



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

**Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información
de la Danza José Limón**

El género sicalíptico: danza, sedición, catarsis, condena
Maestra en Investigación de la Danza

P R E S E N T A

Arturo Díaz Sandoval

Asesores:

Dra. Elsa María Cristina Mendoza Bernal

Mtra. Shaday Darshan Larios Ruíz

Mtra. Zulai Macías Osorno

Ciudad de México, agosto de 2014

 **CENIDID**

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento: Díaz, Sandoval, Arturo. *Sexualidad, sicalipsis, picardía, estudios culturales, danza escénica*. CDMX.: INBA/Cenidi Danza, 2014.

Descriptorios temáticos: Sexualidad, sicalipsis, picardía, estudios culturales, danza escénica.



CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E
INFORMACIÓN DE LA DANZA JOSÉ LIMÓN

Ensayo para obtener el título de:
Maestro en Investigación de la Danza

“El género sicalíptico: danza, sedición, catarsis y condena”

PRESENTA:

Arturo Díaz Sandoval

Tutor: Mtra. Elsa María Cristina Mendoza Bernal

Comité tutor:

Mtra. María Dolores Guadalupe Ponce Gutiérrez
Mtra. Shaday Darshan Larios Ruíz
Mtra. Zulai Macías Osorno

México D.F. agosto 2014

A mi madre y hermanos,

A Gerardo y amigos,

A mis compañeros, quienes compartieron con entusiasmo el desarrollo de esta investigación, en especial a Julieta Rivas, Sergio López y Patricia Ruíz,

A las profesoras de la maestría por su invaluable generosidad, y su lealtad a los principios solidarios de la academia,

A la primera generación de la Maestría en Investigación de la Danza, cómplices siempre atentos, dispuestos, entusiastas y perseverantes,

A Gabriela Aguilar y Samuel Gordon por alentar mis decisiones.

A Rocío Galicia por su compañía siempre dispuesta y atinada.

A Alejandra Ferreiro y Margarita Tortajada, con admiración profunda.

A Hilda Islas, con regocijo y deleite, guía para el hallazgo de las betas íntimas de la indagación y promotora de sendas de conocimiento nuevo.

A Shaday Larios y Bernardo Orellana, reflectores del camino.

A Dolores Ponce y Zulai Macías, constructoras de un viaje.

Y, a mi tutora Cristina Mendoza por el retorno a la concreción.

Al recuerdo de mi padre, a la memoria de José Antonio Alcaraz y a la fecunda influencia de José Luis Ibáñez

INDICE

1. Introducción	P. 1
2. Construcción analítica e interpretación. Inclinationes teórico metodológicas y epistemología	P. 14
3. Mi propia travesía en la vida y en el arte	P. 21
4. Sicalipsis y sicalíptico	P. 29
5. La mirada lasciva	P. 35
6. El Pliegue	P. 43
6.1. Cánones de control, códigos de sedición	P. 49
6.2. Miradas al cuerpo desde las ciencias sociales y su relación con la danza	P. 56
6.3. Aproximación desde la investigación cultural en México	P. 61
6.4. Marco fenomenológico de comprensión	P. 70
6.5. Postulado último	P. 81
7. Bibliografía y referencias	P. 95

1.- INTRODUCCIÓN

Lo múltiple no sólo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras. (Deleuze G., 1989)

Sexualidad y picardía en la danza espectacular podría haber sido el título de este ensayo, así de simple, pero con toda la complejidad y fascinación que entraña cada una de estas palabras. El conjunto de la frase es la conclusión de una tesis arrojada a la deriva del proceso de las confirmaciones que le dieron solidez y refutaron toda idea preconcebida en los linderos del horizonte, siempre uno mismo. Infinito e inalcanzable.

Este viaje, del que he regresado sin la plena comprensión de los sitios recorridos, significa el anhelo insospechado de la vuelta. Es el enigmático deseo ambiguo de persistir nómada y ser territorial, de resistir la parálisis en el puerto último del arribo, de negar la descripción definitiva de las vivencias en un acotado y estrecho margen incapaz de resumir las experiencias de un trayecto heteróclito.

Durante el recorrido emprendido en busca de sentido y verdad, atestigüé la incertidumbre que envuelve al investigador, dilema y encrucijada que lo retan a dar explicaciones y estructurar conocimiento antes que a emitir juicios. En este sentido me abrí al universo de los fenómenos que tienen la explicación única de mis laberintos y enigmas.

Extraño e insólito, el proceso de investigación parece sinuoso, pero transita sociable y rico de ruta como de dirección en compañía del diálogo y las aportaciones colectivas. El suceder y las determinaciones gestaron la disertación final, mas no definitiva, pues las preguntas, en el campo de las humanidades, no dan respuestas ni producen normas y leyes, conducen a nuevas pero más razonadas y sustentadas interrogantes de la condición cultural de las sociedades e individuos que las constituyen.

Ya Michel Foucault, historiador de las ideas, psicólogo, teórico social y filósofo francés, dictaba sus clases del Collège de France (1980-1984) sobre los postulados de la filosofía clásica con la intención de reconocer, en las vías del pensamiento presente, otra manera de comprender al ser a través de la posibilidad de construcción del saber sobre nosotros mismos. No la arqueología del saber del hombre, de la humanidad, de la sociedad, del poder, sino de la identidad íntima, secreta del sujeto. En este sentido, y mediante una bitácora de investigación, se confeccionó la desnudez, para poner en estado de apertura la justificación que atañe a la relación del sujeto-yo y el tema-problema-enigma, en función de un planteamiento desde la postura del profesional que intenta exponer y explicar sus intereses e intenciones acerca del ámbito espectacular de la danza del que ha surgido.

En el recorrido de la investigación se revelaron fuentes primordiales de la memoria, del recuerdo y del inconsciente. Necesidades que forman parte de cada una de mis prácticas escénicas antes que investigativas. Tuve que recurrir a mi proceso de formación artística al mismo tiempo de reconocer y realizar una acción de escritura y reflexión, obligado a indagar de forma académica en las inquietudes personales de mayor vitalidad.

