenz, 2010, pág. 13)

La danza es una *forma de conocimiento que revela la realidad*. El movimiento consiente, direccionado, o incluso extendido que ocurre estos escenarios conduce a una activación de la percepción en un grado distinto a las formas de la tradición y la costumbre. La danza requiere de cohabitar con el otro, de percibir los objetos y los seres de manera distinta. En la danza *El cuerpo vívido* (experiencia subjetiva del cuerpo: sensaciones, percepciones y emociones) entra en relación con el *cuerpo objetivo* (cuerpo físico, observable desde afuera) y el *cuerpo habitual* (acciones y movimientos corporales que se han vuelto automáticos). De esa relación se sigue la del *espacio corporal* (Es el espacio experimentado y percibido por el cuerpo en movimiento, que puede diferir del espacio objetivo o físico) y *el espacio de las cosas* (Espacio objetivo o físico que contiene objetos y elementos externos al cuerpo), así como la del *movimiento vívido* (experiencia subjetiva del movimiento, incluyendo sensaciones

kinestésicas y la propia conciencia del propio cuerpo en movimiento) y el mero cambio de lugar.

B. Poder y control sobre el cuerpo.

El cuerpo es enmarcado por diversas estructuras físico-políticas que determinan la configuración de la estética, el comportamiento y la cosmovisión del individuo por medio del castigo. Según Foucault existen variedad de dispositivos que mantienen el poder en una sociedad, entre ellos se incluyen sistemas de conocimiento, lenguaje y comunicación. Para Foucault *dispositivo* se refiere a un conjunto de prácticas, discursos y tecnologías que mantienen el poder en una sociedad:

"Por dispositivo entiendo un conjunto decididamente heterogéneo que incluye virtualmente cualquier cosa que tenga, de manera constante o no, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, conductas, opiniones y discursos de los seres vivos, en suma, la forma en que éstos acceden al mundo" (Agamben, 2007)

En ese sentido puede afirmarse que el poder se ejerce en la sociedad en el mundo que penetra nuestras acciones del día a día, y no solo como algo exclusivo de las instituciones y del poder sobre la vida física. Es un poder que interpela la identidad y que controla el cuerpo en su significación.

Giorgio Agamben, en su ensayo "¿Qué es un dispositivo?" (2007), amplía y profundiza el concepto de "dispositivo" emergente en el análisis hecho por Michel Foucault. Agamben define un dispositivo como cualquier cosa que tiene la capacidad de *capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, conductas, opiniones y discursos*. Esta definición abarca una amplia gama de entidades y estructuras, desde instituciones y leyes hasta tecnologías y prácticas sociales, que influyen en la forma en que las personas interactúan con el mundo y entre sí.

Para Agamben, un dispositivo es un mecanismo que ejerce poder y control sobre la vida de los individuos, y que en última instancia configura la manera en que estos acceden al mundo y lo perciben. Esto incluye tanto elementos físicos como inmateriales, subrayando la naturaleza heterogénea y omnipresente de los dispositivos en la vida moderna.

"Llamo dispositivo a cualquier cosa que de alguna manera tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, conductas, opiniones y discursos de los seres vivos" (Agamben, 2007, pág. 14)

El poder, bajo esta perspectiva, no se ejerce únicamente a través de la represión y la violencia, sino a través del conocimiento, los discursos populares y transversales, la vigilancia, y la biopolítica que se refiere al control e intervención sobre los procesos biológicos del cuerpo en pro de una eficiencia y productividad que responda a los intereses de las grandes industrias y por tanto del gobierno de turno. El cuerpo es sometido a diversos dispositivos que abarcan desde su lenguaje hasta sus posibilidades de expresión. Estos dispositivos de poder incluyen desde categorías como el género, la raza o la clase social, hasta la manera en que nos comportamos como individuos en los diferentes lugares de socialización.

Michael Foucault (1975) analiza las estructuras de poder que han dado forma a las normas y las prácticas relacionadas con el cuerpo y la sexualidad en la modernidad. Este texto – vigilar y castigar- revela cómo las instituciones sociales han ejercido control sobre el cuerpo y la identidad, todo ello a través de la vigilancia y la regulación. Foucault argumenta que el cuerpo es sometido a la regulación y que las normas culturales influyen en como entendemos y experimentamos el cuerpo, tanto en relación al otro como a las normas establecidas, que imponen una coreografía específica al cuerpo, dictando lo que es normal y correcto en cada época. En el contexto de una nueva política del cuerpo, estos textos pueden ayudar a identificar como las normas y la vigilancia social han dado forma a las percepciones y experiencias del cuerpo a lo largo de la historia, lo que es crucial para cambiarlas por medio de la re-coreografía y las disidencias corporales.

C. Estigmas y coreografías sociales: Disciplina y normatividad del cuerpo en lo social.

La interacción humana es una danza constante, un acto coreografiado donde cada gesto, mirada y palabra forman parte de un intrincado baile social. Somos sujetos sociales adaptados a un régimen corporal que limita y posibilita las acciones del cuerpo en el mundo social. Para comprender esta dinámica, es crucial explorar cómo las teorías sociológicas y culturales han conceptualizado la presentación del yo y la gestión de la identidad.

Lefebvre, en su obra "La crítica de la vida cotidiana" (1961), yuxtapone la idea de una coreografía social implícita en las prácticas diarias de la vida cotidiana con la estructura espacial de las ciudades y los entornos urbanos. La coreografía social, en el enfoque de Lefebvre, se refiere a los patrones de comportamiento, movimientos y acciones que se desarrollan en el espacio social. Estos patrones no son meramente aleatorios, sino que están arraigados en las relaciones sociales, económicas y políticas que configuran la vida cotidiana de las personas. Desde esta perspectiva, cada gesto, interacción y rutina se convierte en una forma de expresión que refleja y reproduce las estructuras de poder y dominación presentes en la sociedad.

Al explorar la coreografía social, Lefebvre destaca cómo las prácticas cotidianas están condicionadas por la lógica del capitalismo y la urbanización moderna. La planificación urbana, la arquitectura y el diseño del espacio influyen en la forma en que las personas se mueven y se relacionan entre sí, dando forma a la experiencia urbana y reproduciendo relaciones de dominación y alienación.

Además de "La crítica de la vida cotidiana", otras obras de Lefebvre, como "El derecho a la ciudad", profundizan en la relación entre la coreografía social y la producción del espacio urbano. En estas obras, Lefebvre aboga por una transformación radical de la vida cotidiana y el espacio urbano que permita la apropiación colectiva de la ciudad por parte de sus habitantes, desafiando así las formas de control y exclusión impuestas por las élites económicas y políticas.

El sociólogo Erving Goffman, en su obra "La presentación de la persona en la vida cotidiana" (1959), ofrece una visión penetrante sobre cómo las personas manejan sus presentaciones públicas y las impresiones que causan en los demás. Goffman introduce el concepto de "dramaturgia social", comparando la vida social con una obra teatral en la que los individuos desempeñan roles específicos, utilizando estrategias para controlar la percepción de los demás. Argumenta que las interacciones sociales no son espontáneas, sino cuidadosamente gestionadas, y que las personas están constantemente preocupadas por su imagen pública, manipulando aspectos como la apariencia física, la expresión facial y el lenguaje corporal para transmitir un mensaje particular. Este enfoque, similar a una coreografía social, destaca cómo cada movimiento está diseñado para mantener una imagen

deseada ante la audiencia, y como cada sujeto encuentra un papel o un rol en el escenario social, y a partir de allí actúa, personifica. Este enfoque destaca cómo cada movimiento está diseñado para mantener una imagen deseada ante la audiencia, y cómo cada sujeto encuentra un papel o un rol en el escenario social, actuando y personificando según las expectativas sociales.

Goffman va más allá de la mera observación de las interacciones sociales, penetrando en la naturaleza fundamentalmente performativa de la vida cotidiana. Las personas no solo interactúan, sino que actúan, utilizando estratégicamente elementos de su apariencia y comportamiento para gestionar las impresiones que proyectan. Como señala (Goffman, 1959): "la vida social, entonces, es vista como una representación teatral en la cual el actor es al mismo tiempo autor, director y actor de su papel". Esta cita subraya la complejidad de la vida social, donde cada individuo desempeña múltiples roles y, al hacerlo, participa en una forma de teatro social en el que la autenticidad y la representación coexisten de manera fluida. En este sentido, Goffman ofrece una lente a través de la cual se puede comprender tanto en un primer nivel lo coreográfico intersubjetivo en la sociedad, como también la disidencia corporal en el mundo contemporáneo, explorando los desafíos que los individuos hacen a las normas y expectativas sociales, a través de la manipulación consciente de su presentación pública para expresar identidades alternativas, comunicar un mensaje o resistir a la hegemonía social.

A su vez, en "**Estigma: La identidad deteriorada**" (1963), Goffman profundiza en el impacto social de los estigmas y la afectación que generan en la identidad de las personas. Define el estigma como una marca socialmente desacreditadora que altera la percepción que los demás tienen de un individuo y su identidad. Las personas estigmatizadas enfrentan desafíos significativos en la interacción social, ya que deben gestionar y negociar su identidad para manejar las reacciones de los demás. Esta idea se vincula con los dispositivos de control, pues el lenguaje, con sus etiquetas y categorizaciones, alimenta el régimen de lo real. A través del lenguaje, damos sentido al mundo y a los demás, ubicando a los individuos en roles específicos dentro del teatro de la representación, produciendo que tanto el sujeto como el entorno lo vean bajo ese lente y la carga social que conlleva. Si en algún momento el sujeto

quiere salirse de su rol y adoptar o crear otro, la sociedad reacciona con sorpresa o reprensión, como si el escenario de la representación fuera algo ontológico.

Goffman explora cómo las personas estigmatizadas pueden resistir y desafiar las normas sociales dominantes al manipular conscientemente su presentación. Esto puede implicar la adopción de estrategias para ocultar o minimizar el estigma, así como también formas más directas de confrontación y resistencia. En última instancia, *Estigma: La identidad deteriorada* ofrece una visión profunda de cómo la interacción social y la presentación de uno mismo están intrínsecamente ligadas a la construcción y negociación de la identidad en un mundo marcado por la diversidad y la diferencia. El estigma no solo etiqueta a ciertos individuos como diferentes o desviados de la norma, sino que también establece implícitamente lo que se considera normal y aceptable en la sociedad. Como afirma Goffman con contundencia “El estigma no es simplemente una condición de desventaja física o social; es una situación social que marca al individuo como desviado”

El estigma, al definirse como una desviación de lo que se considera socialmente aceptable, actúa como un punto de referencia desde el cual se construyen y refuerzan las identidades individuales y colectivas. Aquello que es estigmatizado, ya sea una característica física, una orientación sexual o una condición social, se convierte en un marcador de diferencia que, paradójicamente, ayuda a definir lo que se considera "correcto" o "normal" dentro de una determinada cultura o comunidad. En conclusión, el estigma no solo afecta a los individuos estigmatizados, sino que también funciona como un mecanismo a través del cual se construyen y mantienen las normas sociales y culturales dominantes. Es precisamente esta dinámica la que subraya la compleja relación entre el estigma y la construcción de identidades en la sociedad contemporánea.

Por su parte, la noción de *coreografía* es muy amplia. Abarca desde su producción como manifestación artística hasta su influencia en los modos de relacionamiento humano.

“**Disciplinar los cuerpos en la danza**” es un libro escrito por Susan Leigh Foster que explora el disciplinamiento sobre los cuerpos a través de la danza. Foster examina cómo es que la danza se ha utilizado a lo largo de la historia para moldear y regular los cuerpos en diferentes contextos culturales.

Asimismo, analiza cómo la danza ha sido utilizada para producir y regular identidades y subjetividades corporales. Para ella, la danza es una forma de coreografía social que refleja normas, valores y creencias de una sociedad determinada. En tal sentido:

"La danza es una forma de coreografía social que refleja las normas, valores y creencias de una sociedad determinada, y que ha sido utilizada para producir y regular la identidad y la subjetividad corporal en diferentes contextos culturales e históricos" (Foster S. , 2010, pág. 15)

Esto quiere decir que la danza es una expresión de las creencias de una sociedad determinada y un aparato de control que mantiene vigente dichas producciones de sentido. Ahora bien, en el mundo contemporáneo nos encontramos con propuestas dancísticas que rompen con las hegemonías y las producciones de cuerpo homogéneo. Por ejemplo, en la danza contemporánea, específicamente en la improvisación, podemos encontrar escenarios potenciadores de disidencias y de cuerpos autónomos.

D. Trauma colectivo e individual: La encarnación de lo coreográfico en la identidad del individuo y las colectividades.

En el artículo "Trauma y memoria" Nora Merlín (2017) explora la relación entre el trauma y la memoria desde una perspectiva psicoanalítica y cultural. Según esta autora, el trauma no solo tiene un efecto individual en el psiquismo de la persona, sino que también tiene un impacto cultural y social. En tal sentido, afirma que las experiencias traumáticas pueden ser transmitidas a través de generaciones y, por tanto, la memoria colectiva puede ser afectada por el trauma. Merlín también argumenta que la memoria no es solo un registro objetivo de eventos pasados, sino que es un proceso dinámico que está influenciado por la interpretación y la experiencia subjetiva. Este enfoque nos lleva a considerar que las narrativas colectivas se construyen y reconstruyen dentro de un marco sociohistórico

Merlín subraya que la superación del trauma, tanto individual como colectivo, requiere un proceso de reconocimiento y elaboración a través de la memoria. Este proceso es esencial para la catarsis y la curación. Parafraseando a Freud, Merlín sostiene que "la única posibilidad de olvido es el recuerdo, pues éste constituye la condición que permite al aparato psíquico delimitar, recortar un pasado" (Merlín, Trauma and Memory, 2018, pág. 103) Queda

en evidencia la importancia de confrontar y recordar los eventos traumáticos como un paso necesario para la recuperación y el cierre.

En el contexto de los cuerpos disidentes y reaccionarios, este análisis de la memoria y el trauma adquiere una relevancia particular. La fase de reconocimiento del trauma puede ser un canal poderoso para la subjetivación y la sublevación de y en la identidad propia. Las personas que han experimentado traumas colectivos –que somos todos- pueden encontrar en la memoria una herramienta para redefinir y reivindicar sus identidades, desafiando las narrativas hegemónicas y creando espacios para la resistencia y la transformación.

E. Nueva política del cuerpo: Resistiendo y desafiando las normas o coreografías sociales.

“**Capitalismo y Esquizofrenia**” es una obra filosófica escrita por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Que consta de dos volúmenes: El Anti-Edipo y Mil Mesetas. Este segundo es el que uso en mi investigación. En él, los autores continúan su crítica al capitalismo, defendiendo la creación de nuevas formas de vida y organización social que rompan con los modelos tradicionales y represivos de la sociedad moderna e industrial. Por ello esta obra se enfoca en la idea de la multiplicidad y en la creación de conexiones y relaciones entre distintos elementos que aparentemente no tienen relación, o que hacen parte de lo indecible e inimaginable.

En esta obra aparece un concepto fundamental para el desarrollo de mi investigación y del cual ya hablé: el *cuerpo sin órganos*. Recordemos que consistió en la posibilidad de desplegar el deseo en la configuración del yo mediante una concepción del cuerpo como fuerza creativa que es capaz de trascender los límites que le son impuestos por la sociedad y la cultura. El cuerpo sin órganos es una especie de territorio que se encuentra más allá de la estructura y la organización del cuerpo normal. En lugar de órganos funcionales y prácticos, el cuerpo sin órganos es algo así como una masa de intensidades y potencialidades que, en el mundo contemporáneo, pueden ser reprimidas y asignadas por la cultura. Para liberar al cuerpo de esas restricciones, es necesario deshacerse del “organismo” y su distribución jerárquica. En cambio, permitir que el cuerpo se exprese de manera libre y creativa. Como señalan Deleuze y Guattari:

"El cuerpo sin órganos no es un estado inmóvil o un fondo inmóvil, es precisamente un cuerpo en proceso de formación, un cuerpo-energía, un cuerpo sin cabeza ni pies, sin manos ni boca, que se compone y se descompone en todos los sentidos, en todas las direcciones, mediante intensidades que van de cero a infinito, de una línea a otra, de una dimensión a otra" (Guattari D. , 1980, pág. 159)

Este concepto desafía las convenciones del cuerpo y la identidad al proponer una corporalidad que no está definida por las estructuras normativas del organismo, sino que es liberadora y fluida. Este concepto es fundamental para pensar una política del cuerpo radical que busque romper con las coreografías corporales impuestas, ya que desafía la idea convencional del cuerpo como una entidad estática, práctica y definida por sus órganos y funciones normativas. A pesar de que para ambos autores pareciera que el *cuerpo sin órganos* es algo irrealizable, en esta investigación resulta inevitable plantearse esa redistribución orgánica en términos de representación y de experiencia artística, convirtiendo el concepto como algo posible y como ruta hacia una reorganización del sentido del cuerpo en el plano social.

De otro lado, en el texto "Agotar la danza", André Lepecki introduce un concepto revolucionario de la danza contemporánea, posicionándola como una forma de resistencia artística y política. Según Lepecki, la danza contemporánea no solo cuestiona las convenciones sociales y las normas impuestas al cuerpo, sino que también *reimagina* la forma en que los cuerpos danzantes se mueven y se expresan, ofreciendo una alternativa a las coreografías sociales existentes. Este enfoque convierte la danza en una herramienta poderosa para desafiar el *statu quo* y las relaciones de poder entre las corporalidades. De acuerdo con Lepecki: "La danza no es un objeto que se pueda mirar desde afuera. No es algo que podamos reducir a un conjunto de movimientos o a una estética. La danza es una forma de estar en el mundo, una forma de explorar el potencial de nuestro cuerpo para relacionarnos con los demás y con el entorno que nos rodea." (Lepecki, 2006, pág. 23)

Esta cita encapsula la idea de que la danza trasciende la mera ejecución de movimientos para convertirse en un medio de interacción y exploración del ser en el mundo. El análisis de Lepecki sobre la obra de coreógrafos como Pina Bausch y William Forsythe ilustra cómo la danza puede ser un medio de resistencia política. Bausch, por ejemplo, desafía las jerarquías

de género y el poder patriarcal a través de sus coreografías, creando un espacio de igualdad donde los roles tradicionales son subvertidos y se exploran nuevas formas de relación. Forsythe, por otro lado, cuestiona la autoridad y el control en contextos como la cárcel o la sociedad militarizada, utilizando la danza para examinar y desafiar estructuras de poder opresivas.

Al incorporar este texto a la investigación, examino cómo la danza se convierte en una manifestación activa de la búsqueda de una nueva política del cuerpo, donde la diversidad y la disidencia son celebradas a través de la danza como una forma de expresión artística y social.

F. Totalidad e Infinito: La ética de la alteridad en Emmanuel Levinas.

"Totalidad e Infinito" es una obra filosófica de Emmanuel Levinas, publicada en 1961, que presenta una crítica radical a la tradición filosófica occidental, en particular al pensamiento hegeliano y fenomenológico de Husserl y Heidegger. Levinas argumenta que la filosofía occidental ha tendido a reducir al otro a categorías preestablecidas, subsumiéndolo en una totalidad conceptual que limita su singularidad y alteridad. En contraste, Levinas propone una ética de la responsabilidad y el encuentro cara a cara con el otro. En su perspectiva, la alteridad del otro irrumpe en nuestra conciencia, desafiándonos éticamente a responder a su llamado. Esta ética del encuentro subraya la importancia de reconocer y respetar la alteridad del otro como una condición fundamental para la ética y la justicia.

Levinas reconfigura la relación entre el yo y el otro, destacando que la auténtica ética surge del reconocimiento de la singularidad irreductible del otro. Este enfoque proporciona una base filosófica profunda para entender las dinámicas de poder y resistencia en las interacciones humanas y ofrece un marco teórico que puede enriquecer la comprensión de la danza como un acto de resistencia y de expresión de la alteridad.

G. Propuesta de articulación conceptual: integración teórica en una nueva política del cuerpo.

Hecho este recuento de los autores y conceptos que ayudaron a pensar el lugar del cuerpo emergente en la danza contemporánea. La percepción corporal, como se describe en la fenomenología de Merleau Ponty, se convierte en una base para la reconceptualización del cuerpo como un sitio de experiencia y comunicación. Por su parte, La crítica foucaultiana de

la normatividad del cuerpo proporciona una comprensión de cómo las estructuras de poder han impuesto coreografías sociales en torno al cuerpo y la sexualidad

Para complementar esta relación, el concepto de “cuerpo sin órganos” de Deleuze y Guattari sugiere la posibilidad de desafiar y trascender las normas impuestas culturalmente al cuerpo, buscando una corporalidad que supere sus márgenes físicos y sea autónoma y liberadora. A su vez, La ética de la alteridad de Levinas permite abordar el carácter irruptivo de las relaciones entre los cuerpos en el mundo social y, para objetivos de esta investigación, en la danza. Como se verá más adelante, la danza promueve la apertura y la consideración del Otro en la diversidad corporal y perceptiva.

En resumen, este marco teórico proporciona una base sólida para la investigación sobre el cuerpo y la percepción; al integrar la filosofía de Ponty, la práctica de la danza contemporánea de Lepecki, las consideraciones de Sheets Johnstone y Susan Leigh Foster respecto a lo coreográfico y las posibilidades del movimiento contemporáneo, y la ética de la alteridad de Levinas en la vinculaciones entre Otreidades, surge una nueva política del cuerpo que desafía las convenciones establecidas y potencia corporalidades nuevas y mutantes (bajo la forma de CsO) relacionadas con el espacio, el movimiento y la percepción. La combinación de estos elementos en el marco teórico permite explorar una nueva política del cuerpo que promueva la diversidad y la disidencia corporal. La danza se convierte, entonces, en una manifestación activa y dinámica en la búsqueda de esa política, donde se celebra la diversidad y la expresión corporal autónoma como una forma de resistencia a las normas culturales impuestas y como la posibilidad de tramitar traumas, como sugiere Nora Merlin, individuales y colectivos, y posteriormente engendrar, por medio del movimiento intencional y desbocado, subjetividades autónomas, reacciones mutantes y disidencias conscientes de la posibilidad de lo recoreográfico.

CAPITULO I

“SOBRE EL CUERPO”

Cuando nos preguntamos desde una perspectiva filosófica ¿qué es el cuerpo? encontramos algunas consideraciones que ponen en tela de juicio las nociones tradicionales alrededor de él y con ello las significaciones y vinculaciones que experimentamos con nuestro propio cuerpo.

Por ejemplo, el dualismo cartesiano considera al cuerpo y la mente como entidades separadas y de naturaleza completamente distinta. El monismo materialista –con exponentes como Thomas Hobbes, Karl Marx e incluso Spinoza- sostiene que todo lo que existe en el universo, incluyendo la mente y la conciencia, puede ser explicado en términos de materia y sus propiedades. En esta perspectiva filosófica se considera al cuerpo únicamente como un organismo físico compuesto por células, tejidos y órganos, donde la mente es el resultado de procesos físicos y químicos en el cerebro y donde el cuerpo puede ser explicado, por ejemplo, en términos de producción. *La fenomenología* –con exponentes como Husserl, Heidegger y Merleau Ponty- por su parte considera al cuerpo como el medio a través del cual experimentamos el mundo y nos relacionamos con él, es decir, cómo se presenta a nuestra conciencia. La filosofía computacional –con exponentes como Daniel Dennet, Ray Kurzweil y Nick Bostrom- considera al cuerpo como un mero contenedor de procesos y de códigos que pueden ser previamente configurados en cualquier otro sistema. Para finalizar, *la filosofía existencialista* –con exponentes como Jean-Paul Sartre o Simone de Beauvoir- considera al cuerpo como una parte esencial de la existencia humana y de nuestra relación con el mundo: el cuerpo es una encarnación de la existencia.

Ambas perspectivas, tanto la fenomenológica como la existencialista son el horizonte de reflexión filosófica desde el cual analizo el cuerpo en el mundo contemporáneo.

Pero entonces ¿Qué es el cuerpo?, esta es una pregunta compleja de abordar y con múltiples matices. La física, la biología, la medicina, la psicología, la sociología y la antropología comparten un presupuesto: dan por sentado, dentro de sus análisis, la existencia del cuerpo como un objeto más de investigación en la realidad en lugar de considerarlo como un elemento fundamental que influye en la manera en que experimentamos, comprendemos y

percibimos el mundo. El cuerpo mismo es un sitio de significado, poder y acción que moldea y es moldeado constantemente, y que trasciende los análisis científicos sobre su naturaleza y comportamiento.

“Yo no soy el resultado o encrucijada de las múltiples causalidades que determinan mi cuerpo o mi «psiquismo»; no puedo pensarme como una parte del mundo, como simple objeto de la biología, de la psicología y la sociología, ni encerrarme en el universo de la ciencia.” (Merleau-Ponty, 1945, pág. 8)

Según Merleau Ponty el cuerpo no debe ser comprendido como un elemento estático o inerte, capturado en *el universo de la ciencia*, pues su naturaleza activa y en correlación con la realidad le otorga un carácter distinto que penden de la vivacidad del mundo, es decir, de su impacto en la percepción.

“Todo cuanto sé del mundo, incluso lo sabido por ciencia, lo sé a partir de una visión más o de una experiencia del mundo sin la cual nada significarían los símbolos de la ciencia. Todo el universo de la ciencia está construido sobre el mundo vivido” (Merleau-Ponty, 1945, pág. 8)

El cuerpo es dinámico, muta constantemente. Opera como punto de partida, como cauce, como lugar de abandono también. Nos atrae, nos confunde, nos incomoda o nos excita. Es en el cuerpo donde habitamos la existencia y donde nos pasa el tiempo. En él amamos, odiamos, deseamos, somos vencidos y hacemos historia. Puede convertirse en nuestra prisión, hogar o refugio. Es potencia creadora, pero también reactiva. Habita la contradicción, le urge salir de sí mismo, pero vuelve a buscar refugio en su piel. Es la base de nuestra experiencia subjetiva y el lugar donde se entrelazan nuestras sensaciones, percepciones, emociones y acciones en el mundo.

El cuerpo es un dispositivo en constante transformación que percibe, expresa y es afectado por las múltiples dimensiones de la vida biológica y social, pero no se reduce a estas. La interacción con otras personas y la participación en dinámicas sociales moldean nuestra corporalidad, nuestras formas y posibilidades no solo de expresión sino, además, de acción. Pero esto no significa que el cuerpo deba ser tratado como un objeto determinable u objetivable como sí parece funcionar con otros elementos de la investigación científica. El

cuerpo se escapa de las determinaciones y se fuga una y otra vez de las definiciones que buscan encerrarlo en moldes cuantificables o cualificables. En ese sentido hablo de un cuerpo común y un cuerpo singular:

El cuerpo común es un cuerpo que comparte características generales y universales con otros cuerpos humanos como la anatomía básica y las funciones fisiológicas y se encarga de resolver las demandas básicas de supervivencia: alimentación, descanso y supervivencia. A través de procesos biológicos y mecánicos, satisfacemos nuestras necesidades y mantenemos el funcionamiento básico del organismo. Este cuerpo nos permite sobrevivir y adaptarnos al entorno, pero su papel trasciende lo puramente funcional y alcanza un nivel básico en las relaciones sociales. Es a través de este cuerpo que establecemos una relación directa con el mundo exterior; los sentidos nos permiten percibir y experimentar lo que nos rodea, y nuestros diversos sistemas de funcionamiento como el digestivo y el nervioso mantiene al cuerpo en correcto funcionamiento para su supervivencia. Es a través de este cuerpo que nos relacionamos con otros cuerpos, y por ende es intersubjetivo, pues compartimos un plano común de percepción que nos permite vincularnos con los demás.

El cuerpo singular se refiere al cuerpo individual y único de cada persona, con sus propias experiencias, percepciones y formas de estar en el mundo. No se limita a ser una entidad física, sino que aquí se comprende un nivel de representación superior que tiene que ver con la propiocepción y las maneras en que la representación de mi cuerpo influye en la vida cotidiana. Asimismo, nos permite expresarnos, comunicarnos y encontrar identidad. El cuerpo singular es el medio a través del cual nos representamos un mundo propio, historia e identidad y es el resultado de nuestra interacción con el entorno y con los demás. Nos vemos interpelados por otros cuerpos y deseamos relacionarnos con ellos, hacemos historia común y les otorgamos un lugar en nuestra psique.

El cuerpo común circula en el espacio y choca, funde, comparte con los otros, y en eso se hace *cuerpo singular*: es interpelado e interpela al otro, vive en afección, recibe al universo en su piel. Nuestro cuerpo –tanto el cuerpo común como el cuerpo singular- trasciende la dimensión física, no es meramente un objeto en el espacio, sino que es con y contra el espacio; le atribuye sentido al mundo en la interacción con los demás cuerpos y con el lugar

donde se enuncia, lo que le permite desplegarse en mayor o menor medida de acuerdo con sus interacciones, necesidades y alcances perceptuales.

Ahora bien, también existe la homogeneidad y heterogeneidad respecto a los cuerpos; la primera se refiere a ese margen social que contiene a aquellas personas que han asumido el régimen de lo real (principios morales, políticos y religiosos dominantes) como parte fundamental de sí mismos; adoptando estéticas y comportamientos que son replicados y asumidos popularmente como el plano correcto de interacción social. Dentro de esta categoría cuesta diferenciar, por lo menos en una mirada general, unos cuerpos de otros. Es decir, cuerpos que asumen categorías replicadas una y otra vez, y se convierten en masa social, en energía productiva para el sistema. Por otro lado, la heterogeneidad, se refiere a aquellos cuerpos que se destacan, que rompen con la norma y se reinventan o encuentran una estética más acorde a su identidad; estos cuerpos son fáciles de diferenciar y usualmente resaltan dentro del espectro social.

El cuerpo desde una perspectiva fenomenológica.

En síntesis, podemos decir, desde una perspectiva fenomenológica, que nuestro cuerpo es tanto *común* como *singular*.

El cuerpo actúa como constructo perceptivo desde el cual es posible experimentar la realidad y cuerpo como elemento propositivo y activo en la construcción de identidad propia e identidad colectiva. Por su parte, la realidad, entendida como realidad-fenoménica, es decir, como realidad que se presenta a la conciencia del individuo, independiente de su existencia objetiva o de su naturaleza ontológica, es el producto de la relación entre ambos “estratos corporales” de la existencia.

En la fenomenología, el concepto de cuerpo ha sido objeto de un análisis profundo desde diversas perspectivas filosóficas. Además del mencionado Merleau-Ponty, Edmund Husserl y Jean-Paul Sartre también propusieron análisis del cuerpo y su relación con la experiencia humana.

Husserl, considerado por muchos como el fundador de la fenomenología, abordó el cuerpo desde una perspectiva trascendental. El cuerpo nos permite experimentar y comprender el mundo en su totalidad. En su obra Husserl describe el cuerpo como un "yo viviente"

implicado en todas nuestras experiencias perceptivas e introduce el concepto de “cuerpo propio” para referirse a la experiencia corporal directa y vivencial que precede a cualquier reflexión teórica. Husserl en su libro “Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica” afirma que:

“El cuerpo que llamamos nuestro es percibido de una manera única, diferente de todos los demás objetos del mundo; lo sentimos en todas sus partes y como un todo. Este 'cuerpo propio' es el fundamento de nuestra experiencia perceptiva y la base sobre la cual construimos nuestra comprensión del mundo" (Husserl, 1989, pág. 97)

Jean-Paul Sartre, por otro lado, adoptó una perspectiva existencialista en su análisis del cuerpo. En su obra "El ser y la nada" (1943), Sartre argumenta que el cuerpo no es simplemente una entidad objetiva, sino un medio a través del cual ejercemos nuestra libertad y nos relacionamos con el mundo. Sin embargo, también señala que el cuerpo puede convertirse en un objeto de mirada ajena y, en consecuencia, de enajenación:

"Mi cuerpo es al mismo tiempo lo que permite mi existencia libre en el mundo y lo que puede ser convertido en un objeto por la mirada de otro. Esta objetivación produce una especie de alienación, una experiencia en la que me siento separado de mi propio cuerpo y lo percibo como algo externo a mí" (Sartre, El ser y la nada, 1943, pág. 312)

Esto se refiere a una sensación de extrañeza que experimentamos respecto a nuestro propio cuerpo cuando nos convertimos en objetos de la mirada ajena. Sartre argumenta que el cuerpo, como cualquier objeto, puede ser percibido como un objeto externo. Aquí conviene presentar con claridad la comprensión del cuerpo que usé para este trabajo, amparada esencialmente en la propuesta de Merleau-Ponty. Para él el cuerpo no es simplemente un objeto entre otros, sino el medio primordial a través del cual experimentamos y nos relacionamos con el mundo. En consecuencia, rechaza la dicotomía mente-cuerpo e introduce la comprensión del cuerpo como una encarnación vivida de la experiencia humana, profundizando en la importancia de la intersubjetividad en la experiencia corporal:

"El cuerpo no es para nosotros un objeto, pero es un medio general para tener un mundo. Es un nudo de significaciones vividas, y no la ley objetiva sobre la cual se fundarían las acciones exteriores. La experiencia del cuerpo nos enseña a no tratarlo como una cosa, sino

como una forma de existencia, como un proyecto: el cuerpo está a la vez en el mundo y para el mundo" (Merleau-Ponty, 1945, pág. 169).

La obra de Merleau-Ponty destaca por su énfasis en la corporeidad encarnada y su relación con la experiencia perceptiva y la intersubjetividad:

De acuerdo con la fenomenología el cuerpo es un *dispositivo* de percepción y acción que depende de su configuración y distribución física, para interpretar, dar sentido y vincularse con la realidad incluido lo que refiere a la categorización científica. La significación del mundo es más que una serie de conclusiones sobre lo real, y tiene que ver con la experiencia *vívida* que tiene el ser humano con su realidad inmediata y que le posibilita la interpretación y representación de los símbolos en las ciencias. Esto quiere decir que la experiencia *vívida* del mundo antecede o es aquella que posibilita la producción intelectual e incluso la comprensión de la realidad dada por la ciencia.

La fenomenología desarrollada por filósofos como Edmund Husserl y Maurice Merleau-Ponty, tiene un lugar en común: nuestro conocimiento del mundo se origina en la experiencia directa, y necesariamente está inextricablemente ligada al cuerpo. A través de él percibimos, actuamos y nos relacionamos con la vida. Lo que consideramos como real es un espejo de nuestras capacidades, nuestros límites y alcances perceptuales. Sin embargo, en cada momento, mi *campo perceptivo* está lleno de reflejos, fisuras e impresiones fugaces que el ser humano no está en condiciones de vincular directamente con el contexto, y que aun así sitúa en el mundo sin confundirlo con sus ensueños. Respecto a los sueños, la imaginación de objetos o personas que no están en el instante, no resulta incompatible con el contexto, y aun así no se mezclan con el mundo. En palabras de Merleau Ponty *preceden al mundo*, están en el *teatro* de lo imaginario. "Si la realidad de mi percepción no se fundara más que en la coherencia intrínseca de las «representaciones», tendría que ser siempre vacilante y, abandonado a mis conjeturas probables, constantemente tendría yo que deshacer unas síntesis ilusorias y reintegrar a la realidad unos fenómenos aberrantes de antemano excluidos por mí de la misma." (Merleau-Ponty, 1945, pág. 10). El mundo no es un objeto donde su constitución depende de mis pensamientos o mi imaginación, por tanto, no está bajo mi poder; es el medio natural y el campo sobre el cual versan y confluyen todos mis pensamientos y todas mis percepciones explícitas.

En última instancia, todo es un reflejo de nuestro dispositivo sensorial o de nuestro cuerpo. Esto no significa que el cuerpo tenga una suerte de poder ontológico o metafísico sobre la existencia de la realidad, sino que se posiciona en ella y otorga sentido. Sentimos, percibimos y experimentamos la vida desde un punto específico en el *universo de percepción*: el cuerpo humano y, particularmente, el cuerpo de cada uno en relación intersubjetiva. Sin embargo, en cuanto a la realidad, esta es un *tejido sólido*, no está a la expectativa de nuestros juicios para anexarse a los fenómenos del mundo, ni tampoco rechaza nuestras imaginaciones más verosímiles. Como afirma Merleau-Ponty: “la percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen” (Merleau-Ponty, 1945, pág. 10). Es en ese estadio que se ubica la relación intersubjetiva, y donde podemos hablar de subjetividad y objetividad sin caer en una contradicción. Lo que deviene de nuestra experiencia es, consecuentemente, humano en el sentido objetivo del concepto. Al mismo tiempo es profundamente subjetivo e intersubjetivo.

Nuestra experiencia corporal es la evidencia de una existencia auténtica y la base de nuestra identidad perceptual y, por tanto, de la experiencia subjetiva. El cuerpo no es simplemente materia física, sino que, además, es el dispositivo por medio del cual se experimenta y se otorga sentido a los fenómenos del mundo. Es el medio por medio del cual se percibe la realidad y ubicamos en el mundo incluso nuestra imaginación y especulaciones más inverosímiles.

Se puede afirmar que el cuerpo es una estructura intencional; esto significa que está siempre dirigido hacia algo, siempre en relación con el mundo. A través de nuestros sentidos y nuestra corporalidad, nos abrimos al mundo y lo experimentamos como algo vívido, y no únicamente como un plano sobre el cual versar acciones sueltas, vacías, como carentes de intencionalidad, significado o representación. Dentro de esa intencionalidad, hay inconsciencia comunicativa: nos movemos, actuamos y nos expresamos corporalmente sin darnos cuenta ni tener la intención de hacerlo. Nuestros gestos, micro expresiones, posturas y disposiciones corporales son formas en que nos comunicamos y nos relacionamos en un significado aún más primitivo e inconsciente.

Nuestras experiencias sensoriales, emocionales y afectivas influyen en cómo nos percibimos a nosotros y a los demás en un plano común. A través de nuestro cuerpo, experimentamos placer, dolor, alegría, tristeza, cansancio, vitalidad, y demás estados que definen la ruta de nuestro comportamiento y nuestras representaciones o significaciones de los fenómenos que ocurren en el mundo. Los paisajes que contemplamos, los sabores que disfrutamos, el espacio que habitamos, la música que nos mueve, el mismo aire que respiramos. Nuestra vida, las personas que amamos, las superficies que hemos tocado, los espacios en que hicimos historia todas son primero confrontaciones para el cuerpo que para la conciencia. La experiencia pasa primero por un complejo sistema de percepción, interpretación y ejecución en concordancia con su fisicalidad y sus interacciones con el afuera. Es desde el cuerpo que alcanzamos el reconocimiento, pues este reflexiona y conduce su experiencia corporal en relación con otros. También moviliza procesos mentales para situarse en la realidad, incluso a través de la imaginación. Usando la imaginación como reorganizadora de la interpretación sensorial. En palabras de Merleau-Ponty: “la atención supone, en principio, una transformación del campo mental, una nueva manera, para la conciencia, de estar presente ante sus objetos.” (Merleau-Ponty, 1945, pág. 56)

Una idea central de la obra de este autor es la de encarnación, entendida como una experiencia sensorial completa. Con ella, nos invita a reconsiderar la percepción como algo más que una actividad cerebral. Por el contrario, "nuestra percepción está hecha de la misma sustancia que el mundo" (Merleau-Ponty, 1945). En otras palabras, nuestra experiencia del mundo no es simplemente una representación mental, sino una experiencia corporal que implica la totalidad de nuestro ser. Cada percepción es una experiencia vívida y encarnada, en la que el cuerpo mismo se convierte en un medio activo. Esta comprensión de la percepción como encarnada tiene importantes implicaciones para nuestra comprensión del cuerpo como medio de expresión; el cuerpo no es solo un instrumento para la percepción, sino también un medio de expresión que nos permite comunicar significados y relacionarnos con los demás. Como él mismo lo expresa, "somos nuestros cuerpos" (Merleau-Ponty, 1945, pág. 121)

La danza, como forma de expresión corporal, ejemplifica esta conexión entre el cuerpo y la expresión. En la danza, el cuerpo se convierte en un medio de comunicación no verbal, en el que los gestos, posturas y movimientos transmiten significados y emociones de una manera

que va más allá de las palabras. Como señala Merleau-Ponty, "el cuerpo es nuestra primera palabra en el mundo" (Merleau-Ponty, 1945, pág. 14) Además, la danza revela la manera en que el cuerpo se mueve en armonía con el espacio y el tiempo, creando una experiencia estética que trasciende los límites de la percepción habitual. En la danza, el cuerpo se convierte en un medio a través del cual experimentamos la belleza y la expresión artística, enriqueciendo nuestra comprensión del mundo y de nosotros mismos.