Transité del proceso conjetural a un estado de búsqueda y exploración exhaustiva, firme y definida gracias a las herramientas teóricas que arrojaron certidumbres o disyuntivas en mis planteamientos iniciales. El problema se evidenció empujado por diversas miradas teóricas que acompañaron recorridos múltiples, reterritorializados y estratificados para hallar la sujeción de la mirada en el fenómeno y su explicación, a partir de la experiencia de construcción del concepto del pliegue que Deleuze desarrolló en función del universo barroco que permite reconocernos en las formas de sincretismo mestizo, religioso y pagano característico de nuestras identidades.

Intento entonces la reconstitución del significado de las acciones que corresponden a la tradición, mostrarla en determinado contexto al re-crear el

universo complejo de la danza sicalíptica en su concepción de danza, en su género, en su teatro, en nuestra sociedad, pues

Igual que es absurdo disociar en las demás culturas lo religioso, lo económico, lo político, lo jurídico, incluso lo social y otras fantasmagorías categoriales porque no han tenido lugar y porque esos conceptos son otras tantas enfermedades venéreas de las que les infectamos para «comprenderlos» mejor, así es absurdo autonomizar lo sexual como instancia, como elemento irreductible, al cual los demás pueden ser incluso reducidos. Hay que hacer una crítica de la razón sexual o mejor una genealogía de la razón sexual como Nietzsche ha hecho una genealogía de la moral, pues es nuestra nueva moral. Se podría decir de la sexualidad como de la muerte: «Es un hábito al que no hace tanto tiempo hemos acostumbrado a la consciencia.» (Baudrillard 1981).

La persistencia del dogma generalizado, acerca de la discordia entre cuerpo y alma¹ aún presente como dualidad que se entorpece, y que desde el pensamiento platónico distingue y privilegia el alma como entidad suprema de soberanía humana, limita, coarta la comprensión y asimilación del cuerpo como potencialidad, no absoluta ni complementaria, sino sistémica. Esto a pesar de las aportaciones de la fenomenología y de las más recientes posturas filosóficas que deconstruyen cada una de las partes en infinitas posibilidades de rearticulación, entendidas éstas como mezcla y cohesión del universo infinito que se circunscribe en el cuerpo y la danza que lo habita.

Resulta entonces pertinente considerar aquí a los dualismos como formas de pensamiento que han trascendido hasta nuestros días y que han servido para enaltecer el ejercicio de la razón en contra del progreso del cuerpo, considerado

¹ “lo más semejante a lo divino, inmortal, inteligible, uniforme, indisoluble y que está siempre idéntico consigo mismo, mientras que, a su vez, el cuerpo es lo más semejante a lo humano, mortal, multiforme, irracional, soluble y que nunca está idéntico a sí mismo.” (*Fedón* de Platón, Diálogos III, Madrid, Gredos, 1988: 71).

una entidad separada de su complejo funcionamiento integral; es decir un cuerpo arrastrado por múltiples condicionamientos impuestos para salvaguardar la pureza del alma que habita constantemente amenazada por las pasiones humanas. Impulsos y necesidades fisiológicas que están en cada órgano y en cada célula se manifiestan sumisos o insubordinados.

La idea, el deseo o la necesidad de transgresión, son inherentes al sentido de transformación de las concepciones del mundo y de sus miradas, a que el arte recurre como estrategia de desestabilización de universos ateridos y cuya inmovilidad o parálisis genera incomodidad, frustración y conflicto colectivo o social. De tal manera es que al surgir algún elemento, fisura o desafío capaz de desatar la rigidez de las estructuras, esto genera una resistencia, que a veces puede ser sutil o en ocasiones violenta.

Durante el siglo XX sucedieron transformaciones filosóficas que descentraron las ideas del cuerpo. En el marco de los planteamientos freudianos, aquellos que perturbaron la conciencia como amo y señor de nuestros pensamientos y actos, se da lugar a un vasto campo significativo donde las pulsiones del deseo representan una acción subversiva del cuerpo. Esto nos permite una explicación y entendimiento acerca del cuerpo y su acción en la danza, comúnmente subordinada a un inconsciente y a determinaciones racionales y morales; en este sentido la sicalíptica se encontraría en forma de sujeción de dualidades. Con Husserl se da pie a pensar en el ser y el tener como atributos de un cuerpo capaz de manifestarse por sus cualidades transformadoras.

De entre los paradigmas que configuran el devenir de la escena mexicana durante el siglo XX, destaca el relativo a la transformación del espectáculo zarzuelero en múltiples formas y subgéneros que llevó a la disolución, en un remedo burdo y añejo, la rica y entrañable tradición española que había sido asimilada en nuestro país durante la última década del siglo XIX por importantes personalidades que trascendieron e influyeron en el desarrollo de nuestra cultura, misma que, hasta nuestros días, nos sigue pareciendo relevante, como lo demuestran estudios y antologías de reciente aparición.

En una antología de textos sobre el erotismo y sexualidad en el México del siglo XIX, debida a José Luis Trueba Lara (2013), producto de voraz consumo en edición totalmente descuidada, se ostenta el título *Las delicias de la carne*. Esto representa el sentido, la noción y el atractivo asignado al cuerpo en su atributo mercantil, además de ser desorientador acerca del esplendor de una época, aquella cuando el cuerpo era visto o disfrutado de otra manera.

Lo que queda de lo sicalíptico, del pasado, son sin embargo imágenes hermosas, o así nos lo parecen ahora, pero en su tiempo debieron ser provocativamente monstruosas. Servían para atraer a los espectadores al teatro.

Si pensáramos que estas imágenes de los tiempos derruidos habitan hoy en el desastre, ¿cuál es el naufragio que el presente les hace revivir?, ¿cómo esas imágenes resuelven desde el pasado los futuros precarios?, ¿qué permanece oculto de los tiempos olvidados y cómo la investigación pretende desenterrar lo que ha quedado oculto del desastre en que se convirtió el uso y abuso de lo sicalíptico, al convertirlo en sinónimo de actuación prosaica y más tarde soez e impudente? Esta idea de resistencia en el proceso investigativo con el género sicalíptico es algo parecido al intento de recreación en la obra de la coreógrafa uruguaya Tamara Cubas (Cubas, 2012), quien aborda su propia creación muy apegada a su vida y a su contexto.

En un planteamiento inicial aseguraba que ante la constitución del Estado-Nación surge el control, pues observo que hubo una libertad y exaltación de la sensualidad ya aceptada por la moderna sociedad del entonces nuevo siglo XX, antes del periodo revolucionario. Al advenimiento de los aires postrevolucionarios, después de los desórdenes de la guerra, periodo en el que se relajan las restricciones, la vida disipada tuvo consecuencias nefastas para el mundo del espectáculo, principal sitio de entretenimiento de aquellos tiempos en que se ofrecía el atractivo sugerente de los cuerpos femeninos, trascendidos como impudentes y por consiguiente perseguidos o condenados a la reprobación por ser considerados transmisores de vicios sociales. Pero las transformaciones del arte, de la vida cultural, de las formas de entretenimiento y de la economía

determinaron nuevas formas de control que nada tienen que ver con la nueva nación, sino con las reorganizaciones sociales y las hegemonías en las disciplinas, en cuyos idearios se complejizaron las estructuras del gusto y el disfrute.

El gusto por el teatro, además de que permitía a los *pelados* ejercer cierta libertad de palabra y acción, se debía a la oportunidad de ver el elenco formado por mujeres que lo enseñaban *casi todo* y empleaban su picardía para hacer atractivo el género de revista. La función social del teatro en la etapa de la revolución adquirió gran importancia, en tanto que, en el ambiente social de esos años, existió una acción política que permitió una actividad dialógica entre actores y público, favorecida por la poca estabilidad del nuevo Estado. (*ibid*)

A partir de la descripción de la novela *Cecilia* de Elémire Zolla, Umberto Eco (Eco 1984) explica la trasposición que sufre, en la alienación, el apego al objeto y lo vuelve maléfico. Asimismo en el transcurso en que el público reafirma su tradición en el género sicalíptico, éste se convierte en su predilección, propicia fuerte apego y, en un camino cada vez más desenfrenado, lo conduce a su condena y demérito. El uso y abuso del éxito de las sicalípticas como Celia Montalván (1900-1958), Lupe Rivas Cacho (1894-1975) o la propia María Conesa (1892-1978) trastocó la nobleza del signo erótico y en lugar de convertirse en emblema de dignidad, se demeritó a razón de la imitación mediocre, producto de una falsificación de baja calidad creativa.

El término de sicalipsis, que tuvo su aparición formal en la revista española *Las mujeres galantes* de finales del siglo XIX, representaba promesa de imágenes de mujeres bellas y sensuales; mas no obscenas ni procaces. Alusiones éstas últimas que le fueron adjudicadas más tarde al teatro, a las tiples, a las bailarinas y a toda actividad relacionada con la sugerencia sexual y el uso erótico del cuerpo como vía de expresión y seducción. Así pues lo sicalíptico nació impregnado de erotismo, sensualidad, picardía, desparpajo, arrojo y desplante, pero cayó en

desuso al ser vuelto y rebajado a las más ínfimas connotaciones de lascivia y perversión, rayana en innoble y sórdida prostitución. Su uso hoy es extraño pero sugestivo, no parece escarnio, nos sugiere por el contrario una práctica enigmática.

En los textos decimonónicos, así como a través de las imágenes que circularon durante el primer tercio del siglo XX, es posible advertir perspectivas encontradas, de las miradas como de las concepciones, entre la sexualidad escandalosa y el hedonismo depurado, enaltecedor de valores y privilegios humanos, además de un uso necesariamente sano de las proyecciones eróticas en función de mejorar la armonía en las relaciones de pareja. Por otra parte, la exacerbación de contenidos eróticos, su distribución clandestina, debida a la crítica, denostación y censura, derivaron en un alejamiento de la sexualidad y sus ulteriores negativas consecuencias en las relaciones de los individuos con el cuerpo propio y ajeno. Por consiguiente en la visión de la bailarina y en la construcción hegemónica disciplinar de la danza escénica.

El relato de la novela *Claudio Ornoz* es una lúcida muestra del encanto de la mirada ante la sensualidad del movimiento desnudo del cuerpo femenino, plasmado por la pluma genial de su autor modernista Manuel M. Campos (1876-1945). Ahí se decanta la intensidad de las pasiones y emociones desbordadas en un racimo de metáforas que convierte la narración en un fiel retrato de la suspensión de juicio y embeleso sublime. Por contraste a la idea que prevalece en el siglo XXI, esta capacidad de arrobamiento no es ya atributo único de lo femenino y, por el contrario, pareciera que existe una especie de pecado en el deleite y transformación del ser por el éxtasis de la mirada. La mujer de ahora no concibe en su atractivo corporal un gesto generoso para la observación incontinente, no es ya el exclusivo y caro objeto del deseo.

No son pocos los intentos que se hacen en el ámbito académico por explicar el valor en la comprensión de estos fenómenos a fin de dar cuenta de las maneras de organización social, de las luchas entre movimientos populares y de

élite que suscitaron nuevas vías de construir y transmitir identidades en función de complejas redes de creación y explotación de los espectáculos.

El interés del presente trabajo radica en recuperar la idea del género sicalíptico, que puede servir de constructo estético para indagar en la potencia sensual, erótica, sexual y pícara implícita en los espectáculos teatrales y que la tiple bailarina hacía explícitos con su cuerpo desinhibido y transgresor. Esto nos permite ahondar en la importancia del género y en su trascendencia histórica como “régimen de fuerzas en las formas del sujeto en formación [...] por eso el arte adquiere un poder y un valor específicos en la modernidad, porque se inserta en una experiencia estética también específica” (Farina 2003: 142).

Aquí expongo la génesis del género sicalíptico y sus aportaciones a la danza escénica pícara-sensual, y por consiguiente a la comprensión de la cultura en que se inserta, desde una perspectiva abierta, dialéctica, en ejercicio ondulante del pensamiento que transita por las fuerzas antagónicas de la aceptación-rechazo, de lo sublime-ordinario, del éxtasis-azoro...