CAPÍTULO II

“CONFIGURACIÓN DEL CUERPO NORMADO: TRAUMA Y COREOGRAFÍA SOCIAL”

A. Coreografía social, alienación y pérdida de la autenticidad.

El cuerpo deviene, retorna al pasado sin ser consciente de ello, actúa a partir de las experiencias que han quedado resonando en su interior o que jamás ha podido resolver. Este estado de inconsciencia y automatismo en el comportamiento, es activado por nuestros bloqueos físico-psicológicos, se encuentra profundamente relacionado con nuestra memoria y es constantemente empujado a la repetición. Freud y Lacan se refirieron a estas experiencias a través del concepto de *trauma*. Para Freud el trauma es precisamente la evitación sobre el pasado y eso es lo que conduce, paradójicamente, a no poder olvidar y constantemente volver sobre esas memorias no simbolizadas. Tanto el cuerpo personal, que es aquél que contiene mi propia historia, una especie de auto-narrativa, como el cuerpo social que es aquél que interpela y se ve interpelado por los demás en un plano común teñido de coreografía social, ambos, cada uno a su manera, se han cargado de experiencias traumáticas, de vivencias tan intensas en el pasado que hoy determinan el comportamiento de cada uno, y de todos como sociedad.

Para Freud el trauma no es recordado, es manifestado en la experiencia, en las acciones repetidas de un mundo psíquico concreto: “el analizado no recuerda, en general, nada de lo olvidado y reprimido, sino que lo vive de nuevo, lo actúa. No lo reproduce como recuerdo, sino como acción; lo repite, sin saber, desde luego que lo hace” (Freud, 1914). El trauma es la consecuencia, más aún, la experiencia de retener y no descargar que nos impactaron. Por ello, mantiene las vivencias suspendidas en el tiempo, repetidas y presentes ocurriendo en todo momento, conteniéndose y manifestándose cada vez que tiene la oportunidad. En ese sentido, el cuerpo está profundamente relacionado con la memoria; no solo actúa de acuerdo con su pasado, sino que retrotrae al presente experiencias ya vividas. Un aroma familiar, un sonido específico o ciertas posturas o movimientos que pueden evocar recuerdos y despertar respuestas emocionales. El cuerpo es actor de sus propios momentos traumáticos cada que le es posible recrearlo.

Además del trauma individual, representado por recuerdos no resueltos, es imprescindible considerar además una suerte de trauma colectivo que afecta a los miembros de una comunidad, influyendo en la forma en que los cuerpos de personas contemporáneas se vinculan y se desenvuelven. Este trauma se manifiesta, por ejemplo, en el marco que dicta la amplitud del movimiento dentro de distintos ámbitos sociales, definiendo el cuerpo según categorías de marcación como el cuerpo obediente, el cuerpo productivo, o el cuerpo identitario, delineadas por rúbricas como el género, la religión, la profesión, y hasta la propia idea de disidencia.

Ambos traumas, el individual y el colectivo restringen y moldean las posibilidades del gesto en la kinesfera; Rudolf Laban (Creador de la escuela de danza moderna de Europa Central) define la kinesfera como una esfera imaginaria en la que está contenido el cuerpo, un espacio que rodea el cuerpo en esfera tridimensional y que se desplaza si el cuerpo lo hace. Cuyos puntos de intersección de las direcciones forman las cúspides del cuerpo que posee algo de la esfera y del cubo, y al que llamó icosaedro. El hombre puede ejecutar movimientos y pasos siguiendo tres direcciones: de adelante hacia atrás, de abajo arriba, de derecha a izquierda.

La influencia que tiene la estructura social o el régimen de lo real en la subjetividad es innegable. Por ejemplo, las formas en que somos corporizados por la sociedad en categorizaciones diversas, desde las básicas como el género, hasta otras más complejas relacionadas con el lugar que ocupa en la sociedad. También ocurre esa influencia en la ciudad al adoptarse ciertas pautas de movimiento. El cuerpo actúa de manera específica al transportarse, alimentarse, relacionarse, trabajar, consumir, etc. Los lugares en donde ocurren dichas interacciones también influyen en la corporalidad: una biblioteca, un bus, un bar, una calle, un campo, un río, una granja, una vereda, etc. Todos estos aspectos, justificados como partes de la significación de las culturas, evidencian el ejercicio represivo y, por tanto, traumático que experimentan los cuerpos constantemente y que vive la sociedad en conjunto.

El trauma mantiene un vínculo directo con la alienación. La alienación funciona como aquella experiencia de acoplamiento por imposición, de pérdida de las preferencias, ideas, y convicciones propias, la cual es alimentada por un sistema capitalista de recompensas y estímulos de diversa índole, pero, sobre todo, económico-materialista.

La alienación puede definirse como un estado en el cual los sujetos persiguen fines o realizan prácticas que le son impuestas, pero que, por otra parte, no tienen ningún deseo real de apoyar” (Rosa H. , 2016, pág. 144),

¿Es posible hacer, en clave fenomenológica, un mundo dónde uno haga algo con completa libertad? Si solo somos libres en el encuentro con otros, que no es deliberable, somos seres sociales, y la socialización, como aprendizaje y potencia, nos sobrepasa y no depende de nuestra simple decisión. Si incorporar siempre equivale a incorporar algo de otros, es decir, a incorporar alienaciones, socializar, pareciera imposible un cuerpo que logre escaparse de esto. Si bien es cierto que la socialización no se puede evitar y que aprender a convivir con los demás implica ciertas formas de adaptación y compromiso. La libertad total e ilimitada es un ideal difícil de alcanzar, ya que nuestras acciones y pensamientos están inevitablemente influenciados por nuestras interacciones sociales y aprendizajes, siempre somos con el otro, y en ese ser con el otro, nuestras posibilidades están determinadas por las relaciones que emergen en el encuentro. Sin embargo, esto no significa que estemos completamente alienados o que nuestra libertad esté completamente comprometida. Más bien, la libertad puede entenderse como una capacidad de actuar de manera autónoma dentro de un contexto social, donde nuestras acciones tienen repercusiones en la comunidad en la que vivimos. La clave está en encontrar un equilibrio entre nuestra individualidad y nuestra interdependencia social, reconociendo que nuestra libertad está siempre interconectada con la de los demás.

Tradicionalmente, el concepto de *alienación* ha estado vinculado a la separación o distanciamiento que siente el trabajador respecto a su trabajo, a los productos de su trabajo o a sí mismo como ser productivo. Esto puede incluir sentimientos de ser explotado, de no tener control sobre el propio trabajo, o de no ver el significado o valor de lo que se produce. Hartmut Rosa, sociólogo destacado en la teoría crítica y la sociología de la modernidad, redefine el concepto de alienación en el contexto de la sociedad contemporánea. Para Rosa, la alienación no se limita a una separación del trabajo, sino que representa una profunda desconexión entre el individuo y el mundo en el que vive. Rosa en su texto “*Resonancia: Una sociología de la relación con el mundo.*” (2019) afirma que:

"La alienación se manifiesta cuando las relaciones con el mundo se vuelven frías, indiferentes, o incluso hostiles. No se trata solo de una separación del trabajo, sino de una

desconexión generalizada que abarca todas las esferas de la vida, desde las relaciones personales hasta la interacción con el entorno natural y social. La alienación, en este sentido, es una pérdida de resonancia y un sentimiento de que el mundo se vuelve mudo y carente de significado" (Rosa H. , 2019, pág. 45).

En una sociedad caracterizada por una aceleración constante en todos los aspectos de la vida, amparada por los desarrollos tecnológicos y las dinámicas comunicativas, los individuos pueden sentirse alienados debido a la incapacidad ajustarse a un presente siempre cambiante. Esta alienación se manifiesta en sentimientos de desvinculación, insignificancia e impotencia, donde el individuo se siente desconectado de su entorno, de los demás y de sí mismo. En contraposición a esta alienación, Rosa introduce el concepto de *resonancia*, que representa una conexión enriquecedora y significativa con el mundo:

“Resonancia es una forma de relación con el mundo en la que los sujetos se sienten escuchados y afectados por el mundo, mientras que al mismo tiempo pueden responder y hacer que el mundo resuene en ellos. Es una experiencia de reciprocidad vibrante y significativa que se opone a la experiencia de alienación y desconexión" (Rosa H. , 2019, pág. 174)

Rosa define la resonancia como una relación vibrante y recíproca entre el sujeto y el mundo, caracterizada por una conexión viva y significativa que permite al individuo sentir que está en sintonía con su entorno. La resonancia implica que las personas no solo actúan sobre el mundo, sino que también son afectadas y transformadas por él en un proceso continuo de interacción dinámica.

Rosa sostiene que la resonancia se manifiesta en tres dimensiones principales:

1. **Resonancia Horizontal:** Las relaciones interpersonales y sociales donde se experimenta una comunicación auténtica y significativa.
2. **Resonancia Diagonal:** La relación con el mundo material y natural, donde las personas sienten una conexión profunda y significativa con la naturaleza y los objetos.

3. Resonancia Vertical: Las relaciones trascendentales y existenciales, donde se experimenta una conexión con valores, creencias, y significados profundos que dan sentido a la vida.

Rosa argumenta que, en la sociedad contemporánea, caracterizada por la aceleración y la presión constante por el rendimiento, se produce una crisis de resonancia. Esta crisis se traduce en una experiencia generalizada de alienación, donde las relaciones se vuelven superficiales y las personas sienten una desconexión profunda con el mundo que les rodea. También sugiere que es posible superar la alienación a través de prácticas y experiencias que promuevan la resonancia y una relación más armoniosa con el mundo.

La alienación es entonces parte de un sistema de autopercepción dedicado a diferenciar cuerpos de los demás. Se establecen márgenes, se aprenden fronteras, se marcan límites. En este sentido, parece paradójico que el punto de partida para la disidencia corporal, sea precisamente el margen como encarnación de la norma que separa cuerpos según sus marcas. La disidencia corporal surge en varios sectores de los márgenes. Se trata de una fuerza de creación nacida en el inconformismo con el mundo corporal que le ha sido impuesto, una consciencia que se despierta de un profundo sueño de categorización y recompensa, para abrirse al mundo de la significación y percepción autónoma. Esta fuerza, que nace en el inconformismo y en la consciencia sobre los procesos de alienación en los que está inmerso el sujeto, termina siendo una arcilla en la subjetividad, que puede ser y necesita ser moldeada, y que atraviesa diversas reacciones según el entorno al que es expuesta. Hablo concretamente de las posibilidades que emergen cuando hablamos de un cuerpo que busca hacerse dueño de sí mismo e inicia el proceso de modelación y modulación corpo-estética y corpo-significativa.

B. La coreografía social y el cuerpo.

En este contexto, la noción de *coreografía social* cobra relevancia. Susan Leigh Foster, teórica y crítica de la danza, afirma que la coreografía social es un fenómeno complejo centrado en el movimiento corporal. En este movimiento los agentes se convierten en reguladores y productores de identidad y subjetividad en una sociedad determinada:

"La coreografía social no se limita a las prácticas de la danza, sino que se extiende a las maneras en que los cuerpos se mueven y se comportan en la vida cotidiana. A través de estas

prácticas, los individuos se convierten en agentes que regulan y producen identidad y subjetividad. Las convenciones de movimiento y las estructuras de poder en una sociedad determinada moldean y reflejan las normas culturales y los discursos políticos que dan forma a nuestros cuerpos y nuestras formas de ser" (Foster S. L., 2011, pág. 3)

Entonces es posible afirmar que la *coreografía social* es un concepto que abarca gran parte de la conducta humana. Incluye la configuración de la individualidad, las formas de relacionamiento con los otros y las dinámicas de movimiento colectivo. Para abordar este concepto de manera eficaz me propongo verlo desde dos perspectivas complementarias: la sociológica y la filosófica. La primera parte del análisis de dos textos del sociólogo Ervin Goffman: *La Presentación de la Persona en la Vida Cotidiana* y *Estigma.*, Ambos libros sirven de suelo para comprender el fenómeno de la interacción social, el deseo de ser reconocido por los otros y el inevitable *teatro* de representación que ocurre cuando somos -en palabras de Sartre- *arrojados* al mundo y enfrentados cara a cara con el otro, en cualquier punto del mapa y obligados a reproducir esquemas de conducta. Recordemos que Foucault habla de los esquemas de conducta homogenizados por el *control*, regido por diversos *aparatos* que ejercen poder sobre la vida del individuo.

La coreografía social define y regula tanto los movimientos físicos de los cuerpos en el espacio, como también moldea y limita las interacciones, las dinámicas sociales y las perspectivas, creencias y postulados. Es una estructura invisible pero poderosa que influye en nuestras vidas y en la forma en que nos relacionamos con nosotros mismos y con los demás. La coreografía social impone un conjunto de movimientos, gestos y posturas que se consideran aceptables y adecuados dentro de determinados contextos y roles sociales. Nos enseñan cómo caminar, cómo sentarnos, cómo hablar e incluso cómo expresar nuestras emociones e ideas. Estas normas de movimiento y comportamiento se convierten en una especie de guion invisible, uno que se espera sigamos moldeando y permeando en nuestra identidad.

Cárceles, hospitales psiquiátricos, escuelas, fábricas, empresa,s etc. Que no solo mantienen la distinción entre el cuerpo normal y cuerpo anormal, sino que mantienen vigentes las relaciones de poder y de homogenización en lo que respecta a la economía corporal de cada uno. La coreografía de los cuerpos tiende a homogenizar. Aquello que se sale de la norma es

juzgado y sometido a reproducirse en acuerdo con categorías que aluden a la fisicalidad de la persona (*negro, blanco, mujer, hombre, niño, niña, gordo, flaco, alto, bajo, etc.*). Otras que aluden a la cultura (*campesino, indígena, americano, europeo, asiático, latino, judío, cristiano, musulmán, etc.*). Otras adjudican valores comportamentales (*loco, educado, eficiente, correcto e incorrecto, etc.*)

Estas categorías y valoraciones acaban siendo interiorizadas y usadas como marcos de referencia corporales y actitudinales en el mundo social. Los marcos de referencia no son caprichos de poderosos, son categorías operativas de existencia que encarnan formas diversas de vivir que con el tiempo han sido adoptadas por el capitalismo, entendido como régimen existencial que incorpora (vuelve parte de su cuerpo) estas categorías y dispone de toda una estructura que se sostiene y somete a la población a esas divisiones.

Los acontecimientos más relevantes en la historia de la humanidad, como la “Conquista” de América, las revolución francesa e industrial y las guerras mundiales han promovido ciertas configuraciones corporales y ciertos regímenes de objetivación física para darle cuerpo a las exigencias técnicas e intelectuales de la época. Por ejemplo, en la modernidad un cuerpo racional y productivo, un cuerpo capaz de obedecer órdenes, aprender procesos mecánicos y tener un rendimiento eficiente para cumplir con las demandas de las fábricas e industrias emergentes. Ese cuerpo también debía ser un cuerpo moralmente aceptado, que se oriente a la conformación de la familia moderna y a la conservación de ciertas estéticas y comportamientos “correctos”.

Esta coreografía social no es estática ni universal. Varía según la cultura, el contexto histórico y las estructuras de poder. Es decir, según condiciones económicas, sociales y culturales presentes en cada territorio. Por ello podemos hablar en Colombia, por ejemplo, de coreografías de urbe y coreografías rurales. Entre ellas la diferencia sigue siendo muy amplia de territorio a territorio. Las coreografías sociales también están sujetas a cambios y resistencias por parte de los individuos y los colectivos que buscan resistir y desafiar las normas establecidas para explorar nuevas formas de movimiento y expresión. La coreografía social puede entenderse en un mecanismo de opresión y represión de la diversidad y la individualidad. Sin embargo, también puede ser una herramienta para la resistencia y la transformación. Al tomar conciencia de los patrones que nos limitan y alentar a la ruptura de

lo coreográfico, o a la creación de una coreografía autónoma, inclusiva y diversa, podemos liberar nuestras memorias corporales, sanar los traumas sociales e individuales y encontrar estéticas más relacionadas con nuestra realidad interior, además de la ejecución colectiva de acciones concretas. En este sentido, desafiar la coreografía social implica cuestionar los constructos impuestos a nuestros cuerpos y buscar una mayor autonomía y libertad en la forma de ser y relacionarnos. Significa explorar las posibilidades creativas y expresivas de nuestros cuerpos, más allá de los roles predefinidos y las expectativas sociales. En últimas se trata de reflexionar como pulsionar en otras direcciones a un cuerpo domesticado y alienado al horizonte de sentido de su época.

La vida en sociedad requiere de ciertos procesos de acomodación del cuerpo y la identidad a las categorías dominantes de cada cultura. Dicho proceso sucede a lo largo de la vida y se encarna en la identidad por medio de un ejercicio de imposición y restricción del cuerpo (en algunas ocasiones por medio del castigo físico y psicológico) que tiene su origen en los prejuicios y estigmas que existen dentro de la psique de los individuos, además de una necesidad de ubicarse y otorgar un lugar a los demás dentro de la percepción social lo cual, en la interacción concreta, deviene en lo que denominé como *trauma físico-identitario*: el individuo se acomoda inconscientemente al juego teatral que observa y del que hace parte desde el momento en que nace; el escenario, los actores y los medios posibles. Todo ello atravesado por una corporalidad que empieza a ser domesticada y construida desde el paralelismo, modos de ser únicos e inamovibles, categorías que se incrustan en la identidad y de las cuales terminamos siendo responsables de reproducir, casi como un contrato o pacto silencioso entre lo que soy y lo que debo ser según una supuesta presentación frente a los demás actores de la sociedad. Esa reproducción y repetición busca, inocentemente, repetir experiencias violentas y vivir la aceptación del grupo social al que pertenece. Bien sea evitando ser él mismo de acuerdo a los deseos, pulsiones e intereses propios, bien sea reproduciendo estereotipos conforme al imaginario de los demás.

El asunto de la presentación del individuo en la sociedad es un juego de representación mutua y constante. Goffman, en su libro “La presentación de la persona en la vida cotidiana” nos lleva a reflexionar sobre esto cuando hablaba de la manera en que las informaciones

concluyentes de muchos de esos hechos decisivos se encuentran más allá *del tiempo y el lugar de la interacción o yacen ocultos en ella*. Goffman (1959) afirma:

“Los individuos, al participar en la interacción social, tratan de controlar la impresión que otros se forman de ellos. Esta manipulación de la impresión no siempre es consciente y deliberada, pero a menudo las informaciones concluyentes sobre los hechos decisivos se encuentran más allá del tiempo y el lugar de la interacción o yacen ocultas en ella” (Goffman, 1959, p. 74).

Esto quiere decir que la realidad del individuo, lo que concierne a su verdadera naturaleza, se encuentra solo de manera indirecta, a través de confesiones o de las conductas expresivas involuntarias, aquello que en últimas solo es presumible por el otro que busca definir al sujeto en su espectro psicológico-social. Así, ya de entrada es asumible que existe una realidad, que no es superior a la apariencia, un plano sobre el cual versa constantemente la imagen que el individuo presenta ante los demás, y que mantiene oculta por desconfianza o por mera costumbre, por *coreografía social*. En este sentido Goffman afirma:

“Probablemente no sea un mero accidente histórico que el significado original de la palabra persona sea máscara. Es más bien un reconocimiento del hecho de que, más o menos conscientemente, siempre y por doquier, cada uno de nosotros desempeña un rol... Es en estos roles donde nos conocemos mutuamente; es en estos roles donde nos conocemos a nosotros mismos” (Goffman, 1959, pág. 14)

En cierto sentido esa máscara representa el concepto que nos hemos formado de nosotros mismos: esa máscara es nuestro sí mismo más verdadero, el yo que quisiéramos ser. Una antítesis que termina siendo el reflejo de los deseos más profundos y del trauma más encarnado respecto al deber ser-cuerpo en sociedad.

El acto de presentación se ve permeado por características biológicas y culturales del individuo como son el sexo o la etnia. También juegan un papel importante características como el género, la clase social, la condición económica, la contextura corporal, la identidad sexual, etc. Características que más que definir al sujeto, lo ubican dentro de los estereotipos sociales que deben cumplir para sentirse próximo a los demás. Todos movilizamos estereotipos para encontrarnos con los otros:

“El medio social establece las categorías de personas que en él se pueden encontrar. El intercambio social rutinario en medios preestablecidos nos permite tratar con *otros* previstos sin necesidad de dedicarles una atención o reflexión especial. Por consiguiente, es probable que al encontrarnos frente a un extraño las primeras apariencias nos permitan prever en qué categoría se halla y cuáles son sus atributos, es decir, su *identidad social*” (Goffman, 1963, pág. 12)

El juego de encuadrar es necesario para la vida social. No obstante, el ajuste es incompleto. Hay espacios que permiten la mutación y la fuga. Hay posibilidades de jugar con el propio tipo y volver a presentarse, reconocerse dentro de categorías nuevas, o exteriorizarse estéticamente como ocurre con la modificación corporal extrema, la homosexualidad, la transexualidad, o las diversas disidencias corporales, termina siendo señalado y excluido.

Apoyándonos en esas anticipaciones sobre la identidad del otro, las transformamos en expectativas normativas, en demandas rigurosamente presentadas sobre el comportamiento y la naturaleza de la identidad del otro. Por lo general no somos conscientes de tener esas demandas sobre el otro hasta que surge la pregunta de si serán satisfechas de algún modo. Y ese es el juego de la representación inconsciente en la coreografía social. Goffman argumenta que mientras el otro, que en un primer momento y sin conocerlo, es extraño y está frente a nosotros, puede mostrar ser dueño de un atributo que lo diferencia y lo convierte en alguien menos apetecible, alguien *malvado, peligroso o débil*- De ese modo, se deja de contemplar como una persona total y corriente para reducirlo a un ser inficionado y menospreciado. A menudo bajo el nombre de *defecto, falla o desventaja*. Así, nos encontramos con una suerte de verticalidad en la representación, donde ciertas características están en un lugar superior o más deseable respecto a otras, y en paralelo las actitudes y comportamientos que tengamos con esas personas también. No todos los atributos indeseables resultan un tema de discusión, sino únicamente aquellos que son incongruentes con nuestro estereotipo acerca de cómo debe ser determinada especie de individuos.

El asunto de fondo está en el establecimiento de un imaginario del teatro social, donde cada acción en relación a otros tiene consciente o inconscientemente una intención de ser asumido como el personaje que se pretende ser, que no se es, pero que refleja la aspiración de ser o el trauma de ser, y que, en consecuencia, oculta o subordina la subjetividad latente del

individuo en el plano de la interacción social. A veces el individuo será calculador en su actividad, pero en últimas relativamente ignorante de ello. A veces su expresión será intencional y conscientemente de un modo particular, pero sobre todo porque las costumbres, la cultura o la tradición de su grupo requiere de ese tipo de expresión, más que porque esa sea auténticamente su propia naturaleza expresiva, y no a causa de ninguna respuesta particular que es probable sea evocada en aquellos a los que logre captar la atención. Los otros, pueden resultar impresionados adecuadamente o en correspondencia a esa intención, o al esfuerzo de mostrarse de tal manera o, por el contrario, interpretar erróneamente las señales y llegar a conclusiones que no están en concordancia con la intención del individuo ni por los hechos.

Señala Goffman, “los otros pueden usar entonces los que se consideran aspectos gobernables de su conducta expresiva para controlar aspectos ingobernables de su conducta expresiva para controlar la validez de lo transmitido por los aspectos gobernables” (Goffman, 1959, pág. 19). Entiéndase como aspectos gobernables aquella parte del individuo que le es fácil de manejar a voluntad (como sus aseveraciones verbales). Por su parte, los aspectos ingobernables son aquellas partes sobre las que tiene poco control, derivadas de las expresiones que él emite sin ser consciente. Así, se demuestra una suerte de *asimetría* fundamental en el proceso de comunicación, en el cual “el individuo solo tiene conciencia de una corriente de su comunicación, y los testigos, de esta corriente y de otra más” (Goffman, 1959, pág. 19)

Constantemente el individuo hace parte de un teatro y de un juego de percepción, donde pretende tanto ser reconocido por la imagen que proyecta, como controlar los indicios ingobernables de su conducta. Viceversa, interpreta y trae a su campo de percepción social los papeles que deduce de los comportamientos de los demás. Todos, incluido el individuo y aquellos que le rodean, pactan algo que Goffman define como *Modus Vivendi Interaccional*. En este todos los participantes contribuyen a una sola definición total de la situación que implica no un acuerdo literal sobre lo que existe, sino una especie de acuerdo real y en silencio sobre cuáles son las demandas temporalmente aceptadas. Dicho pacto es más sencillo de establecer en el comienzo del encuentro generando dificultades de cambio cuando el encuentro va en curso. Quedando inevitablemente atrapado en el acuerdo inicial de presentación y de valores asumidos en el pacto de la interacción social.

Cualquier definición proyectada de la situación tiene también un carácter moral. Es decir, cada sociedad está organizada sobre el principio de que todo individuo posee ciertas características sociales, tiene derecho a esperar que los otros lo valoren y traten de un modo *apropiado*. Derivado de ese principio se deduce un segundo: el individuo que pretende tener ciertas características sociales y se presenta como tal, deberá ser aquello que alega ser. En esta línea además renuncia a toda demanda a ser lo que él no parece ser y, en consecuencia, renuncia al derecho de ser tratado con otro individuo. Parece pues, que hay una responsabilidad respecto al informar lo que el individuo es, pues es lo que los otros deberán ver de ese individuo.

Las condiciones y las posibilidades de ejercer este desplazamiento de la identidad varían de acuerdo con el territorio en el que nace y crece el cuerpo. Por ejemplo, en el caso de Colombia, las posibilidades de acción y ejecución de corporalidades distintas, son bastante contrastadas si se piensa en las grandes ciudades como Bogotá, Cali o Medellín (donde aún se presentan muchos prejuicios y señalamientos, pero existe el acceso a modificaciones corporales, y cada día es más común ver en sociedad a estos cuerpos disidentes compartir con la normatividad) respecto a territorios rurales o poblados pequeños, donde sigue considerándose como un tabú o un problema la existencia de cuerpos “distintos”.

C. El cuerpo en movimiento.

Cuando se propone al cuerpo en acción y expresión descoreografiada o recorografiada, pareciera haber un lenguaje compartido que no olvida la subjetividad ni desconoce el territorio en donde emerge. A partir de este crea nuevos escenarios y representaciones corporales. Nuestra se encuentra en un constante flujo de transformación. A través de los estados emocionales, las interacciones sociales y las prácticas culturales, el cuerpo se modifica y se adapta, creando coreografías únicas de territorio a territorio, y que en activación artística pueden expresar subjetividad y relación auténtica con el mundo.

Construimos subjetividad con el pasar del tiempo: tenemos rostro, historia y núcleo. Nos diferenciamos de los demás en la vida que experimentamos, en la forma en que somos afectados física y mentalmente, y en quienes resultamos siendo en cada momento de nuestras vidas; aunque anatómicamente seamos similares los unos con los otros, es en el horizonte de sentido y performatividad, en su ramificación e interconexión con cuerpos *otros*, que se

diferencia y se construye el cuerpo propio. No se trata de órganos, se trata de identidad, y la identidad no está únicamente reducida a los procesos mecánicos del organismo, sino más bien en la propia representación, y en el *Teatro de la imaginación*, y además en las vinculaciones y afecciones que emergen en el mundo social.

El espacio del cuerpo en el mundo contemporáneo, con la saturación de imagen e información, llega a su límite. Se rebosa. El cuerpo hoy resulta expuesto como un contenedor en el cual arrojamos un montón de información de todo tipo, incluyendo imágenes, sonidos, ideas, experiencias corpo-estéticas, y demás insumos que configuran nuestros paradigmas actitudinales y estéticos. Lo importante a resaltar del asunto es que no revisamos el peso de esa información ni sus alcances en la forma en que percibimos el mundo y nos relacionamos entre cuerpos. Nuestras sociedades actuales se caracterizan por una cultura de hiperconsumo, de uso y desecho. De saturación de imágenes irreales, de *aceleración social* y de constante olvido. En ese sentido, si el cuerpo es la frontera de la percepción como enuncia la fenomenología clásica, me interesa ahondar en la pregunta acerca del cuerpo contemporáneo, hijo de una cultura de la sobreexplotación de la imagen y de relaciones efímeras e inconscientes entre cuerpos, para comprender cómo, cuándo y dónde se encuentran las maneras de fugarse realmente de aquellos marcos referenciales y coreografías sociales que nos dominan y nos mantienen articulados en procesos de profunda alienación.

El cuerpo normado y delimitado por parámetros, categorías y juicios estético-morales, tiene en potencia, latiendo dentro de sí, subjetividad arcillosa, una suerte de cuerpo interior. Heidegger utiliza la metáfora de la semilla y el árbol para representar la naturaleza de la existencia humana y el proceso de convertirse en uno mismo. La semilla representa el potencial de un individuo. Sin embargo, la semilla por sí misma no se realiza, necesita ser plantada en un suelo adecuado, tener suficiente agua y luz para que germine y crezca. El árbol, por su parte, representa el poder y el proceso de crecimiento: el desarrollo que lleva a la realización del propio potencial. Siguiendo esta metáfora, en el mundo contemporáneo las relaciones y los ejercicios de poder que versan sobre el cuerpo son amplios y sutiles, y esto hace complejo encontrar las condiciones adecuadas para sembrar y germinar la semilla arcillosa de nuestra subjetividad.

D. La danza como forma de expresión.

Estos espacios no son producto de la necesidad contemporánea de encontrar fugas, sino que tienen un origen histórico. El bailar ha estado presente en las culturas y en su interacción, y ha sido incluso excluido de grupos sociales y de lugares en el mundo⁵. Incluso en algunas culturas indígenas podemos apreciar un componente ritualístico que demuestra un reconocimiento y una relación entre las estaciones, el movimiento estelar, la energía y el cuerpo-movimiento. Danzas como La danza de la lluvia, de las tijeras, del Sol, del Pujilí etc., representan ese encuentro con lo exterior desde el movimiento coreografiado y desde una consciencia de la fuerza del colectivo.

La danza es una forma de expresión que existe desde tiempos prehistóricos y ha evolucionado a través de diferentes culturas y épocas. Los orígenes rituales de la danza se remontan a las sociedades antiguas en las que se creía que las ceremonias que involucraban movimientos y música tenían poderes mágicos o religiosos. En muchas culturas, la danza era una parte esencial de los rituales de culto a los dioses y diosas, y se utilizaba para comunicarse con los seres divinos y pedir bendiciones o ayuda. Por ejemplo, en la antigua Grecia, se realizaban danzas en honor a los dioses del Olimpo, y en la cultura africana, las danzas era una forma de conectarse con los antepasados y pedir su protección.

En algunas sociedades, la danza también se utilizaba como forma de sanación o terapia. Se creía que podía curar enfermedades físicas y mentales. Los chamanes y curanderos realizaban danzas ceremoniales y rituales para ayudar a las personas a superar sus problemas. A medida que la sociedad se transformó, la danza tomó la forma de entretenimiento y expresión artística, y comenzó a ser utilizada por el teatro y la ópera. Sin embargo, los elementos rituales de la danza aún se mantienen en muchas culturas y se puede ver en las danzas folclóricas y tradicionales de todo el mundo.

⁵ Algunos ejemplos de danzas censuradas: *La danza de los 41 (1901-México)*, popular por haberse encontrado a 19 mujeres y 22 hombres vestidos con ropas del sexo opuesto. *Danzas de la Alemania Nazi*, durante el régimen nazi, en Alemania se censuraron y prohibieron muchas formas de danzas modernas, el jazz y cualquier otra forma que no se considerara “alemana” fue prohibida. (También fue usada como propaganda política para promover la ideología nazi. *Danzas africanas en Estados Unidos*, en la época de esclavitud, los africanos esclavizados eran prohibidos de practicar sus danzas tradicionales y obligados a aprender bailes europeos. *La danza del vientre*, en algunos países árabes esta danza es vista como una forma de “deshonra” y ha sido prohibida o fuertemente censurada. *La danza Jallikattu en la India*, fue prohibida esta danza religiosa por las autoridades en el 2014 por considerarse cruel con los animales.

Desde sus orígenes rituales, el uso de la simbología energética y el uso del cuerpo, mediante el movimiento colectivo, ha ocupado un lugar de vital importancia. La disposición del cuerpo en el espacio era algo mágico, transformador, ajustado a los ciclos naturales. Siglos después, el cuerpo es visto como entretenimiento y empieza a ser pensado como algo que hay que regular, algo moralmente reprochable, un cuerpo que entra en la lógica de esconder y mostrarse. El ascetismo corporal es una práctica que ha existido a lo largo de la historia en diversas culturas y tradiciones religiosas. Se refiere a la renuncia o control riguroso de los placeres y necesidades físicas del cuerpo, con el objetivo de alcanzar una mayor espiritualidad, disciplina personal o autotrascendencia.⁶ Sin embargo, es importante tener en cuenta que el ascetismo corporal no ha sido exclusivamente una práctica religiosa. En algunos casos, también ha estado relacionado con movimientos filosóficos y éticos. Por ejemplo, los estoicos en la antigua Grecia y Roma abogaban por el dominio de los impulsos y deseos corporales como un medio para alcanzar la virtud y la paz interior.

Luego, a mediados de la modernidad, la reflexión sobre el cuerpo apuntó a formar técnicamente y controlar desde los aspectos más superficiales como el qué me pongo, hasta la intimidad del individuo, como el cómo me siento. En *Vigilar y Castigar*, Foucault utiliza el término “dispositivo” para referirse a las formas en que el poder y el conocimiento están relacionados y se mantienen vigentes por medio de complejas prácticas, instituciones, discursos, leyes, técnicas y tecnologías; es un sistema que regula y normaliza el comportamiento y la subjetividad de las personas en una determinada sociedad. Este cuerpo atravesado por múltiples dispositivos de control, hoy se hace control a sí mismo, en un mundo dominado por la internet y su dinámica social, ya no necesita de la aglomeración en instituciones para regularse, ahora se autolimita y autorregula para así acomodarse a una sociedad llena de exigencias y de recompensas fugaces.

⁶En muchas religiones y filosofías antiguas, el ascetismo corporal se consideraba una vía para la purificación del alma y la liberación de los deseos terrenales. Por ejemplo, en el hinduismo, el ascetismo se practica en las tradiciones del yoga y el sannyasa, donde se busca el control del cuerpo y los sentidos para alcanzar la unión con lo divino. En el budismo, los monjes y monjas adoptan una vida ascética para liberarse del sufrimiento y alcanzar el estado de iluminación. En el cristianismo, el ascetismo corporal ha desempeñado un papel importante en varias épocas y movimientos religiosos. Los primeros cristianos, como los ermitaños del desierto y los padres del desierto, practicaban la renuncia a los placeres mundanos y la mortificación del cuerpo como una forma de imitar la vida de Cristo y luchar contra las tentaciones. La flagelación, el ayuno y la abstinencia sexual eran prácticas comunes en la búsqueda de la santidad y la purificación espiritual.

Así, también nos encontramos con espacios que convocan al cuerpo colectivo hoy, que lo sacuden y hacen reaccionar, que le suben el volumen al lenguaje interno-externo. Me refiero al teatro y la danza, no solo como apuesta por la escenificación del cuerpo, sino como un escenario en que el cuerpo se hace escenario, se permite abrir la puerta y dejarse interpelar, actúa en dinamismo y escucha aquello que le hace eco. Estos y otros espacios son los que analizo desde las posibilidades que representan para el encuentro con la identidad o para la construcción de subjetividad; son escenarios de resistencia ante una tendencia muy marcada a la homogenización social, y por ello considero que es político. Resulta crucial detenerse a pensar cómo esas individualidades conscientes de sus márgenes comunes activan ejercicios emancipadores por medio de lo re-coreográfico.

CAPÍTULO III

“LA POSIBILIDAD DE UN CUERPO SIN ÓRGANOS. (RELACIÓN ENTRE PERCEPCIÓN Y DANZA)”

Para comprender la posibilidad de un CsO en el mundo contemporáneo, volveré sobre dos conceptos que ya abordé en este trabajo: *fenomenología* y *cuerpo sin órganos*. El primero tiene que ver con toda una tradición filosófica que se enfoca en la relación entre el individuo y el mundo, mediada por la percepción. A su vez, el segundo tiene que ver con un concepto que emerge en la filosofía de Guillez Deleuze y Felix Guattari, en su libro *Capitalismo y Esquizofrenia*, principalmente en el segundo tomo titulado *El Antiedipo*.

Deleuze y Guattari comprenden al cuerpo como un compuesto de máquinas, máquinas de máquinas, con sus acoplamientos y sus conexiones. Se trata de una relación en términos de *producción*, una máquina-órgano empalma con una máquina-fuente; una de ellas emite un flujo que la otra corta. Por ejemplo, el seno es una máquina productora de leche, y la boca, una máquina de comer, pero a su vez acoplada a aquella. Una máquina-órgano para una máquina energía. Siempre en una relación entre flujos y cortes.

Las relaciones hombre-naturaleza, industria-naturaleza, sociedad-naturaleza, se acostumbran a percibir como elementos distintos y distantes. No obstante, la realidad es que no existen esferas o circuitos relativamente independientes. Todo es producción, *producciones de producciones, producciones de registros, producciones de consumos*. Esta perspectiva afirma que ya no existe la distinción hombre-naturaleza, sino una relación entre máquinas guiada por una necesidad de llegar a ensamblarse con otras formas u otros géneros en el mundo. Como bien explican los autores:

“La esencia humana de la naturaleza y la esencia natural del hombre se identifican en la naturaleza como producción o industria, es decir, en la vida genérica del hombre. La industria ya no se considera entonces en una relación extrínseca de utilidad, sino en su identidad fundamental con la naturaleza como producción del hombre” (Guattari G. D., 1973, pág. 14)

El hombre ya no es el *rey de la creación*, sino aquél que llega a la vida profunda de las demás formas, cargado de exterior, que no cesa de empalmar una máquina-órgano a una

máquina-energía, *un árbol en su cuerpo, un seno en la boca, el sol en el culo*. Hombre y naturaleza no son dos términos enfrentados, o tomados en relación de causa, de comprensión o de expresión, relación causa-efecto, sujeto-objeto o individuo-mundo. Sino que son una realidad correspondiente, única y esencial del productor y del producto donde el deseo es el principio inmanente del ciclo de producción.