Es decir, me posiciono en una zona experimental que permite la incursión de distintos enfoques, mediante la construcción de átomos o unidades de pensamiento sobre el mismo tema, que pueden interactuar entre sí para generar una comprensión compartida del fenómeno que se estudia, o bien leerse como dispositivos únicos e independientes, como una forma discontinua de hacer conjunto. Tal como puede ser la lógica de los ensayos teatrales cuyas partes, escenas, cuadros o actos se preparan en distinto orden para conjuntar el discurso final de la representación.

El índice de este ensayo se configuró a partir de bloques de pensamiento temático, preparados con el fin de mostrar el objeto de estudio a partir de distintos pliegues, y conseguir así una visión en espiral que permita la comprensión del fenómeno de la sicalipsis, además de construir la apología que nos demuestre su relevancia cultural.

El presente trabajo se nutre de varias citas, fracciones de corrientes teóricas que fueron acompañando la reflexión, diálogo con el bagaje académico y

herramientas para la articulación de los pliegues que dan sustento al conjunto de referentes. En negritas señalo frases, marcas, evidencias de la forma, lo que se destaca de los barruntos de mi pensamiento, como las crestas en los pliegues de una tela, motivos visibles de variadas exégesis.

Comienzo por mi propia travesía en la vida y en el arte, que me han conducido al interés por los asuntos del cuerpo y las censuras a las que éste vive sometido, pues es importante considerar la relación que el investigador tiene con el tema que le ocupa, a fin de arrojar elementos que nos ayuden a posicionarnos en la materia desde un punto de vista subjetivo, para construir la reflexión en relación con la experiencia propia, de la cual surgen los asuntos de interés y permiten dar cuenta de su pertinencia de indagación, a razón de que uno está inmerso en la disciplina escénica y se vuelve, irremediabilmente, juez y parte del problema. Desde el auto reconocimiento y la introspección se genera la sustancia a partir de la cual se dialoga con las distintas teorías que nos ayudan a sustentarla.

La inquietud de conocer acerca de lo que nos concierne está circunscrita por una esfera en donde se localizan empatías y resonancias de paradigmas que se vinculan con la necesidad de comprender el contexto reciente, adherido a la configuración de la cultura compartida. Para ello hago una construcción analítica e interpretación del estado en que se halla la posible vinculación del tema con el desarrollo de la práctica de la danza escénica mexicana y el uso del cuerpo supeditado a las prácticas hegemónicas de la cultura; a su sometimiento en función de los mecanismos mercantiles del espectáculo, y a los empeños porfiados de las artistas ignominiosas portentosas.

El oxímoron proviene de la mirada, de la percepción del espectador, cuyo regocijo o temor trastoca la voluptuosidad del acto escénico; de la picardía y talento de la bailarina quien juega con los despliegues de los lenguajes gestual, verbal y prosódico. En la mirada lasciva se expone el conflicto de la interpretación, el lindero sobre el que se sitúa la bailarina, al borde de lo sublime y de lo monstruoso.

Con el propósito de ubicar el ámbito teórico de pertinencia para el estudio y la comprensión del objeto de estudio, establezco las inclinaciones teórico metodológicas que han de aportar los elementos de construcción de conocimiento útiles al desarrollo del presente trabajo, para posicionar el concepto de pliegue como fundamento. Aunque el uso de este concepto se establece, define y desarrolla hasta el capítulo seis, me parece importante ubicarlo después de haber planteado varios enfoques sobre el género sicalíptico como danza, sedición, catarsis y condena, sustantivos que se van desperdigando a lo largo de las descripciones del fenómeno y los planteamientos teóricos que conducen a dar cuenta de ello. Por lo mismo se entenderá, hasta llegar a dicho capítulo que el concepto de pliegue nos ayuda a comprender, tanto la complejidad del tema como la forma en que el pensamiento en disposiciones múltiples puede dar cuenta de él.

En línea con la postura de Foucault, la construcción sicalíptica puede observarse en correspondencia con los factores productivos de una economía, en función de una invención como herramienta para la ampliación de impulsos al servicio de acciones prescritas por el sujeto. La genealogía de la moral, donde Nietzsche hace una filosofía desde el cuerpo como un centro de gravedad para la interpretación, da muestra de la subestimación del régimen de la corporalidad en occidente y genera una eclosión de rupturas y renovación de estéticas, así como de propuestas escénicas que reivindicaron el cuerpo como instrumento ejecutor de la totalidad del individuo. Las supuestas verdades se han constituido históricamente a través de una proliferación de luchas, conflictos, choques de poder; la desnudez física y ficticia como verdades y un punto de vista por medio del cual el poder del bailarín, de la bailarina, toma su posición estratégicamente y el cuerpo deja de ser un misterio al margen de los territorios confinados.

Los *indicios* (Nancy 2007) son una inspiración para fugarme por la infinitud del cuerpo, que me revelan posibilidades de refutación, inmersas en la sutileza gestual de aquella danza, que se posiciona en el encanto de la mirada y la percepción liminal de la seducción.

Las visiones de los literatos o pensadores hegemónicos de finales del siglo XIX son determinantes para poder contrastar y explicar la consistencia del desarrollo de los procesos culturales y sus implicaciones en las conductas corporales artísticas y sociales posteriores.