Las máquinas deseantes son máquinas binarias, de regla binaria o de *régimen asociativo*, una máquina siempre va a acopada a otra. La *síntesis productiva* posee una forma conectiva; *y, y, además...* Siempre hay, además de una máquina productora de flujo, otra conectada a ella que realiza el corte o extracción de flujo, como en el ejemplo del seno y la boca. El deseo no para de efectuar el acoplamiento de flujos continuos y de objetos parciales fragmentarios. El deseo *hace fluir, fluye y corta*. Cada máquina-órgano interpreta el mundo según su propio flujo, según la energía que le fluye, pero siempre establece una conexión con otra máquina, en un sistema donde la primera corta el flujo de la otra o *ve* su flujo cortado por la otra en un sistema donde todo objeto supone la continuidad de un flujo, y todo flujo la fragmentación del objeto. El flujo es una de las claves del cuerpo-máquina:

“Bolsa de aguas y cálculos del riñón; flujo de cabellos, flujo de baba, flujo de esperma, de mierda o de orina producidos por objetos parciales, constantemente cortados por otros objetos parciales, que a su vez producen otros flujos, cortados por otros objetos parciales.” (Guattari D. , 1980, pág. 15)

Las máquinas deseantes nos forman un organismo, pero en su producción misma, el cuerpo sufre por ser organizado de un modo específico, por no tener otra organización o por no tener ninguna (como sería el caso donde no tuviese ninguna de las demás máquinas –boca, lengua, dientes, laringe, esófago, vientre, ano, etc.) Las máquinas deseantes funcionan estropeadas o estropeándose sin cesar dentro de la lógica del tiempo y la subsistencia:

“El cuerpo lleno sin órganos es lo improductivo, lo estéril, lo engendrado, lo inconsumible. (...) Y, sin embargo, es producido en el lugar adecuado y a su hora en la síntesis conectiva, como la identidad del producir y del producto. (...) El cuerpo sin órganos no es el testimonio de nada original, como tampoco es el resto de una totalidad perdida. Sobre todo, no es una proyección” (Guattari D. , 1980, pág. 17).

El cuerpo sin órganos no tiene que ver con el cuerpo propio, o con una imagen del cuerpo. Es el cuerpo sin imágenes. Pertenece a la antiproducción, manteniéndose en la síntesis conectiva, acoplando la producción a aquella, un elemento de antiproducción. En ese sentido, cada conexión, producción, cada ruido de máquina se vuelve insoportable para el cuerpo sin órganos, y en correspondencia a esa disonancia, produce. “a las máquinas-órganos, el cuerpo sin órganos se opone con su superficie resbaladiza, opaca y blanda. A los flujos ligados, conectados y recortados, opone su fluido amorfo indiferenciado. A las palabras fonéticas, opone soplos y gritos que son como bloques inarticulados.” (Guattari D. , 1980, pág. 18)

Al revisar las definiciones que van surgiendo alrededor de la noción de coreografía social, es interesante mencionar la relación que tiene con las estratificaciones que menciona Deleuze cuando habla del cuerpo sin órganos, allí Deleuze evidencia una estructura de poder que va limitando y conteniendo al cuerpo, para ello hace uso del concepto de *estratificación*. Propone que la realidad se organiza en estratos o capas que limitan y restringen la multiplicidad de posibilidades inherentes al caos primordial. Estos estratos representan estructuras jerárquicas que imponen orden y regularidad sobre lo que Deleuze denomina el "caos". En este sentido, analiza cómo estas estratificaciones operan en diversos ámbitos de la vida social y cultural, condicionando y moldeando nuestras percepciones, identidades y relaciones de poder. Desde su perspectiva, la estratificación no solo impone limitaciones a la multiplicidad, sino que también genera formas de opresión y dominación que perpetúan las normas establecidas. De esta manera, la estratificación se convierte en un proceso crucial en la configuración de la realidad social, influyendo en nuestras vidas y en la forma en que nos relacionamos con nosotros mismos y con los demás.

Hay tres tipos de estratificación según Deleuze, la estratificación orgánica, que se refiere a la formación de organismos individuales y la diferenciación de funciones dentro de ellos. Esta estratificación organiza la realidad en estructuras jerárquicas, como órganos, tejidos y sistemas, que limitan la multiplicidad de posibilidades presentes en el plano virtual. En segundo lugar, encontramos la estratificación territorial, que implica la delimitación y codificación de territorios físicos y sociales. Estos territorios actúan como espacios definidos por límites y fronteras que regulan el movimiento y la interacción entre individuos y grupos. Por último, Deleuze describe la estratificación codificada, que se refiere a la imposición de

códigos y normas sobre la realidad, dictando cómo deben interpretarse y experimentarse las diferentes formas y eventos. Estos códigos abarcan desde el lenguaje y las convenciones sociales hasta las leyes y sistemas de creencias que estructuran nuestra comprensión del mundo. En conjunto, estas tres estratificaciones operan como procesos de ordenamiento y control que moldean nuestra percepción, identidad y relación con el entorno.

La producción del CsO se da a través de una serie de interacciones y relaciones entre el cuerpo y el mundo que lo rodea. Estas interacciones pueden ser tanto físicas como sociales, y van desde las experiencias sensoriales hasta las relaciones de poder y las estructuras sociales. En este sentido, el CsO se manifiesta como un proceso de desestratificación, donde el cuerpo se libera de las divisiones y limitaciones impuestas por la sociedad y la cultura

Una de las características fundamentales del CsO es su capacidad para generar nuevas formas de ser y de relacionarse con el mundo, desde la pulsión del deseo. Al liberarse de las estructuras y categorías impuestas por la sociedad, el CsO abre la posibilidad de experimentar el cuerpo desorganizado y por ende el mundo de manera más auténtica y creativa. Esto implica una reconfiguración de las relaciones entre el individuo y su entorno, así como una mayor apertura a la multiplicidad de posibilidades que ofrece la experiencia humana. Este concepto ofrece una perspectiva radical sobre la naturaleza del cuerpo humano. En contraposición a la concepción tradicional del cuerpo como una entidad definida por sus órganos y funciones, el CsO plantea una visión en la que el cuerpo es entendido como un flujo continuo de intensidades y multiplicidades, más allá de las estructuras y categorías impuestas por la sociedad.

Este enfoque encuentra resonancia en la fenomenología, especialmente en la obra de Maurice Merleau-Ponty, quien también exploró la relación entre el cuerpo y la percepción. Merleau-Ponty sostiene que la experiencia del mundo se origina en la corporalidad del sujeto, en la forma en que el cuerpo se involucra activamente con su entorno y lo hace significativo a través de la percepción. En el escenario de la danza, estas dos perspectivas convergen de manera poderosa: La danza, como forma de expresión artística, ofrece un terreno fértil para explorar las complejidades del CsO en una experiencia profundamente fenomenológica. En la práctica de la danza, el cuerpo se convierte en el medio a través del cual se articulan y se

experimentan diferentes estados de ser y de relación con los otros. Al bailar, el individuo se sumerge en una experiencia corporal profunda y significativa, en la que el cuerpo se libera de las limitaciones impuestas por las estructuras sociales y culturales. El movimiento se convierte en una forma de expresión que trasciende las barreras del lenguaje y la racionalidad, permitiendo al bailarín explorar nuevas formas de ser a través de la imaginación la proposición escénica.

En este contexto, el CsO se manifiesta como un proceso de desestratificación, en el que el cuerpo se libera de las divisiones orgánicas y territoriales impuestas por la sociedad. A través del movimiento improvisado, el bailarín experimenta una sensación de fluidez y libertad frente a su constitución, permitiendo una mayor apertura a la experiencia y una mayor conexión con el mundo y las personas que le rodean. Al mismo tiempo, la fenomenología de Merleau-Ponty ofrece una comprensión más profunda de la experiencia corporal en la danza. Al enfocarse en la interacción entre el cuerpo y el entorno, Merleau-Ponty nos invita a considerar cómo la percepción corporal en la danza es fundamental para dar sentido al mundo y a nosotros mismos. Si en la danza contemporánea, específicamente en la improvisación, se generan experiencias de resignificación del cuerpo y el movimiento (CsO) asimismo se produce, en términos fenomenológicos, una transformación del significado.

Para enriquecer aún más el análisis sobre la relación entre el cuerpo sin órganos (CsO), la fenomenología y la práctica de la danza, es importante profundizar en cómo estos conceptos se manifiestan en aspectos específicos de la danza, como la improvisación, la expresión corporal y la relación entre el cuerpo y el espacio escénico.

En primer lugar, la improvisación en la danza ofrece un terreno fértil para explorar las posibilidades de acción. La improvisación permite al bailarín liberarse de las estructuras predefinidas y experimentar una mayor libertad de movimiento y expresión a través de la imaginación de diversos espectros y situaciones corporales. En este contexto, el CsO se manifiesta como un proceso de desestratificación, donde el cuerpo se libera de las limitaciones impuestas por las convenciones coreográficas y las expectativas externas y se permite jugar y explorar las posibilidades de ser.

Por último, la relación entre el cuerpo y el espacio escénico en la danza es fundamental para entender el CsO y la fenomenología. El espacio escénico se convierte en un lugar de

encuentro entre el bailarín, el espectador y el entorno físico, donde se despliegan y se articulan diferentes formas de movimiento y expresión. En este contexto, el CsO se manifiesta como un proceso de conexión y co-creación entre el cuerpo y el espacio, donde el bailarín explora nuevas formas, nuevos cuerpos. La fenomenología nos ayuda a comprender cómo la experiencia del espacio escénico en la danza nos permite explorar y negociar nuestra relación con el mundo, a través de la corporalidad y la percepción sensorial.

En resumen, la exploración de conceptos específicos dentro de la danza, como la improvisación, la expresión corporal y la relación entre el cuerpo y el espacio escénico, nos permite profundizar en nuestra comprensión del CsO y la fenomenología.

CAPÍTULO IV

“IMPROMTVS O LA EMERGENCIA DE UN CUERPO SIN ÓRGANOS”



¿Quiénes son IMPROMTVS?

Impromtvs es un colectivo y laboratorio de creación fundado en el año 2020 en Bogotá, Colombia, cuyos intereses giran alrededor de una constante búsqueda de nuevos lenguajes y elementos expresivos que permitan transformar y redefinir lo que pueden ser las artes vivas en términos de experimentación dentro de un entorno cultural en constante evolución y movimiento. Impromtvs plantea estrategias para la creación de dramaturgias mutantes o líquidas, partiendo de la hibridación entre lo coreográfico, lo sonoro, lo plástico y lo discursivo. El trabajo se pretende diverso en forma y contenido, abarcando producciones para escenario, *site-specific*, nuevos medios, performance e instalación.

La conformación del equipo de trabajo es diversa: incluyendo cuatro artistas de movimiento transdisciplinar con amplia experiencia en campos como dirección escénica, coreografía expandida, estrategias de improvisación, técnicas de danza urbana, contemporánea y jazz, experimentación sonora y audiovisual, prácticas transdisciplinares, historia del arte, cine, gestión cultural y curadurías expandidas.

De acuerdo con los participantes “Actuamos para reconfigurar los *espacios de aparición* y los movimientos que precipitan, para interrumpirlo en su fuerza canalizadora y mostrar que una obra –*un gesto*- siempre se excede a sí misma y al espacio que la/lo contiene” (Impromptvs)⁷.

Impromptvs como proyecto colectivo ha participado con propuestas de mediación expandida, investigación en artes vivas, performance e hibridación escénica en espacios como *Como es Adentro es Afuera* (Performance colectivo comisionado por María José Arjona), *Sí Pero No* (Performance y activación comisionada por Mateo López) *Cuerpos Levantados* (protocolo para lecturas políticas *encarnadas*, comisionado por Patricia Correa en el marco del paro nacional del año 2021) *La Tarima Invisible* (Residencia artística, ganadora de la beca Fomento del arte, la cultura y el patrimonio distrital en 2021).



Fotografía tomada en activación de la *Sketch Gallery* en el marco Open SanFelipe 2023

⁷ Video de presentación del colectivo: *Impromptvs, un lugar de encuentro para sentirse seguro/ Crónicas Capital*: [Impromptvs, un lugar de encuentro para sentirse seguro | Crónicas Capital - YouTube](#). *Retrospectiva de proyectos 2021*: [IMPROMPTVS | RETROSPECTIVA PROYECTOS 2021 - YouTube](#). Enlace para para ver el portafolio: [Impromptvs — Bio Site](#). Instagram del colectivo: [Impromptvs \(@impromptvs\) • Fotos y videos de Instagram](#)

RESIDENCIA “QUÉ PUEDE UN CUERPO”

Esta investigación nace de una necesidad no solo de escribir, sino de corporizar el pensamiento. De situarlo en el mundo y buscar esa relación entre conceptos y exterior que a veces resulta tan difusa en la filosofía y más cuando nos referimos a lo corriente del día a día o a la realidad efectiva. Así como objetivo de esta investigación es acercarse a una nueva política corporal, que mejor que pensarlo aterrizándolo a las posibilidades de acción y a las actuaciones concretas que hoy en día están presentes dentro de las colectividades.

La residencia tuvo lugar entre los meses de marzo y julio del año 2023. Con sesiones tres días a la semana: lunes y jueves 6:00 a 8:00pm, y los sábados de 3:00 a 5:30pm. Estuve como observador de las dinámicas propuestas en varias sesiones, pero también participé activamente cuando lo consideré necesario. Tener ambas perspectivas me impulsó a analizar la experiencia de emancipación individual y colectiva como algo que sucede, pero también como algo que puede atravesar –y efectivamente lo hace- la realidad subjetiva e interpersonal. Esta “observación participante” facilitó identificar las lógicas corpo-afectivas dominantes en el espacio en aras de acercarse a configurar una nueva política del cuerpo que se base en el movimiento como acción política y su relación con la subjetividad.

Cada semana de esta residencia estuvo acompañada de material de apoyo: textos, imágenes, obras, música, etc. Que contribuyó a situar a los participantes en experiencias corporales determinadas. Nociones como *la memoria, la rebeldía, lo colectivo, la insurgencia, lo somático, los cardúmenes, la política, lo no-coreográfico, el gesto, el dispositivo, el juego...* Y demás conceptos fueron constantes en las sesiones y transversales en las diversas activaciones a lo largo de estos meses incluyendo exposiciones y *jam* de improvisación. De acuerdo con ellos:

“Esta residencia es el resultado de una investigación de más de 10 años, reforzada colectivamente por 2 años en IMPROMPTVS, en la que a través de la pregunta por el cuerpo como entidad poética, estética, política y por supuesto, performática, nos planteamos la capacidad de crear, re-crear no sólo otros mundos posibles que no se han inventado todavía (como diría Deleuze), sino otros mundos que además resistan al fracaso de lo real, a aquellas formas de vida que subyugan, homogeneizan y violentan las

corporalidades; es decir, para acercarnos mucho más al manifiesto central de esta investigación, la creación y proliferación de heterotopías vivas” (Impromptvs, 2023).

El carácter propositivo y reaccionario de este manifiesto es bastante claro puesto que pone al cuerpo de entrada como una entidad que *resiste* a las fuerzas que lo violentan. Al *fracaso de lo real*, al régimen de conceptos universales y categorías fijas que en últimas limita nuestra comprensión del mundo y nuestra capacidad para experimentar la vida y la realidad en su diversidad y singularidad, en su riqueza y dinamismo. Este es el horizonte de significación de la residencia QUÉ PUEDE UN CUERPO y la invitación inicial que plantea el espacio: una ruptura del ser para producir la emergencia de un gesto paralelo, de un deseo otro que impulse un movimiento de la singularidad a la colectividad, y de la colectividad a una pluralidad potente.

La desobediencia y la emancipación son entonces la clave para restituir en los cuerpos el poder de alteración, fricción y dislocación del campo de lo posible. Por tanto, es necesario imaginar un cuerpo -en movimiento- que exceda los límites, que se fisure y desembarace de categorías y marcos de conducta que se le han impuesto a lo largo de la historia, a través de ideas colonizadoras como por ejemplo *la habilidad, la capacidad* o el *virtuosismo*, y adentrarse en un cuerpo gestual que, a partir del reconocimiento de sí mismo y las corporalidades que le habitan, aparece como posibilidad diversa y se resignifica en sus deseos, tránsitos, afectos y efectos.

La residencia “*Qué puede un cuerpo*” fue para mí y los demás participantes, una experiencia significativa tanto en términos corporales y espaciales como en aquello referido al espectro social y psicológico. A lo largo de la residencia estas categorías se vieron afectadas a través de la imaginación y lo somático; afectadas por el campo de lo posible, resignificando y ampliando las diversas realidades que emergen en los talleres de la residencia.

Viví en carne propia una transformación de sentido y de propiocepción; mi cuerpo, el espacio, el tiempo y el movimiento adoptan un nuevo margen de posibilidades de acción que lubrica una experiencia disidente y emancipadora desde la no-norma y el no-lugar. Aprendí a dialogar con umbrales de la sensibilidad que son difíciles de tocar en un mundo cada vez menos preocupado por resolver, reparar o revisar los traumas individuales y colectivos que nos atraviesan, bien sea por las prioridades y valoraciones que existen en las diversas culturas,

o por la encarnación de los ejercicios de control que han constituido una cultura del afuera. Una cultura que solo está interesada en adornar la fachada, mientras el interior y la estructura se pudre. Resulta entonces profundamente político y revolucionario parar un momento y contemplar el movimiento colectivo en su irrealidad desbocada. Busco, entre un mar de indicios y signos, ahondar sobre una nueva política corporal que contemple la diversidad y las fisuras de sentido que se manifiestan en cada individuo, y las posibilidades y límites que existen en el proceso de transformación de un cuerpo contenido a un cuerpo disidente o reaccionario.

EJE CONCEPTUAL DE LOS GESTOS EN LA RESIDENCIA.

A. El espacio se plantea como un rizoma complejo en el que los procesos se cruzan, alteran y friccionan. La invitación es a re-pensar(se) constantemente en relación con los otros y las múltiples capas que surgen del encuentro. Se trata de abrir la mente, contaminar y contaminarse, proponerse mutables, abiertos y porosos. Que la interdependencia de cada uno y las tensiones que conllevan, desmarque y permita hallarse en la inmensidad de posibilidades que los cuerpos pueden conjurar.

B. Es claro que todos somos cuerpos que se muestran, consciente e inconscientemente, cuerpos proyectivos; somos cuerpo para el otro y con el otro, y cuerpo con *uno mismo*, las dos al tiempo. Cuerpos que inevitablemente están en dialogo y exteriorizan las pulsiones que los dominan e interpretan las de los demás. Somos cuerpos proyectados y a la vez relacionados con el lugar de enunciación. Y es en ese sentido que resulta importante preguntarse sobre las maneras en que percibimos a los demás y nos vinculamos con aquello que consideramos diferente.

Contexto, tiempo y espacio.

A. El Espacio.



Odeón es una entidad sin ánimo de lucro que se enfoca en la promoción de procesos experimentales e interdisciplinarios en las prácticas artísticas. Desde el 2011 ha trabajado en conjunto con artistas nacionales e internacionales de distintas disciplinas en la coproducción de proyectos que responden críticamente al contexto. Su programación es variada e incluye exposiciones, proyectos curatoriales, laboratorios, grupos de estudio, performance, fiestas, entre otros. Se busca crear un espacio para la participación, el diálogo y el pensamiento crítico alrededor de las prácticas artísticas y otros temas urgentes de la contemporaneidad. Odeón es un edificio ubicado en el centro histórico de Bogotá, su origen se remonta a los años 40 del siglo XX con la construcción del Cinema Odeón, una de las primeras salas de cine de la ciudad. Treinta años más tarde se convirtió en la casa de uno de los teatros más importantes del país: El TPB o Teatro Popular de Bogotá. Desde el 2011 Odeón se recuperó después de más de diez años de abandono, y ha continuado desde entonces con la misión de ser un lugar propicio para el desarrollo de proyectos culturales innovadores y de vanguardia.



Desde que abrió sus puertas, artistas plásticos y de las artes escénicas realizan en los 2,000mts² del edificio, grandes montajes gracias a las características espaciales del lugar que aún conserva su carácter de ícono arquitectónico de Bogotá. Es un lugar caracterizado por propiciar experiencias únicas y difíciles de encontrar en espacios más convencionales. Con su construcción a esqueleto abierto se ha convertido en un espacio contemporáneo, en el que se resignifica la ruina para poder habitarla.

Odeón ha creado una plataforma que propicia el encuentro desde la afectividad y el reconocimiento mutuo, por eso este espacio se ha convertido en una especie de comunidad en la que se discute, crea, baila, piensa y dialoga, más allá de ser simplemente un edificio en el que se dan proyectos expositivos. Estas características lo hacen un lugar preciso para el desarrollo de la residencia, ya que su misma estructura pareciera relacionarse con el contenido temático. Y se presta en varias ocasiones para el desarrollo de algunas actividades y para la exposición final de la residencia titulada *(De)ambulantes*.

La residencia se ubica específicamente en el piso bajo: en un salón amplio e iluminado, adornado con elementos como fotos, documentos, pinturas, y demás material de otros proyectos allí realizados. El espacio cuenta con lo básico como cocina, baño, sillas, sonido, y un piso especial plegable para cuidar el cuerpo y ejercitarse correctamente.

B. Las personas.

Analizar un grupo de personas es un reto complejo, más aún si se tiene en cuenta al individuo no como una unidad fija, sino como potencia o posibilidad de ser. Sin embargo, la presentación inicial nos permite ubicar en un mapeo general las personas que participaron de este espacio. La residencia estuvo compuesta por veinticinco participantes: cuatro son guías, Ana, Daniel, Jhoan y Felipe, bailarines e historiadora del arte. Yo, como investigador y dos becados por el colectivo: una fotógrafa y un artista plástico. Dieciocho personas, distribuidas casi por mitad entre hombres y mujeres, de diversas profesiones como diseño industrial, edición de libros, psicología, antropología, filosofía, artes plásticas y danza.



Estas caracterizaciones iniciales no representan la realidad de aquellos que conforman esta residencia, o los deseos e inclinaciones reales de las personas, ni siquiera considero que sea posible ese nivel de conocimiento. Se trata más bien, y en relación con la efectividad de lo coreográfico en la sociedad, de algo así como un teatro, un escenario donde cada uno adopta un rol y espera ser comprendido bajo aquél, una puesta en escena de cierta imagen intencional, de cierta imagen bajo la cual esperamos ser aceptados o asumidos por los demás. -Este soy, estas son mis habilidades o debilidades, esta es la cara con la que me presento, y con la que espero los demás se sitúen respecto a mí en este espacio-.

Como afirma Goffman en su libro *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959), las personas muestran una fachada, una apariencia o una máscara que en últimas no es

más que la evidencia de un residuo social. Dicha imagen, como analicé anteriormente, es producto de una serie de procesos coreográficos que obligan al individuo a identificarse de cierta manera y a comportarse o moverse de acuerdo con las indicaciones y al rol que se le asigna socialmente. Y, aunque esto pueda funcionar como un plano básico de comprensión y relacionamiento, es también una imagen que somete al individuo y no le permite la exploración de posibilidades de ser y no ser en su cuerpo e identidad.

Es interesante que en estos escenarios de emancipación corporal también estén presentes, en un sentido metafórico, las máscaras o el ocultamiento de la identidad. Esta imagen, aunque no sea eliminada sí queda desplazada a un nivel inferior cuando el cuerpo entra en ejecución, cuando es activado o llamado a emanciparse. Pues al sincerarse el individuo, a través del movimiento, más allá de sus expectativas sobre sí mismo y sobre los demás, es capaz de alcanzar umbrales de la subjetividad que quizás antes no contemplaba y que le permiten reconocerse en amplitud.

C. Consideraciones Iniciales.

1. Resulta demasiado complejo marcar esa línea entre la realidad del cuerpo y la percepción u opinión que pueda llegar a tener de las operaciones en que están implicados los demás participantes. Los cuerpos son tan diversos y amplios en sus expresiones y movimientos que, a veces, parecen pretenciosas las interpretaciones que se hace de ellos al utilizar expresiones como, por ejemplo: ese cuerpo *es, se siente, está* (...) y una infinidad de adjetivos, como por ejemplo *cerrado, triste, cansado, feliz, confiado*. Expresiones que vi reflejadas en mis diarios de campo pero que, al final, son un reflejo del juicio propio, más que una real descripción de los estados profundos e íntimos que atraviesan esos cuerpos, esas personas. Resulta necesario confiar en que, aunque no pueda entrar en la psique del individuo y describir el proceso, puedo asumir que compartimos un cuerpo común en términos biológicos, y que también podemos compartir un plano de significaciones y representaciones mentales y emocionales que se ven afectadas por los diversos estímulos activados a lo largo de la residencia. Y desde allí, analizar si es o no es un espacio en donde emerge la disidencia, y qué elementos resultan útiles para el objetivo principal de esta investigación.

2. La potencia de estos espacios radica en la incubación de ambientes de confianza tal que los individuos entran por voluntad propia en experiencias de introspección que les permiten modular diferentes elementos de su psique y encontrar no solo un lenguaje propio, sino además una serie de “revelaciones” respecto a sí mismos que solo ellos comprenden y no necesitan justificar. Esa confianza se produce de la mano de un sentimiento de colectividad o familia, que se mantiene gracias a la interacción entre los participantes en diferentes actividades, antes o después de la residencia.

3. Antes de su acomodación y de su funcionalidad en el espacio hay cuerpo bruto, perdido y desacomodado, y ese cuerpo es evidencia del espectro coreográfico y su influencia. Lo identifico, por ejemplo, en algunos momentos durante los ejercicios, en los que algunos individuos no están indicados bajo pautas y parecen “perdidos”, pasmados e incómodos. Esos cuerpos están teniendo una experiencia trascendental fenomenológicamente hablando. Se quedan por un momento suspendidos en la indeterminación, encarados a la nada, y son pura posibilidad de ser, posibilidad que espera ser dirigida. Y al no serlo, se encuentra con ciertas contenciones corporales, traumas o miedos, la evidencia del poder del juicio y la necesidad de la norma sobre la corporalidad.

4. Cuando los individuos se “descuidan” de su pretensión de ser comprendidos y se revelan, sucede algo particular. El cuerpo se hace bruto, se hace pulsión primaria, potencia, y en esa actitud no intencional, en ese desnudar la máscara, se muestra una realidad efectiva: el cuerpo más que historia e identidad, es potencia, posibilidad de ser y de dejar de ser también. El individuo no es solo lo que enuncia de sí ante el mundo, sino lo que sucede a la base de sus diferentes puestas en escena; lo que se revela, lo que se escapa y hace metástasis, y sobre todo la capacidad de encarnar realidades y producir otras de acuerdo con esas encarnaciones.

CONCEPTOS E IDEAS TRANSVERSALES EN LA RESIDENCIA.

1. Movimiento de desorganización.

EL PUNTO CRUCIAL ES EL SIGUIENTE: LAS DIVERSAS MODALIDADES DE SOMETIMIENTO A LAS QUE NOS VEMOS SUJETVS, SOLO PUEDEN SER TRANSMUTADAS MEDIANTE LA EXPERIMENTACIÓN CREATIVA CON LAS FUERZAS DE LA VIDA MISMA, ESTO ES, POR MEDIO DE LA EXPLORACIÓN DE LO QUE PODEMOS LOGRAR CON EL CUERPO.

El cuerpo cuenta con una serie de experiencias irreconocibles, pero profundamente encarnadas en la identidad, “experiencias traumáticas”, que devienen en un sometimiento de las subjetividades. A pesar de ello, el cuerpo es capaz de modular esas experiencias si primero las encara como una realidad latente. Sólo concibiendo el cuerpo como potencia, como multiplicidad posible de modos en devenir, y solo admitiendo una

tecnó-estética del cuerpo completamente separada de toda objetivación, se desprende la posibilidad de hablar del cuerpo en su dimensión modal. Al contemplar al cuerpo no como un elemento muerto en el espacio, un cuerpo ya dado, sino como un elemento dinámico y en acción que varía en sus formas múltiples y diversas, se amplía la comprensión sobre él y su vinculación con el mundo.

El enfoque de esta residencia recae en evitar tomar al cuerpo como una unidad, como una máquina o un organismo que solo cumple con sus funciones básicas, y empezar a pensarlo como potencia. Se trata de un *movimiento de desorganización*, reestructuración y revaloración de los axiomas dominantes en los cuerpos y en sus imaginarios de acción. Con esto, se alcanza lo propio de la densidad del cuerpo: su verdadera afección material primitiva que le devuelve al individuo la consciencia sobre su carácter originariamente plural.

Afección, como dice Aristóteles, es “la cualidad según la cual cabe alterarse, como lo blando y lo negro, lo dulce y lo amargo, la pesadez y la ligereza”. Distinguiendo y separando al cuerpo en estados inmóviles y definitorios, reduciendo su existencia a una configuración puntual, de tipo si es (x) no puede ser (y) y así sucesivamente. El carácter radicalmente plural nace, por el contrario, en lo que denomina Silvia Rivera como *contradicción* o tensión de opuestos, donde se desarrolla la verdadera potencia. Esa reivindicación de verse más allá de la

pureza de un estado quieto y definido, alejado de su opuesto, y encontrarse en la tensión para devenir en la mancha, en la contradicción y en la mezcla, es lo que le da la vuelta al estereotipo de pureza, verticalidad y homogeneidad tóxica que ha rodeado las definiciones alrededor del cuerpo y el movimiento.

La emancipación consiste, entonces, en la posibilidad de ser y habitar distintos mundos simultáneamente; habitar el deseo desde un NO-LUGAR, lo que se denomina *heterotopías*, y permitirle al cuerpo, o más bien, contemplar al cuerpo en su condición fluctuante y deseosa de ser múltiple. Asumir la diferencia, radicalizarla y convertirla en un modo de vida nos impulsa a una nueva creación de cuerpo y de comunidad que se escapa del sesgo de la definición heterónoma, y abre los canales para fluir en la indeterminación.

La imaginación no solo permite ahondar en lo no existente, sino también en lo que ya existe, en las profundidades de nuestra conciencia y de nuestro espíritu. En estos espacios, la autopercepción supera la autorreflexión, a veces es sumamente vertical y condonante, y se ubica en una horizontalidad distinta. Los individuos se hacen conscientes de que poseen cuerpo, identidad y voz como acceso al mundo.

2. Potencia del eros y emancipación.

En las diferentes sesiones de esta residencia se evidencia una constante invitación a la emancipación por medio del deseo. Preguntas como ¿cuáles son los alcances del deseo en el movimiento? y ¿cuál es el rol de la imaginación en la configuración de nuestra corporalidad? fueron clave para estimular una reflexión práctica. Ahora bien, al analizar la reacción del grupo frente a los diversos ejercicios, sobre todo en sus primeras semanas, surge una pregunta, muy de la mano de esta investigación y es ¿qué es lo que nos impulsa a movernos de una manera específica? Más aún, ¿qué se necesita para moverse de otras maneras radicalmente distintas, radicalmente propias? El deseo; un deseo que se reconoce y se orienta. Ampliado a la dimensión de lo relacional; exteriorizado, desatado, compartido.

Reconfigurar el lugar del deseo en la identidad y en las posibilidades de acción parte de un punto que capta especialmente mi atención desde el primer momento: el deseo, más que un estado interno que se debería dominar o reprimir, es una fuerza interna y creativa, una pulsión hacia el otro y hacia el afuera.

En el segundo ciclo las sesiones estuvieron orientadas bajo este supuesto: *el deseo es pulsión hacia lo otro*. “Pulsión” es un concepto que proviene del psicoanálisis, particularmente del trabajo de Sigmund Freud. Y se refiere a una fuerza interna que impulsa a un individuo hacia ciertos comportamientos, pensamientos u acciones. Éstas están relacionadas con la búsqueda de la satisfacción y el impulso hacia la vida. Freud identificó dos pulsiones fundamentales: La pulsión sexual (libido), que abarca un amplio espectro de impulsos y deseos, como el deseo a la conexión emocional, afectiva y sexual con otras personas, y la pulsión de la vida (eros), que son aquellas que promueven la unión, la cooperación y la conexión entre individuos. Junto a estas dos pulsiones de vida, también postula una pulsión de muerte (thanatos) que se refiere a la existencia en la mente humana de una tendencia hacia la destrucción y agresión.

En ese contexto, el supuesto “el deseo es pulsión hacia el otro”, enfatiza en la idea de que el deseo humano es impulsado por la necesidad de conexión, interacción o relación con otros individuos. Esto no necesariamente implica que el deseo no pueda ser individual o autónomo, pero es una mirada que se enfoca en la importancia del deseo como una fuerza que nos lleva relacionarnos. Y esto refleja la importancia de la dimensión interpersonal en la conformación de identidad individual, pero también es posible pensarlo en términos colectivos: el deseo adquiere un carácter político puesto que es en ese relacionamiento y en esas maneras en que nos vinculamos con el otro que se manifiesta no solo el deseo en sus diversas particularidades sino, además, la posibilidad de vincularnos desde una ética de la alteridad.

Para Levinas, el otro no es simplemente un objeto o una extensión de uno mismo, sino que es fundamentalmente *Otro*, diferente e independiente. La ética de la alteridad presente en su obra, sobre todo en *Totalidad e infinito*, sostiene que nuestra responsabilidad ética hacia el otro es primordial y previa a cualquier consideración de nuestras propias necesidades o deseos. Ésta se enfoca en el reconocimiento de la otredad como una entidad independiente y singular con su propia subjetividad y experiencia del mundo. Y también en el abandono de los conceptos universales y abstractos con los que encasillamos la naturaleza y la existencia de los demás.

Si el deseo es pulsión hacia el otro, es también pulsión heterogénea, cada deseo tiene una configuración particular y una ética de la alteridad que contemple esto debe estar enfocada no solo en el supuesto de la Otredad absoluta y el respeto a esa infinitud, sino además en cómo el cuerpo siempre está en una relación con el afuera y con un otro y, por tanto, resulta clave pensar en las maneras en que ocurre el encuentro cara a cara. Por ejemplo, uno de los ejercicios en la sesión enfocada al deseo y la afectividad, consistió en buscar un *gesto propio* y compartirlo en parejas. Luego de ello, interpretar el gesto, darle extensión y resignificarlo: ampliar, hablar y expresarse a través de él.



Es muy interesante observar las formas en que se engendra algo así como *un gesto compartido*. En la interacción entre cuerpos y gestos radicalmente distintos, y entre deseos y afectos no revelados se produce un movimiento aparentemente orgánico que nace de dicha vinculación: ese diálogo que se produce entre cuerpos es único y no está mediado por la lógica racional ni por las reglas del lenguaje verbal. Son dos cuerpos, cara a cara, comunicándose. Reconociéndose en lo irreconocible del otro, llegando a un acuerdo silencioso, cuerpo a cuerpo, sobre cómo moverse en parejas según la infinitud.

Este tipo de ejercicios buscan dinamizar el deseo: sacarlo de su prisión, y al reconocerlo poder trasladarlo de cuerpo. Corporizar al otro como si fuera uno mismo, mostrarle las pulsiones propias, observar las del otro, y ver ambas en un lenguaje de extensión. Considero

físicas y experiencias diversas ya no como acontecimientos que ya fueron, sino como una realidad tangible en el cuerpo presente.

Los ejercicios de cartografía corporal en este contexto tienen múltiples beneficios. Primero, promueven el autoconocimiento, al permitir que las personas tomen conciencia de sus cuerpos, emociones y límites. Segundo, ofrecen un espacio seguro para la liberación emocional, permitiendo expresar y liberar tensiones acumuladas o emociones reprimidas al cartografiarlas y poder verlas como una realidad mapeada. Tercero, favorecen la conexión entre el cuerpo, la mente y el espíritu, promoviendo un sentido de integridad y bienestar. Cuarto, empoderan a los participantes al tomar control y consciencia de su propio cuerpo, permitiéndoles tomar decisiones sobre su estética, sus movimientos y su corporalidad como un asunto autónomo y propositivo. Por último, estimulan la creatividad y la expresión artística, permitiendo explorar nuevas formas de interpretación y representación corporal.

3. El deseo como acción política.

El movimiento individual es sumamente complejo de analizar, más aún si la intención es definir o describir los procesos o experiencias de emancipación, separando cada cuerpo de los otros, como entidades o elementos independientes. Pues si analizamos en detalle las maneras en que está conformada la identidad nos damos cuenta de que es en la interacción social, en el teatro de la representación, que toma sentido la propia existencia y la de los demás. Así mismo, es a través de la colectividad que se mantienen vigentes las relaciones de poder, pero también es por medio de ellas que se alcanzan las revoluciones sociales y las apuestas disidentes; ya que el cuerpo como potencia está determinado por una serie de conexiones psíquicas y corpoafectivas tan diversas como la misma humanidad, que solo en el encuentro toman forma. Por ende, solo se puede pensar al cuerpo como posibilidad de acción política cuando ese cuerpo se reconoce en relación con otros cuerpos, es decir, como un cuerpo que desea y es deseado. Esta perspectiva nos invita a entender que la política del cuerpo va más allá de la individualidad; se trata de las interacciones y conexiones que establecemos con los demás. Un cuerpo que se reconoce en relación con otros cuerpos es un cuerpo que entiende su poder no solo como agente individual, sino también como parte de una colectividad.

Esta acción política del cuerpo debe estar basada no solo en definir cómo ocurren las interacciones o, en otras palabras, cómo se vinculan las personas en las sociedades actuales.

También implica imaginar otros mundos posibles; mundos más horizontales y fundamentados en una ética de la alteridad. Esto significa abrir espacios para nuevas formas de relación, donde la horizontalidad y la igualdad sean los pilares. En estos mundos, el cuerpo no solo actúa por sí mismo, sino que lo hace en relación con los otros, reconociendo y respetando la diversidad y la singularidad de cada individuo. Se trata de construir sociedades donde cada cuerpo pueda expresarse, desear y ser deseado libremente, sin imposiciones ni limitaciones impuestas por estructuras de poder. Esa política de los cuerpos deseantes debe estar basada en una ética de la alteridad que nos invita a reconocer y valorar al otro en su diferencia, a establecer relaciones basadas en el respeto mutuo y la empatía por la diferencia.



Para estimular esta consciencia, se hicieron ejercicios de diversa índole, pero uno de los que más captó mi atención fue el “Dispositivo elástico para desplegar los afectos”, en él la instrucción es simple: entrar cuatro cinco cuerpos y empezar a halar. Este ejercicio es una representación tangible de varios conceptos clave relacionados con los procesos de emancipación y la política del cuerpo desde la afectividad.

En primer lugar, la tela elástica funciona como una metáfora del cuerpo y de las relaciones interpersonales. Al entrar cinco participantes y comenzar a tirar de la tela cada uno hacia su lado, se crea una tensión que simboliza las fuerzas opuestas, las diferencias y los conflictos que a menudo experimentamos en nuestras relaciones con los demás y con nuestro propio

cuerpo. Esta tensión puede interpretarse como las presiones sociales, culturales y emocionales que enfrentamos y que a veces nos limitan o nos impiden expresarnos libremente. En este contexto, el ejercicio invita a los participantes a explorar cómo manejar esta tensión, cómo negociar con los demás y cómo encontrar un equilibrio que permita desplegar los afectos de manera libre y auténtica.

Desde la perspectiva de la afectividad, el ejercicio también nos invita a explorar y expresar nuestras emociones, deseos y sensaciones de una manera más directa y visceral. Al tirar de la tela, los participantes pueden experimentar una amplia gama de emociones, desde la frustración y la resistencia hasta la alegría y la conexión. Esta exploración afectiva es fundamental para el proceso de emancipación, ya que nos permite tomar conciencia de nuestros sentimientos y aprender a gestionarlos de manera empática, es decir, reconociendo el lugar del otro.

Además, el hecho de que el ejercicio se realice en un espacio compartido y con la interacción de varios participantes subraya la importancia de las relaciones interpersonales en el proceso de emancipación y en la política del cuerpo. Al trabajar juntos para manejar la tela, los participantes aprenden sobre la importancia de la colaboración, la comunicación y el respeto mutuo en la construcción de relaciones más colaborativas y empáticas.

En conclusión, pensar en el cuerpo como una posibilidad de acción política implica reconocer su capacidad para desear y ser deseado en relación con otros cuerpos, y actuar en consecuencia. Esta acción política debe estar guiada por la búsqueda de mundos más horizontales y una ética de la alteridad, donde cada cuerpo pueda expresarse libremente y donde se valore y respete la diversidad y la singularidad de cada individuo.