La valoración crítica de este fenómeno [el género chico] permite entrever la profundidad de una crisis cultural cuyo discernimiento sigue pendiente. El desprecio estético con que la llamada crítica profesional justificó su ausencia, aparece en la perspectiva de nuestro tiempo como una de las más sugerentes claves para explicar el divorcio vigente del público y la crítica; la perversa falta de interlocución entre los hacedores de teatro, los públicos migratorios y la ineptitud crítica de los cronistas, sinodales, censores o especuladores que se dedican al dudoso comentario teatral de nuestros días. (Luis de Tavira, *El otro teatro. 3 juegos de masacre*, en De Maria y Campos, p. XIX)

Si uno de los indicadores de la represión social es el ejercicio perenne de controlar y canalizar la sexualidad a partir del cuerpo, cuando se produjo la revolución y, como parte de los mecanismos de sobrevivencia, el campo libidinal se concentró en el cuerpo tolerándose así una sexualidad de guerra, donde el placer adquirió, desde la violencia simbólica, otro significado. (González Reyes: 212)

Con base en esta cita y luego de tomar como vía la sexualidad controlada, como se manifiesta aquí, hubiera podido abordar el proceso del texto de Deleuze *El cuerpo sin órganos* como modelo teórico o bien *Mil mesetas* para hacer comprender las sinuosidades que no se ubican en el entendimiento llano. Pero esta vía encontró otra ruta al ahondar en la interpretación y discernimiento acerca del género sicalíptico como fenómeno cultural revelador de transformaciones

sociales sutiles, que logran desafiar o librar las barreras de la censura a través de los mecanismos del albur y la ironía.

Por ello el concepto de pliegue, en cambio, genera una posibilidad de comprensión más cercana a los flujos que transitan de un nivel a otro formando las curvaturas y ecuaciones complejas que pretenden demostrar las formas en que los acontecimientos y procesos devienen, es decir logran subsistir y configurar imágenes de pensamiento en conexión con la sublimación paradójica del alma.

Por otra parte, las ideas del pliegue se oponen a las positivistas y constructivistas de manera radical, al negar la posibilidad de comprensión en el aplanamiento del conocimiento, o bien en la necesidad de visualizar en sentido uni o bidireccional la complejidad cultural que entraña la práctica escénica sicalíptica.

Una vez que han sido ubicadas las coordenadas teóricas, desarrollo el tema de investigación en función de cinco perspectivas o pliegues, a través de los cuales pretendo darle cuerpo y claridad a la comprensión de la sicalipsis, a su relevancia tanto en el ámbito del espectáculo escénico, como en el entorno social y cultural:

a.- El ejercicio del poder que controla las prácticas sociales, frente a las estrategias de transgresión, construye senderos de visibilidad restringida de una práctica dancística temeraria y hechicera. La insinuación del gesto genera, en el imaginario artístico, formas que trascienden el acto teatral.

b.- El progreso de las disciplinas sociales y el funcionamiento de cruces multidisciplinares en los estudios sobre el cuerpo, han arrojado debates necesarios para la comprensión de las prácticas escénicas y su vínculo con distintos sectores en ámbitos diversos. Aquí la sexualidad se revela como un campo simbólico en donde los diferentes agentes sociales confluyen, de manera íntima, en el acto público de la bailarina.

c.- Otra perspectiva de observación es la investigación cultural. En este caso es importante destacar la relevancia que un modelo dancístico tiene para la consideración de elementos que constituyen el comportamiento social en el ámbito cultural. El espectáculo se convierte en un medio revelador de usanzas y

costumbres, formas de comportamiento y de acción que determinan las jerarquías y estructuras identitarias. La sicalipsis, como elemento de ruptura, es paradigma de las construcciones y disoluciones de la danza, del espectáculo y de las reconfiguraciones sociales

d.- En la hermenéutica y la fenomenología se encuentran mecanismos de interpretación que posibilitan la comprensión amplia del hecho escénico y su recepción. Aquí me valgo de cuatro acontecimientos a través de los cuales puede ejemplificarse la sicalipsis en algunos ámbitos del espectáculo, las connotaciones en que se sustentan las industrias del poder, la soberanía y la emancipación.

e.- Por último cierro el trabajo en torno de la postura política e ideológica actual, que enmarca la vida artística y cultural de nuestra sociedad. A modo de conclusión trato los aspectos que configuran la compleja tradición de la sociedad mexicana, forjada desde el periodo virreinal hasta las codificaciones de una nueva era en que la tecnología y los medios masivos de comunicación determinan rupturas recientes, espacios donde el cuerpo y la danza que lo expresa desafía y transforma las relaciones sociales y sus arquitecturas culturales.

2.- CONSTRUCCIÓN ANALÍTICA E INTERPRETACIÓN. INCLINACIONES TEÓRICO METODOLÓGICAS Y EPISTEMOLOGÍA

La tradición del teatro occidental siempre ha preferido las teorías y las utopías rechazando una auténtica aproximación empírica al fenómeno del actor. Eugenio Barba.

Con relación al carácter denotativo que posee cualquier obra, por tratarse de símbolo susceptible de ser interpretado (Canan, Mayo de 2003), y de acuerdo con Goodman en su libro *Languages of Art* (1968), experimenté un enfoque fenomenológico de la práctica sicalíptica en el desarrollo de la comprensión de una manifestación de la danza representativa de un universo social de gran impacto cultural, específicamente en el México convulso de hace un siglo.

Partí de las evidencias de la carga simbólica que tiene un fenómeno escénico y de conocer sus efectos sociales, para intentar una aproximación y conseguir una interpretación factible que me permitiera explicar o dar cuenta de la importancia que tiene, en el intérprete de danza espectacular, la trascendencia de su proyección escénica en la construcción de los paradigmas de la disciplina. Es constante el conflicto que este intérprete de danza enfrenta ante la mirada concupiscente al valerse de la gestualidad corporal para potenciar su calidad escénica y eso lo convierte en artífice de imaginarios e identidades en torno de las nociones del deseo carnal o sublime.

Los datos recogidos a lo largo de la investigación, a través de crónicas, relatos y estudios teóricos nos permiten constatar que el o la intérprete adquiere enorme poder simbólico al rebasar los confines del pudor, pero también se convierte en icono de transgresión, útil para modificar las inercias que reprimen a la sociedad. Se vuelve figura de confrontación y por consiguiente vive en riesgo y persecución.

El ingreso a los campos de la sexualidad y la picardía, a través de la expresión de la danza, adquiere un significado contundente de provocación, que en ocasiones puede mostrar los momentos de inflexión de la organización social y quebranta las ordenanzas morales, moviliza y pone al descubierto la crisis de la disposición y las relaciones jerárquicas. Además altera el sentido de acción que compromete los misterios de una conducta humana controlada.

Parto de la visión inicial de la práctica dancística que me interesó, en contraste con la hegemonía de la danza que se desarrolló durante el siglo XX en México: La Danza Nacionalista Moderna, misma que trascendió hasta la actualidad, en rezago de una concepción nacionalista de danza distinta, correspondiente al carácter popular de nuestra cultura.

La decadencia de las formas, debida a la sobreexplotación, la banalidad y la mediocridad de una danza destinada al entretenimiento, al glamour, al kitsch y al blof, en contraste con la construcción de un arte nacionalista, con perfil educativo y de transformación cultural, imagen de modernidad y civilización, desterró a la sicalipsis, trastocada en danza vulgar y prosaica, ostentadora de una obscenidad perniciosa y vergonzante.

En la civilización del espectáculo se ha privilegiado aquella idea acerca de lo creativo y de la decencia. La sensualidad, la picardía, el ingenio e histrionismo de la bailarina como centro de aspiraciones sociales, se vuelve allí figura hermética sometida a la voluntad ajena de la propuesta escénica.

Durante el recorrido de estudio se vuelve tarea fácil el hallar casos de intérpretes (actrices, bailarinas, cantantes) que han ejercido con éxito y con riesgo las prácticas sicalípticas (sensualidad, erotismo, picardía y sátira) en el teatro y en la música, pero difícilmente en el ámbito de danza, aunque su origen proviene del uso del cuerpo en el baile escénico que aporta el contrapunto gestual de la parodia literaria.

Encuentro que los cuerpos danzantes han sido “vilipendiados como prácticas pecadoras, peligrosas actividades que iban contra la moralidad” (*Baud 1992: 30*), en otras tradiciones y en épocas anteriores de la que nos ocupa (los

albores del siglo XX). Ya desde mucho antes se había ejercido una vigilancia estricta del cuerpo danzante que buscaba, en el universo de la comunidad dispuesta por su propia elaboración simbólica, esconderse y burlar la autoridad a través de “referentes lingüísticos propios o apropiados” (*idem*: 26), que lograban la empatía con la sociedad reprimida.

En este sentido, lo que representó la sicalipsis de una práctica aceptable, es lo que nos permite entender de qué manera una comunidad puede llegar a un momento de conciliación con su experiencia íntima en la esfera pública.

El estudio del pasado y el contexto en el que se hallan los intérpretes escénicos, que podemos conocer a través de relatos acerca de los supuestos excesos en que incurrían las bailarinas, tiples y actrices, las censuras a que dieron lugar o mediante las reconstrucciones cinematográficas, nos permiten la construcción del marco conceptual del fenómeno de la sicalipsis.

La dialéctica de la complejidad del cuerpo humano y su comportamiento en sociedad permite intentar una comprensión abierta acerca de los procesos escénicos en la constante transformación de la organización de las comunidades, de las relaciones interpersonales en las que el bailarín tiene una responsabilidad ético – política par influir de manera determinante en el ser social, expuesto a las luchas cotidianas de una erótica de la banalidad, inmersa siempre en simulaciones abyectas.

He observado, en el comportamiento social, la tendencia a ocultar, negar, rechazar o avergonzarse de la libertad expresiva que el cuerpo ostenta. El cúmulo de prejuicios que distorsionan, manipulan, coartan, someten, denigran o controlan, representa un imperio contra la belleza, sensualidad, potencia creadora, dominio, jerarquía y veneración que, mediante el uso del cuerpo, conceden soberanía al ser humano.

Es posible observar el impacto, trascendencia y potencia del acto subversivo de la danza que se manifiesta en su plenitud somática, tanto en el ámbito escénico y festivo, así como en los actos de cortejo o de conquista que le confieren repercusión estética y carácter catártico.

Intento, a través del discurso, estructurar una provocación persuasiva al disfrute corporal propio y ajeno, proponer una restauración del cuerpo reintegrado, honorable y virtuoso, centrada en la pertinencia del estudio de la sexualidad, su uso y disfrute escénico perspicaz como facilitador de la soltura y expresividad seductora del bailarín.

Para ello construyo la epistemología necesaria para posicionarme, de una manera más pertinente, en el estudio cultural y su valor de cambio en las miradas condicionadas por las hegemonías ideológicas, políticas y mercantiles, que han determinado la conducta corporal aceptable, así como despreciable en el arte de la danza escénica.

A partir del análisis de la corporalidad de la bailarina y el bailarín sicalípticos, y de una reflexión con base en esa experiencia estética, podemos volver la vista hacia una práctica del cuerpo expuesto y pretender abatir las barreras que lo censuran. Nos podemos percatar de que el cuerpo desnudo no es sinónimo de libertad o simplemente de irreverencia, aun así vive aprisionado. Existe algo más que lo encierra y no es la vestimenta, ni el corsé, sino las miradas.

La investigación intenta dragar en las lides de las bailarinas del pasado, para recuperar lo que se ha devaluado en el desastre del uso y abuso de lo sicalíptico, trastocado por actuación prosaica, soez e impudente. Hay enorme distancia de la sicalipsis y su naturaleza espontánea, espectacular, apoteótica, seductora y divertida a la repetición de gestos mecanizados, pobreza escénica y chistes de baja factura e ingenio.

Desde estos planteamientos generales y en concordancia con el estudio del cuerpo como base del sentido de la acción (García Selgas 2011), así como con las ideas que Michel Foucault desenvuelve en la ubicación histórica que desarrolla sobre la sexualidad (Foucault 1986), acoto las fronteras en las que se mueve la idea de lo sicalíptico, que responden a una práctica determinada por sus circunstancias histórica y social. Sirve de transferencia como concepto que determina una ruptura, así como un posicionamiento político y una propuesta creativa.