4. Organizaciones corporales. Pensando la coreografía como dispositivo de captura.

La necesidad de crear e integrar estos escenarios en la sociedad, nace del análisis de diferentes organizaciones corporales, formas concretas de ser en el mundo, determinaciones e imposiciones corpoafectivas que se vuelven márgenes e impiden al cuerpo moverse diferente, modularse. Primero, a nivel de lo coreográfico, se ve una profunda tendencia a dominar el movimiento en ciertos parámetros estéticos y armónicos. De establecer algo así como un “movimiento correcto o legítimo”. Sin embargo, esa tendencia no tiene un rostro concreto, no

hay algo así como un sujeto que nos retiene o nos limita. Es más bien toda una estructura coreográfica que ya no depende de un líder que la determine, sino que son las mismas personas las que han adoptado las condiciones y las posibilidades de acción que devienen de las categorías dominantes. Es un autocontrol inducido por la misma lógica del momento.

Lepecki, profesor y escritor que trabaja principalmente en estudios de performance, coreografía y dramaturgia, argumenta que la coreografía no solo organiza el movimiento físico, sino que también puede capturar y estructurar poderes sociales, políticos y culturales. La coreografía es más que una serie de movimientos secuenciales, es un dispositivo de captura en el sentido en que tiene la capacidad para atrapar, mediar y canalizar las fuerzas y energías en un espacio y tiempo específicos. Como afirma este autor:

"La danza no es un objeto que se pueda mirar desde afuera. No es algo que podamos reducir a un conjunto de movimientos o a una estética. La danza es una forma de estar en el mundo, una forma de explorar el potencial de nuestro cuerpo para relacionarnos con los demás y con el entorno que nos rodea." (Lepecki, 2006, pág. 23)

Así, la danza más que una organización de cuerpos y movimiento en el espacio es una forma de estar en el mundo y una forma de relacionarse con los demás cuerpos. No obstante, la danza cae presa del aparato de captura por medio de la *coreografía*, es decir, la danza como forma de estar en el mundo, como canal de expresión y significación queda reducida a lo coreográfico, a la norma o la indicación.

Es desde la organización del campo perceptivo-lingüístico que los aparatos performan. Deleuze explica el concepto de *aparato*, haciendo alusión a la teoría política de la significación de Foucault. Coloca en primer plano la percepción ligada a modos de poder que distribuyen y asignan a las cosas, visibilidad o invisibilidad, significancia o insignificancia. De acuerdo con Deleuze, el verdadero descubrimiento de Foucault no recae en los aparatos de dominación en sí, sino en que cada aparato tiene un régimen de luz, de caída, de suavidad, de expansión, distribuyendo lo visible y lo invisible, generando o eliminando un *objeto* que no puede existir sin él. Así, resulta paradójico que la posibilidad de corporalidades mutantes recae en la misma condición de estar preso de coreografías, de estar invisibilizado, silenciado o sesgado de su fluctuante realidad interior.

Entender la coreografía como *aparato* implica reconocer su capacidad para capturar la danza; distribuir sus significaciones y movilizaciones, sus gestos y afectos, al interior de los campos que son estrictamente codificados, es delimitar aquellos modos hegemónicos de percepción estética y teórica que se refieren a la relación entre la danza y el tiempo. Aquí la improvisación adquiere una relevancia tanto visual como teórica frente a los marcos de homogenización, gracias a que permite imaginar un cuerpo que diariamente se reinventa; una reinvención que tiene que ver con la activación de la memoria celular, afectiva y muscular para el presente y no para repetir información y para un futuro ya archivado. Sino que se amplía, dando espacio a lo novedoso, a los desfases y fricciones que están presentes en la naturaleza del movimiento.



¿Puede el cuerpo danzante crear para sí otros modos de bailar que fomenten otros modos de entender y danzar perceptiva y lingüísticamente? Estas re-inversiones no sólo afectan lo coreográfico sino también, lo ontológico. Reinventar para sí mismo un cuerpo que pueda despojarse de la tiranía del mito del bailarín como un único ser coherente, estatuto básico en la tradición occidental. La liberación del cuerpo danzante de manera que pueda realmente danzar desde su interior, o a pesar de la coreografía, es un pensamiento clave en la emancipación de los cuerpos que encuentran en la danza un lugar seguro para expresarse artística y simbólicamente. Esto sugiere una importante pregunta política ¿Cómo el concepto de tiranía se relaciona al problema del cuerpo danzante en tanto le asigna la identidad de singularidad versus su deseo

interno de ser múltiple?

Sloterdijk, filósofo alemán, propone un mapeo del modelo coreográfico occidental que da cuenta de su manera de sistematizar la subjetividad de los cuerpos (junto a sus hábitos, modos de deseo, modos de percepción, modos de captura ontológica, kinestésica, lingüística, psicológica y teórica de la danza). Esto es, la danza, una vez cae presa de la coreografía pierde muchas de sus posibilidades de transformación/ser; lo que significa que la danza pierde sus poderes para ser dominada por un poder, el de la coreografía. No sorprende que la liberación de la danza del aparato coreográfico haya iniciado y se haya llevado a cabo por mujeres que apuntaban sus investigaciones hacia lo minoritario: la coreografía se vuelve negra, India, niño, animal, molecular, imperceptible.

Es así como resulta necesario pensar en la improvisación como una alternativa y como una posibilidad de acción dentro de los procesos de emancipación corporal y reorganización o desorganización del sentido coreográfico-social impuesto desde que nacemos en una cultura cualquiera. La improvisación en la danza nos invita a romper con las estructuras preestablecidas y a explorar nuevas formas de movimiento y expresión que van más allá de lo convencional.

La improvisación es, entonces, reaccionariamente política en dos niveles: tanto en la danza misma como dispositivo de captura, como en las realidades discursivas y corporales que determinan la interacción entre cuerpos en las sociedades. En el ámbito de la danza, la improvisación permite a los bailarines liberarse de las coreografías predefinidas y conectar con su cuerpo de manera más intuitiva y auténtica. Esto les da la libertad de expresar sus emociones, deseos y experiencias de una manera más personal y genuina.

Por otro lado, en el contexto social más amplio, la improvisación desafía las normas y expectativas impuestas sobre cómo deben interactuar los cuerpos en el espacio público y privado. Al improvisar, los individuos cuestionan y subvierten las reglas sociales y culturales que dictan cómo deben comportarse, moverse y relacionarse en sociedad. Esto puede llevar a una reorganización o desorganización de las estructuras de poder y dominación que perpetúan desigualdades y opresiones. La improvisación en la danza y en la vida cotidiana puede ser una herramienta poderosa para la emancipación corporal. Al permitirnos explorar y experimentar con nuestro cuerpo de manera libre y creativa, nos empoderamos para tomar control de nuestra propia narrativa corporal y redefinir nuestra relación con el cuerpo y con los demás.

La improvisación se presenta como una práctica política que desafía y cuestiona las normas establecidas tanto en la danza como en la sociedad. Al promover la libertad, la autenticidad y la emancipación corporal, la improvisación nos invita a imaginar y construir nuevos horizontes donde los cuerpos puedan expresarse y relacionarse de manera más libre, igualitaria y respetuosa.

5. Ensamblajes colectivos, dispositivos coreopolíticos subversivos.



La Teoría del ensamblaje presentada por Manuel DeLanda en *New Philosophy of Society* (2006) desarrolla una teoría social que no se limita a describir conjuntos humanos, sino que establece un escenario en el que todos los cuerpos son el resultado de un enjambre de componentes más pequeños que no se fundan en un todo homogéneo. De acuerdo con esto, en la residencia se consideró que los ensamblajes conllevan emergencias y flujos de energía múltiples donde los cuerpos se hibridan e infectan con otros cuerpos y que catalizan de múltiples maneras relacionales.

Se propuso así una *fenomenología del ensamblaje* como método para centrar la atención del campo de estudio en los modos de actuar de diferentes realidades (sociales, políticas, culturales) que tienden a transformarse como **cuerpos dispositivos**: se acoplan, agencian, se conectan, ajustan e impactan unas con otras para generar funcionalidades diversas desde el espectro imaginativo. Las multiplicidades ensambladas planteadas son por eso cuerpos considerables que ponen en relación muchos campos vectoriales, cuerpos, energías, roles de información y actores diversos.

Todas estas ramificaciones conforman un conjunto de singularidades universales que equivalen a una cartografía o un plan corporal y que podrían por tanto estructurar el espacio de posibilidades asociado al **ensamblaje corporal social y afectivo**. Buscando darle contornos cartográficos a la experiencia vivida en la cotidianidad de las relaciones sociales actuales, **la cartografía**, según Sueli Rolnik, filósofa brasileña, consiste en acompañar los movimientos del paisaje psicosocial, o sea, se hace al mismo tiempo que el desmoronamiento de ciertos mundos –su pérdida de sentido– y la formación de otros mundos: mundos que se crean para expresar afectos contemporáneos, en relación con los cuales los universos vigentes se tornaron obsoletos.

Estas sesiones se estructuraron en torno a dos ejes fundamentales: "Ensamblaje colectivo" y "Dispositivos coreopolíticos subversivos". Estos enfoques nos permitieron explorar la noción del ensamblaje coreopolítico desde diferentes ángulos, profundizando en la complejidad y la potencia transformadora que se encuentra en la interacción y relación de los cuerpos en el espacio social.

En el "Ensamblaje colectivo", nos sumergimos en la idea de que cada cuerpo funciona como una pieza clave en diversos ensamblajes que conforman el espectro social. Este enfoque sistémico nos lleva a reflexionar sobre la interconexión y la interdependencia de los cuerpos, y cómo las modificaciones en uno de estos ensamblajes pueden generar transformaciones en las estructuras sociales, culturales y hegemónicas que determinan el papel del cuerpo en el mundo contemporáneo. Por otro lado, en "Dispositivos coreopolíticos subversivos", nos centramos en las prácticas y estrategias que buscan desafiar, cuestionar y subvertir las normas, roles y expectativas que nos son impuestas. Inspirados en la micropolítica foucaultiana, exploramos cómo nuestras acciones y relaciones a nivel microscópico pueden tener un impacto significativo en las dinámicas y estructuras a nivel macro, abriendo caminos hacia nuevas formas de resistencia, emancipación y transformación.

Ambos enfoques, el "Ensamblaje colectivo" y los "Dispositivos coreopolíticos subversivos", nos ofrecen herramientas y perspectivas para entender y desafiar las complejas relaciones y dinámicas que configuran nuestro mundo contemporáneo. Al integrar estos dos ángulos en nuestra práctica y reflexión, ampliamos nuestra comprensión de la política del cuerpo. Por ende, aunque resulten poco prácticos en el cambio radical de las problemáticas

analizadas; si resultan, dentro del plano imaginativo y como acto micropolítico, en una reestructuración de los elementos contaminantes y una ubicación de cada cuerpo como parte funcional de un sistema que se retroalimenta y da respuesta a las crisis, necesidades y disonancias corpo-culturales. La corporización de la problemática tiene una resonancia en la psique de cada cuerpo, y por tanto en su campo perceptual diario, como señala Merleau Ponty al referirse en la relación mente-cuerpo como una experiencia significativa, de manera tal que, como sujeto político afectado, rompe o propone diversas fugas y activaciones en acciones concretas dentro de las diversas coreografías sociales.

Los fenómenos accidentales y palpables que suceden entre cuerpos serían las principales maneras de imaginar y producir nuevos artefactos. Así, este plan ayuda a centrarse en los modos de hacer y en los accidentes que ocurren entre realidades ensambladas. Es decir, el foco en estas actividades estuvo puesto en aquello que el ensamblaje modifica, transforma, perturba o crea, dando cuenta de su potencial transformador y su capacidad de generar partes nuevas e interconectadas en una acción colectiva.

La atención estuvo puesta en la creación colectiva de cuerpos más complejos que los cuerpos individuales y que pueden afectar causalmente a otros ensamblajes de diferentes escalas y motivaciones. En este ámbito, si bien el ensamblaje y el contacto inscriben cierto realismo materialista a los cuerpos, la transducción como un modo de habitar permite a los cuerpos inmiscuidos —cuales sea— exceder su propio límite material y transformarse en liquidez, en código.

Uno de los ejercicios de este módulo enfocado en el ensamblaje consistió en construir en parejas un dispositivo corporal que, por medio del dibujo, se permita la creación de un gesto paralelo al sentido literal, y produzca uno nuevo basado en las pulsiones que cada uno libere en el encuentro. Un código, propio de cada ensamblaje, que emerja como respuesta a cualquier problemática social no desde la funcionalidad del cuerpo ni la individualidad de la creación artística, sino por medio del encuentro entre corporalidades potencialmente mutantes y reaccionarias.



Al crear estos ensamblajes los individuos se permiten explorar tanto su cuerpo como el de los demás por medio de un lenguaje circunstancial, pero también por medio de la reflexión sobre diversas problemáticas sociales que pueden ser traducidas en gestos y corporalidades específicas que, al escenificarse, se hacen parte de la subjetividad de cada uno, generando bien sea una reinterpretación del fenómeno, una reflexión o una consciencia sobre las alternativas o soluciones al mismo.

6. De lo post-coreográfico a la emancipación organizacional.

A lo largo de las sesiones pude observar como la noción de cuerpo ha superado las fronteras del simple instrumento físico para convertirse en un espacio de reconocimiento, resistencia y emancipación. Desde la crítica a las estructuras tradicionales de la danza, *la coreografía como dispositivo de captura*, hasta la emancipación organizacional, que busca transformar las dinámicas corporales en los distintos espacios sociales; el cuerpo se posiciona como un actor político y relacional.

Para ello fue necesario atravesar diversas situaciones por medio del diálogo para crear consciencia sobre las coreografías sociales dominantes y, a partir de esa consciencia, proponer

nuevos estados de ser cuerpo colectivo y relacional que superen las fronteras y los límites de lo coreográfico. Para ello, el concepto de lo postcoreográfico surge como una respuesta crítica y transformadora a las estructuras tradicionales y hegemónicas de la danza y el performance. Más allá de una simple evolución o superación de lo coreográfico, lo postcoreográfico se presenta como una apuesta política que busca romper con las coreografías sociales dominantes y las lógicas verticales que han limitado las posibilidades de acción del cuerpo en la sociedad. En este sentido, lo postcoreográfico no se limita a desafiar las convenciones estéticas y técnicas de la danza, sino que también cuestiona y desestabiliza las coreografías sociales que dictan cómo debemos comportarnos, interactuar y relacionarnos en el espacio público y privado. Se trata de una toma de conciencia que nos invita a reflexionar sobre las normas, roles y expectativas que nos son impuestas y abrir caminos hacia la creación de nuevas coreografías que parten de la afectividad y de una relación distinta con los objetos y los demás seres en el espacio.

En este contexto, la afectividad juega un papel crucial, ya que se convierte en una fuerza motriz que impulsa la exploración y el descubrimiento de nuevas formas de relación y conexión. A través de una relación resignificante con los objetos y los demás seres en el espacio, lo postcoreográfico nos invita a repensar nuestra relación con lo exterior.

En esta residencia; que también es laboratorio de experimentación, exploramos diversas estrategias de disidencia y emancipación coreográfica que ponen de manifiesto la capacidad del cuerpo para establecer nuevas formas de relación con otros cuerpos y objetos materiales. Estas estrategias no solo desafían las normas estéticas y performativas, sino que también cuestionan las estructuras de poder y control que rigen nuestra sociedad.

Una de las maneras en que el cuerpo comienza a relacionarse de manera distinta es a través de la interacción con otros cuerpos. En lugar de seguir patrones preestablecidos, como en la noción tradicional de danza, o en las vinculaciones afectivas entre cuerpos, como en el espectro social; se promueve una escucha activa, un diálogo corporal que permite la co-creación y la colaboración. Esta forma de relacionarse con los otros cuerpos no solo enriquece la experiencia performativa, sino que también abre espacios para la diversidad, la inclusión y la multiplicidad de perspectivas. En tal sentido, identifico tres conceptos clave que atraviesan

las diferentes sesiones alrededor de lo post-coreográfico: Especulación, Acoplamiento y Ensamblaje. A continuación hablo de cada uno de ellos:

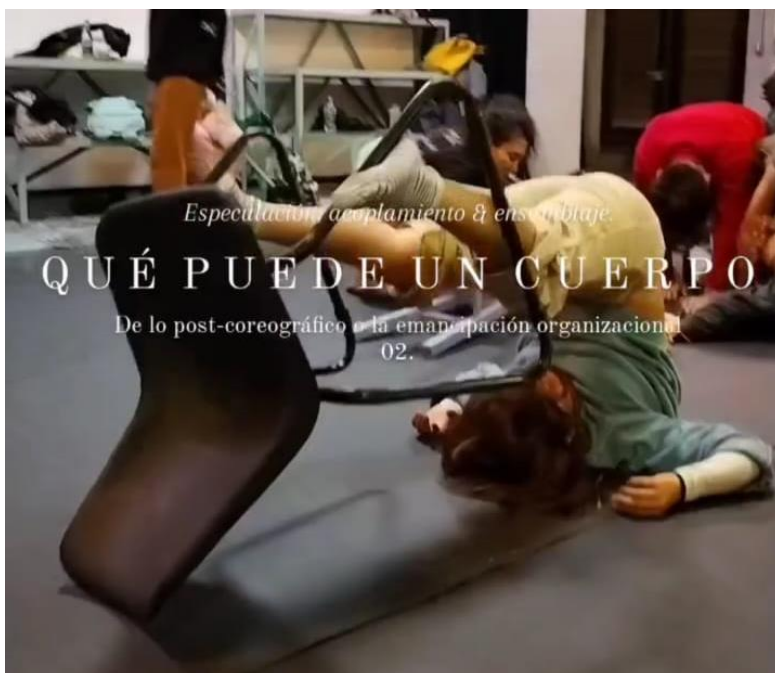
Especulación: En el ámbito de la danza y la performance, la especulación se refiere a la capacidad de imaginar, anticipar y proyectar posibilidades de acción de un cuerpo, más allá de las normas que le han sido impuestas socialmente. Es un proceso de exploración y experimentación que invita a pensar más allá de lo conocido, a cuestionar las limitaciones y a abrir nuevos horizontes de posibilidad. La especulación nos permite desafiar los límites e imaginar nuevas formas de relacionarnos con el cuerpo, el espacio y los demás cuerpos, generando así nuevas significaciones.

Acoplamiento: El acoplamiento se refiere a la manera en que el cuerpo se conecta, adapta y relaciona con su entorno, ya sea con otros cuerpos, objetos o espacios. En el contexto de la danza y la performance, el acoplamiento implica una relación dinámica y fluida en la que el cuerpo se adapta y responde a los estímulos externos, estableciendo un diálogo constante con su entorno. Esta relación de acoplamiento puede ser tanto física como emocional, permitiendo una interacción profunda y significativa.

Ensamblaje: El ensamblaje se refiere a la combinación y reconfiguración de elementos diversos para crear algo nuevo. En el contexto de la danza y la performance, el ensamblaje implica la integración de diferentes cuerpos, objetos, movimientos y espacios en una composición coherente y significativa. Es un proceso de creación colaborativa en el que cada elemento contribuye al todo, pero a la vez conserva su propia individualidad y autonomía. El ensamblaje nos permite explorar las relaciones entre los diferentes elementos y cómo interactúan entre sí, creando así nuevas posibilidades y significados que van más allá de lo preestablecido.

A lo largo de estas sesiones el cuerpo establece nuevas relaciones con los objetos materiales, redefiniendo su función y significado en el contexto coreográfico. Los objetos dejan de ser meros accesorios o herramientas y se convierten en aliados, mediadores que facilitan la comunicación y la expresión corporal. Esta reconfiguración de la relación con los objetos materiales permite explorar nuevas posibilidades de movimiento, textura y espacio, ampliando así el vocabulario coreográfico y enriqueciendo la experiencia performativa.

La fenomenología de la danza nos invita a explorar la experiencia vivida del cuerpo en movimiento, centrándose en la percepción, la sensación y la relación con el entorno. En este contexto, la relación con los objetos como sillas, mesas o cualquier elemento material se convierte en una práctica de resignificación corporal que desafía las normas establecidas y abre nuevas posibilidades de significado y conexión.



Al interactuar con una silla, por ejemplo, no solo estamos experimentando con un objeto inanimado, sino que estamos creando un diálogo corporal que redefine nuestra relación con el espacio, el tiempo y los límites físicos. Las formas, conexiones entre vértices y líneas que emergen de esta interacción no solo son estéticamente innovadoras, sino que también son políticamente

cargadas, ya que cuestionan las coreografías sociales y culturales que han definido previamente cómo debemos relacionarnos con los objetos, principalmente desde una noción funcional o productiva.

Resignificar la silla, o cualquier otro objeto, en el contexto de la performance y la experimentación corporal, implica darle nuevos significados y funciones, rompiendo con las expectativas y roles preestablecidos. Esto no solo amplía el repertorio de posibilidades del cuerpo, sino que también subvierte las estructuras de poder y control que han dictado cómo debemos interactuar con nuestro entorno material. Esta resignificación corporal no se limita únicamente a la manera en que utilizamos los objetos, sino también a cómo entendemos y percibimos nuestro propio cuerpo en relación con ellos. Al experimentar con diferentes formas de conexión y movimiento, el cuerpo se convierte en un espacio de exploración y descubrimiento, donde los límites se desdibujan y las posibilidades de acción se multiplican.

En este sentido, la relación con los objetos se convierte en una apuesta política que busca redefinir y ampliar nuestra comprensión de lo que el cuerpo puede ser y hacer. Al desafiar las coreografías sociales y culturales que nos han sido impuestas, abrimos caminos hacia una mayor libertad, diversidad e inclusión en el ámbito de la danza y la performance, donde el cuerpo se posiciona como un agente de cambio y transformación.

7. Interconexión Multiespecie.

En la residencia, exploramos la relación con los animales a través del acto de bailar e interactuar con las mascotas de algunos participantes, desde la afectividad y la apertura, desafiando algunas lógicas hegemónicas y coreografías tradicionales que han definido nuestra relación con otras especies: como por ejemplo la limitación de movimiento o el significado que le atribuimos al “ladrido”. Al crear un espacio seguro y horizontal para este encuentro, practicamos una forma de recoreografía que invita a resignificar nuestra relación con el mundo no humano, poniendo en crisis la lógica vertical entre especies y abriendo nuevas posibilidades de conexión y diálogo.

El especismo es una ideología que favorece a una especie sobre las demás, relegando a los animales a roles de utilidad o adorno. Esta perspectiva utilitarista y reduccionista ha establecido estructuras y dinámicas hegemónicas que definen nuestra relación con estos seres y limitan la interacción que puede emerger de allí. Al desafiar estas lógicas, por medio del movimiento, nos abrimos a nuevas formas de percibir y relacionarnos con los animales. En lugar de verlos como simples recursos, comenzamos a reconocer su valor intrínseco, individualidad y dignidad.

Esta ruptura con el especismo nos invita a establecer relaciones más éticas, empáticas y respetuosas con los animales, basadas en la empatía y la reciprocidad. Y a reinterpretar el lugar y el significado que tiene el sonido que generan los cuerpos de los perros o gatos, viéndolo ahora como impulso, como pulsión generadora de movimiento.



Desde una perspectiva política, esta ruptura con el especismo se convierte en una herramienta para resistir y transformar las estructuras y dinámicas hegemónicas. A pesar de que no se es afectado por una vaca o un cerdo, una ballena o una jirafa, que podría en apariencia ser más político. Al poner en ejecución activaciones con animales tan cercanos en el mundo social como un perro o un gato, estamos contribuyendo a la construcción de

un mundo más inclusivo, diverso y respetuoso, en el que más formas de vida sean valoradas no solo en su individualidad y en su derecho a vivir, sino también como seres propositivos y vinculantes.

Desde una perspectiva fenomenológica, esta experiencia nos invita a explorar la intercorporeidad y la co-presencia en el encuentro con los animales. Al bailar con ellos, nos abrimos a nuevas formas de percepción y experiencia, permitiéndonos conectar de manera más profunda y significativa con estos seres.

8. Trasgrediendo la ciudad.

En la residencia también hubo diferentes ejercicios que pueden catalogarse como transgresores de la ciudad, pues emergen como una exploración performativa y un acto de emancipación, retando las coreografías convencionales que dictan cómo los cuerpos deben moverse y comportarse en los espacios urbanos. A través de la intervención de los participantes, la ciudad se convierte en un escenario para la reconfiguración de la identidad corporal y espacial.

En estas prácticas, los cuerpos se liberan de las coreografías tradicionales. Las personas se convierten en actores de un teatro urbano improvisado, ensamblando objetos cotidianos de maneras inusuales: Cajas, ropas y otros elementos se colocan estratégicamente en el cuerpo,

transformando las apuestas estéticas también. Este acto de ensamblaje no solo reconfigura el cuerpo, sino que también cuestiona y redefine el uso de los objetos en el espacio público.



Las extremidades, en particular, se utilizan de manera innovadora. Los brazos y las piernas dejan de ser meros instrumentos de locomoción y manipulación para convertirse en extensiones creativas de la imaginación en una relación de ensamblaje con el afuera: los participantes crean nuevas entidades híbridas que combinan elementos humanos y no humanos. Estos ensamblajes generan una sinergia entre el cuerpo

y el entorno urbano, desdibujando las fronteras entre lo orgánico y lo inorgánico, lo vivo y lo inerte.

A través de esta intervención, los espacios de la ciudad se transforman en zonas de experimentación y creatividad, donde las reglas cotidianas se suspenden momentáneamente. Los lugares comunes se convierten en escenarios de lo extraordinario, y las interacciones diarias se reconfiguran en actos de expresión artística y liberación.

"Transgrediendo la ciudad" no es solo una práctica artística, sino también un acto político. Al desafiar las coreografías tradicionales, los participantes reivindican su derecho a la ciudad, a moverse y existir en ella de maneras diversas e inesperadas. Este ejercicio performático

revela la potencialidad de los cuerpos para resistir y reimaginar el espacio urbano, abriendo posibilidades para nuevas formas de convivencia y coexistencia.

Estas actividades se constituyen como un acto político al desafiar y reconfigurar las



normativas sociales que rigen el uso del espacio urbano y los movimientos corporales dentro de él. Esta intervención no solo cuestiona las coreografías tradicionales impuestas sobre los cuerpos, sino que también incita a una reflexión colectiva sobre la ocupación y el significado del espacio público.

Cuando los participantes se embarcan en esta práctica performativa, desafiando las expectativas a través de ensamblajes creativos y movimientos no convencionales, se genera una

disrupción en la cotidianidad urbana. Esta ruptura provoca una reacción en los cuerpos espectadores, quienes, al observar estos actos inesperados, se ven forzados a reconsiderar sus propias prácticas y percepciones del espacio que habitan. Los observadores, inicialmente desconcertados, comienzan a preguntarse sobre las posibilidades y las restricciones de sus propios movimientos y comportamientos en la ciudad.

Este proceso de observación y cuestionamiento por parte de los espectadores puede describirse como una activación de segundo orden. Los cuerpos espectadores, al enfrentarse a una nueva narrativa corporal y espacial, se ven obligados a replantear su relación con la arquitectura urbana y las normas sociales que la configuran. La intervención performativa

actúa entonces como un catalizador, no solo para los participantes directos, sino también para el público que se encuentra inadvertidamente envuelto en el acto.

En este contexto, la ciudad deja de ser un espacio estático y predeterminado para convertirse en un terreno de posibilidades y resistencias. Los espectadores, al ver los cuerpos en movimiento fuera de las coreografías esperadas, comienzan a percibir la ciudad como un espacio maleable, capaz de albergar múltiples formas de existencia y expresión. La arquitectura urbana, tradicionalmente concebida para dirigir y controlar los flujos de cuerpos, se revela como un escenario dinámico que puede ser reinterpretado y subvertido.

El acto político de trasgredir la ciudad reside precisamente en esta capacidad de transformar la percepción del espacio público. Al alterar las expectativas sobre el uso del cuerpo y el entorno, la intervención performativa abre un diálogo sobre la libertad y la creatividad en la vida urbana. Los espectadores, al involucrarse con esta nueva realidad performativa, empiezan a cuestionar las estructuras de poder y control que regulan sus movimientos diarios. Este cuestionamiento puede llevar a una mayor conciencia sobre el derecho a la ciudad, entendida como el derecho a participar en su configuración y significado, y también una suerte de derecho sobre sí mismo.

9. Muestra final.

La muestra final de la residencia titulada "¿Qué puede un cuerpo?" se denominó "Deambulantes", un espacio performativo donde los participantes tuvieron la oportunidad de proponer, performativamente, sus apuestas, proyectos y performances. Esta muestra no solo representó el cierre de un proceso de tres meses de investigación, sino que también se erigió como un manifiesto de transformación y disidencia corporal, donde cada cuerpo en acción narraba su propio recorrido y su manera única de habitar el espacio.

"Deambulantes" se caracterizó por la diversidad de enfoques y disciplinas que convergieron en un mismo espacio. Desde la teatralidad hasta la danza, la música y el performance, los participantes utilizaron una amplia variedad de elementos estructurales para dar vida a sus propuestas.

Entre las exposiciones destacadas se encuentra la instalación de Fabio Polanco Gaona, titulada "Suspenderse en las palabras". Este performance consistió en una instalación con cintas,

danzante. Este altar no solo funcionaba como un espacio de memoria y homenaje, sino también como un lugar de encuentro y reconexión con sus historias y experiencias.



En "Guardaré el sueño" de Soha, el performance se desarrolla alrededor de una hamaca en la que un participante se recuesta mientras, mediante música, canto y poesía Soha, crea un ambiente propicio para la introspección y el descanso. A través de melodías envolventes y palabras evocadoras, Soha induce a una suerte de trance, llevando al espectador a explorar su dimensión onírica y somática más profunda. Esta experiencia única de conexión consigo mismo invita a sumergirse en un estado de reflexión y renovación, donde el descanso y la contemplación se entrelazan en un viaje interno.

La muestra "Deambulantes" fue un testimonio de un proceso de transformación que cuestionó y desafió los modos tradicionales en los que el cuerpo ha habitado el espacio y se ha entendido en el ámbito de la danza, el arte y el movimiento en general. Al proponer un

espacio interdisciplinar, se logró conspirar un lugar de afecto, encuentro y disrupción, brindando a los participantes la oportunidad de ser otros, o de ser más auténticamente ellos mismos.



Otra de las características a destacar del espacio fue la manera en que se traspasa los límites entre espectador y artista. Al promover la participación y la activación de los diferentes performances por parte de los espectadores, se generó un ambiente propicio para la experimentación; donde cada cuerpo podía ser activado en cualquier momento, y por ende su disposición también era mucho más activa, más presente.

Recoreografiando también las lógicas corporales que se acostumbran en los espacios expositivos, donde el espectador pareciera un sujeto pasivo, inerte. Acá, todos hacen parte de la escena. El espacio que alberga los performances, se convierte también en uno.

"Deambulantes" se erigió como el producto de una investigación colectiva, donde cada participante, desde su singularidad, transmitió las transformaciones en su cosmovisión y cartografía corporal. Esta muestra final no solo celebró la diversidad y creatividad de los artistas, sino que también propuso nuevas maneras de entender y vivir el cuerpo en el espacio expositivo.



"Deambulantes" se configuró como un espacio único de convergencia, donde la acción performativa emerge no solo como un medio de expresión artística, sino también como una herramienta de autodescubrimiento y transformación. Reunirse para performar en este contexto significó mucho más que presentar obras ante un público; fue un acto de resistencia, una reivindicación de la corporalidad y una búsqueda de nuevas formas de habitar y entender el espacio.

El acto de performar en "Deambulantes" implicó para cada participante un viaje individual y colectivo hacia la reconfiguración de su identidad corporal. Este espacio no solo permitió la expresión de sus inquietudes y visiones personales, sino que también fomentó un diálogo íntimo entre sus cuerpos y el entorno.

En términos individuales, estas apuestas performativas fueron un vehículo para la introspección y la autotransformación. Los participantes pudieron confrontar y redefinir sus propias percepciones del cuerpo y su relación con el espacio. La residencia "¿Qué puede un cuerpo?" proporcionó un marco donde la experimentación y la disidencia corporal se convirtieron en prácticas un poco más cotidianas, rompiendo con las coreografías dominantes en sus expresiones artísticas e impulsándolos a desafiar las convenciones y a explorar nuevas dimensiones de su propia corporalidad y la de los demás.

Reunirse en este espacio también significó la creación de una comunidad efímera pero profundamente conectada. Los intercambios y colaboraciones entre los participantes generaron un ambiente de afecto y solidaridad, donde las individualidades se entrelazaron para formar un tejido común de experiencias y aprendizajes. Esta comunidad se convirtió en un lugar de disrupción y encuentro, donde cada acción performativa conspiró para crear nuevas formas de ser y estar en el mundo

"Deambulantes" representó, además, una apuesta por la transformación del espacio a través del cuerpo. Cada performance alteró la configuración del entorno, transformando el espacio en un lugar de posibilidad y devenir. Esta reconfiguración espacial no solo desafió las estructuras físicas, sino también las estructuras sociales y culturales que determinan cómo se debe habitar y experimentar el espacio.

En este sentido, el laboratorio y su muestra final "Deambulantes" se constituyó como un laboratorio vivo de exploración y resistencia, donde los cuerpos en acción se convirtieron en agentes de cambio. Este espacio performativo interdisciplinar no solo permitió la expresión artística, sino que también promovió una revalorización del cuerpo como sitio de conocimiento y transformación. "Deambulantes" fue mucho más que una muestra de performances; fue un acto colectivo de autodescubrimiento y reivindicación. Al reunirse para performar, los participantes no solo compartieron sus visiones y experiencias, sino que también contribuyeron a la construcción de un espacio de resistencia y transformación, donde el cuerpo y el movimiento se erigieron como herramientas poderosas para la creación de nuevas realidades y formas de existir en el mundo.

CONCLUSIONES

“Coreografías Sociales y Disidencia Corporal”

A. El laboratorio "¿Qué puede un cuerpo?" se estableció como un espacio clave para el fomento de la disidencia corporal a través de la improvisación y la danza. Las coreografías sociales aquí exploradas y trastocadas no solo permitieron la exploración de movimientos alternativos, sino que también cuestionan y encaran micropolíticamente las normativas corporales establecidas.

B. Si el poder no es algo que se ejerce de manera vertical y profundamente condenatorio, sino que está implicado también en cada uno de los movimientos individuales y colectivos que configuran a la sociedad a nivel micro puede afirmarse que el cambio de un solo cuerpo tiene repercusiones en comunidades diversas. Cada participante, al modificar su propia forma de ser y moverse, al ampliar su propiocepción corporal, contribuye al cambio del engranaje social en su conjunto, es decir, contribuye a la revaloración de las coreografías sociales dominantes.

C. Una nueva política corporal implica una reconfiguración de las normativas y las relaciones de poder que tradicionalmente han disciplinado y controlado los cuerpos. A través de la danza y la improvisación, se crean nuevas formas de corporalidad que desafían las estructuras establecidas y permiten la emergencia de subjetividades diversas y emancipadas. Los elementos clave de esta nueva política corporal incluyen la recoreografía, la imaginación, el ensamblaje, la conciencia política, la colaboración, la afectividad, el cuidado, etc.

D. La apuesta por la disidencia se manifiesta en la libertad de los cuerpos en estos espacios para explorar y expresarse sin las restricciones que usualmente se topan en el día a día, pero también en algunos espacios de danza. El laboratorio ofrece una contra-narrativa al puritanismo en la danza y a las convenciones coreográficas que culturalmente se le han atribuido. Es, por el contrario, un espacio donde los individuos resisten y reconfiguran las relaciones de poder a través del movimiento.

E. La monografía ha recopilado diversas situaciones de emergencia disidente que surgieron durante la residencia en el laboratorio. Estas situaciones muestran cómo la práctica de la danza y la improvisación permite que los participantes experimenten y manifiesten

formas diversas en su corporalidad y subjetividad. Cada evento documentado resalta la capacidad del cuerpo para resistir y transformarse.

F. Las prácticas disidentes observadas no solo afectan a los individuos que participan directamente en ellas, sino que también tienen un potencial transformador para quienes la presencian y para las comunidades en las que están inmersos. Al visibilizar y legitimar formas de movimiento y expresión que están fuera de la norma, se abre un espacio para la reflexión crítica y la modulación social.

G. Espacios como el laboratorio "¿Qué puede un cuerpo?" no solo promueven la disidencia corporal, sino que también actúan como espacios seguros para la gestación de lo que Deleuze y Guattari denominan "un cuerpo sin órganos". Este concepto, aunque atemporal y aparentemente irrealizable en el mundo concreto, se manifiesta a través del proceso de irrupción de las coreografías sociales por medio de la imaginación y la improvisación, generando una potente transformación subjetiva. En este entorno, cada sujeto, a partir de sus narrativas personales, da lugar a diversos cuerpos danzantes a lo largo de la residencia, creando una sinergia de movimientos y apuestas fenomenológicas que lo acercan a una identidad más fluctuante

En conclusión, el laboratorio "¿Qué puede un cuerpo?" revela que el cuerpo no debe ser asumido simplemente como un dato material natural ni como una superficie pasiva en la que se inscriben significados sociales reiterados. En este contexto, el cuerpo se manifiesta como un ente de experiencia afectiva, capaz de crear disyunciones y desplazamientos entre sus movimientos y las expectativas sociales que se imponen sobre ellos. Esta perspectiva permite una comprensión más dinámica y compleja de la corporalidad, destacando la capacidad del cuerpo para generar nuevas posibilidades de existencia y expresión.

Es significativo observar cómo la libertad de los cuerpos en estos espacios se relaciona estrechamente con estas disyunciones y desplazamientos. La apertura de intersticios entre lo que los cuerpos hacen y lo que perciben, entre el movimiento y la detención, y entre las fisuras y opacidades dejadas por las formas de sujeción, se convierte en un terreno fértil para la emergencia de complicidades, intercambios, deseos, sueños, afectos, pasiones, atracciones e indignaciones. Estos elementos, con sus efectos inesperados, amplifican las posibilidades de transformación y emancipación corporal.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2007). *¿Qué es un dispositivo?*
- Deleuze, G. (1969). *Lógica del sentido*. Paidós.
- Foster, S. (2010). *Disciplinar los cuerpos en la danza*. Akal 2013.
- Foster, S. L. (2011). *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*.
- Foucault, M. (1975). *Defender la sociedad*.
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y Castigar*.
- Foucault, M. (1976). *Historia de la Sexualidad*.
- Freud. (1914). "Recordar, repetir y elaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis II). En *Trabajos sobre técnica psicoanalítica, y otras obras*.
- Goffman, E. (1959). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires.
- Goffman, E. (1963). *Estigma. La identidad deteriorada*.
- Guattari, D. (1980). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*.
- Guattari, G. D. (1973). *El Anti Edipo Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona. Buenos Aires. México: Paidós.
- Guattari., G. D. (1972). *Cómo hacerse un cuerpo sin órganos*.
- Heidegger, M. (1927). *Ser y Tiempo*.
- Husserl, E. (1989). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*.
- Lefebvre, H. (s.f.). *La crítica de la vida cotidiana*.
- Lepecki, A. (2006). *Agotar la danza: performance y política del movimiento*.
- Levinas, E. (1961). *Totalidad e Infinito: Ensayo sobre la exterioridad*.
- López-Sáenz, M. C. (2010). *Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty versus Sheets-Johnston*.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*.
- Merlin, N. (2018). Trauma and Memory. *Educar em Revista, Curitiba, Brasil*, v. 34, n. 70,, 101-116.
- Rosa, H. (2016). *Alienación y aceleración social*.
- Rosa, H. (2019). *Resonancia: Una sociología de la relación con el mundo*.

Sartre, J.-P. (1927). *Ser y Tiempo*.

Sartre, J.-P. (1943). *El ser y la nada*.