La noción de cultura en este momento resulta importante para enfocar la investigación en el aspecto comunicativo de la sicalipsis, es decir, la relación que la sociedad tiene o el papel que ésta desempeña en su devenir contextual, producto de prácticas colectivas, sociales y comunitarias antagónicas: burguesía y proletariado. Los aspectos que explican la distinción cultural de un mismo fenómeno y que al cruzarse se estrellan, van a responder a una diversidad de disciplinas que confluyen en ella: psicología, filosofía, antropología, religión, política... Y aquí se hace evidente que la cultura, más que un objeto de estudio disciplinar, es un concepto que atraviesa varios campos.

En la aproximación que Gilberto Giménez desarrolla acerca de la investigación cultural en México (Giménez, 2001), categoriza y expone los ejes que ha seguido ésta durante los últimos treinta años del siglo XX. Aunque en los años recientes los estudios culturales han tomado mayor fuerza y han conquistado el reconocimiento científico, creo que todavía resultan insuficientes, particularmente en la inserción de estudios en la perspectiva de las artes escénicas y muy específicamente desde el enfoque de la danza.

A continuación expongo, a partir del modelo propuesto por Giménez, los elementos que corresponden a la justificación de desarrollo de una indagación que aporte elementos para considerar la práctica sicalíptica dentro del interés de la investigación cultural en México.

Transclasista. Al contrario de la corriente general que se ha centrado en el estudio de las *culturas populares*, coincido con Giménez en lo útil de poner la atención en la referencia global que incide en la organización social, en relación con las manipulaciones de una cultura “legítima” o “consagrada”, que se hallan en constante vinculación con la cultura de las capas medias urbanas. La sicalipsis, en su devenir histórico y social ha amalgamado un “simbolismo dominado que lleva en sus propias entrañas las marcas de la dominación” (Giménez, 2001) y al mismo tiempo las trazas de sus transgresiones y de sus intentos de descubrimiento de códigos de conducta permitida, reveladores de relaciones sociales entre diferencias de clase.

Modernista. Ya el modernismo se ha convertido en una tradición. Más que sed de identidad, pareciera que la sed de modernidad es lo que marca las transformaciones y las relaciones sociales, las discusiones y las formas de producción del espectáculo. En México, desde el surgimiento del grupo teatral Los Contemporáneos, éstos se oponían a las formas de actuación “tradicional” como la de María Tereza Montoya (1900-1970), se criticaban las formas y expresiones “caducas”. Ellos aspiraban a una idea de modernidad que en el transcurso de la práctica escénica ha sido constante. De igual forma en el desarrollo de la corriente nacionalista fundada por los ballets de Gloria (1917-1968) y Nellie (1900-1986) Campobello, como en la génesis de la danza mexicana moderna instaurada por Anna Sokolow (1910-2000) y Waldeen (1913-1993), se desarrollaron propuestas renovadoras que intentaron desterrar el anquilosado ballet romántico. En ese marco de aspiración modernizadora se inserta la sicalipsis, que declina también y reaparece ocasionalmente con aires modernos. La investigación se enfrenta pues a ese mundo heterogéneo y dividido en el que la sicalipsis habita.

Desde el interior de la práctica escénica, el presente trabajo requiere de una mirada fenomenológica, capaz de construir interpretación y acontecimiento nuevo, revelador de la práctica dancística sicalíptica, como práctica cultural subjetivada y de las condiciones que determinan las conductas y comportamientos sociales, las identidades que chocan y revientan los valores sobre los que se sustentan, en una cultura de masas, la superficialidad, la pérdida de tradiciones y la incapacidad de modernización,

En las artes escénicas, cuyo carácter paradójico se manifiesta como determinante de la práctica del cuerpo en una acción permeada de múltiples realidades (incluidas la individual y la social), la hermenéutica y la fenomenología permiten trascender las fronteras de las disciplinas que se entrecruzan, divergen y se asocian en el estudio y la interpretación de paradigmas de la conducta social y humana dentro de las relaciones simbólicas – culturales que estas establecen entre sí.

Coincido pues con Giménez en la importancia de contribuir con el ámbito de la investigación cultural en México, en general de las artes escénicas y, de manera específica, en lo necesario de introducir en ella los estudios sobre la danza. Sin duda esta vía de estudio aportará elementos para completar una visión más rica en la comprensión y explicación de los fenómenos sociales, que seguramente encuentran en ella un sensor de movilidad identitaria singular.

3.- MI PROPIA TRAVESÍA EN LA VIDA Y EN EL ARTE

No llegué a concebir este tema por casualidad, ni por un acto razonado, sino por las misteriosas conjeturas que se encierran en la forma de pensar el cuerpo y en el desasosiego de verlo constantemente sometido.

El cuerpo ha sido mi territorio de posibilidades de desarrollo, arma de sobrevivencia como de resistencia; su movimiento me ha deleitado a pesar de las críticas, me ha permitido transitar desde las sensaciones más íntimas hacia el comportamiento exterior más contenido.

De niño temía a las personas, su cercanía me causaba terror y sus pruritos hacia el comportamiento me resultaban frustrantes. Las indicaciones maternas sugeridas para corregir la supuesta postura errónea “siéntate bien”, “párate bien” - sin que yo supiera a ciencia cierta qué era lo bien y qué hacía yo mal-, me condujeron a observar los cuerpos. Esa era la única condición que lo limitaba; mientras corrigiera, todo lo demás no importaba. De tal forma crecí en un medio familiar sin mayores restricciones, tanto que a diferencia de la mayoría de mis compañeros pude estudiar danza, teatro y música sin los conflictos que ellos tuvieron que sortear, ni los prejuicios ante los cuales detenerme. Fui un observador de las manifestaciones de los cuerpos, del mío y de los otros, movido por el deseo de comprender su maravilla, sus potencialidades físicas y orgánicas infinitas. Por ello me interesaba la biología, sin embargo el arte me permitió percibir algo recóndito ignorado por la ciencia.

Descubrí las humanidades, estudié literatura dramática y teatro, luego danza y música, hasta alejarme completamente de lo terrenal, es decir de todo aquello que para nuestra cultura tiene uso práctico y fin lucrativo. La libertad expresiva escénica me parecía el elemento natural de todo individuo, el máximo tesoro de la humanidad, sin embargo pronto supe que pocos lo entendían y vivían así.

Al poco tiempo de comenzar mis estudios de licenciatura fui invitado por una compañera a su casa. Su madre me mostró la vasta colección de postales antiguas que había coleccionado. Una de las imágenes llamó particularmente mi admiración y ella, al percibirlo, me la regaló. Es la imagen de la famosa actriz italiana Pina Menichelli, cuyo gesto expresivo e intenso de su rostro, de película muda, potenciado con el de su mano apretando un pañuelo contra su seno es, sin duda, cautivador.



Tarjeta postal, fechada en "México, 20 de mayo de 1921"

Después de haber transitado por una variada educación artística logro, sin embargo, apenas comprender muchos de los sentidos del arte al tener la oportunidad de asistir al museo *Rodin* en París –la armonía de las formas en función de las intenciones del creador, los bordes en que convergen las disciplinas para invadir los sentidos del espectador y hacer romper las preconcepciones de la vida. Ahí las esculturas de bronce se hallan al exterior, en el enorme jardín de la residencia. En su interior había una escultura de mármol de una mujer desnuda, la *Danaïde*, junto con otras pequeñas de mármol, que podían ser sentidas mediante el tacto. Con un poco de timidez me acerqué a una de las figuras pequeñas. Al tocarla tuve la percepción de la piel y sus formas. El acariciar la *mujer desnuda* fue como sentir un cuerpo real, de carne y hueso. Transitar entre *las sombras* -esculturas de mayores dimensiones-, era estar entre cuerpos desnudos que rodeaban el mío, lo abrazaban, acariciaban y también me hacían danzar. Fue una enseñanza que, como la piedra que cae en el agua, produjo ondas que no han dejado de rebotar por todos los espacios de mi pensamiento y de tener consecuencias en mis decisiones.

La manera de percibir activamente y de notar la experiencia estética desencadenan la imaginación y desbordan las posibilidades de interpretación, de conocimiento y reconocimiento, tanto de la obra como de la propia experiencia que deviene en un flujo vertiginoso de conexiones, relaciones y conocimientos, tanto de lo que se sabe del arte, como de lo que invita a aprender de él y de uno mismo. En efecto el arte no se revela por él mismo, sino por la apertura a esa percepción activa que se une con la experiencia estética.



Auguste Rodin, *Danaïde*, 1889

La experiencia sublime de la potencia expresiva ha estado siempre en mi espectro estético desde la que proporcionaban los calendarios cotidianos de Jesús Helguera (1910-1971) colgados en las paredes de casa. Esas figuras colosales, de cuerpos delineados míticamente, formaron siempre parte de mi cotidianidad. El cuerpo y todas sus capacidades expresivas fueron anhelo perenne, la ruta signada. No se trata de la musculatura, de las formas, es la visión con que la obra plástica trasmuta el espíritu y lo encarna. Es lo constitutivo de un imaginario colectivo.

Me entusiasma estudiar, ahondar e indagar las razones por las cuales la danza académica, institucional, festiva, en fin, toda la danza, se sometió al aprisionamiento del cuerpo, cuando ya hace un siglo había parecido emanciparse a través de la soltura de los bailes frenéticos, los can-canés, polkas y valeses. ¿Qué ha ocurrido con la sociedad ante esta pérdida? o ¿cómo explicar a la sociedad todo lo que le ha sido absurdamente prohibido, y a lo que dejó de tener acceso, coartando la libertad y las realizaciones propias de su cuerpo (con su sexualidad, sensualidad y potencia), cuyos atributos pueden aflorar con la danza?

Observo a Isadora Duncan (1877-1927) y a Gordon Craig (1872-1966) frente al avasallador impacto y trascendencia de Lōie Fuller (1862-1928). Deduzco las bases de la danza moderna cimentada sobre las ideas de pureza del cuerpo; la vuelta al origen sagrado del rito de la creación humana y de su movimiento terrestre, lograda en una figura teológicamente empoderada (Duncan) y la de una figura iluminada, que enciende los escenarios y encandila las miradas (Fuller) ¿Y el cuerpo, ese cuerpo liberado, fuerza y movimiento, sensualidad oficiosa de Josephine Baker (1906-1975), de la cupletista Consuelo Bello (1884-1915) “La Fornarina” y de María Conesa (1892-1978), entre otras? Aún me cuestiono si el cuerpo y con él la danza, fueron llevados por el camino de un progreso errado.

Del teatro nació la imagen de la figura femenina desnuda que, en concordancia con temas provenientes de la naturaleza, se convirtió en vehículo de belleza nueva.

Una fotografía de uno de los paisajes de *El arte nuevo en Sèvres*, Francia, muestra a Mlle. Viollette Bichon posando en una actitud tomada de una de las figuras de Léonard Agathon (1841-1923), presentadas en el Pabellón Sèvres de la Exhibición Universal (1900). Mientras que la figura original está decorosamente revestida de un manto largo suelto con unas enormes mangas volátiles, Mlle. Bichon sólo viste con las mangas, el resto de ella parece desnuda, pero en realidad está cubierta de los pies a los tobillos por una malla de seda color carne, razón por la cual el *Art Nouveau* estuvo asociado a esta idea de la figura femenina desnuda (Battersby 1969), imagen con que “lo político se configura a partir de una

determinada legitimación en la designación de las funciones y posiciones de cada sujeto en la experiencia de lo común, en las relaciones colectivas” (Farina: 135), del cuerpo en movimiento y en contacto estrecho con la literatura sexualmente sugestiva con la que se justifica. Tal aprobación del cuerpo insurrecto transitó por las vías del progreso hacia el mundo en construcción civilizatoria.



Bailarina en sandalias No. 5, Escultura en bronce. Agathon Léonard, ca. 1900



Marcelle, Violette Bichon y Delacour como aparecieron en *La Pendule de Falconet*, uno de los cuadros vivientes, que representa a las tres gracias, presentado en *La cédula del diablo*, pieza fantástica en tres actos y ocho cuadros de Gaston Serpette producida en el teatro de variedades. París, octubre 1900

La edad del progreso (1851 – 1914) fue, para todas las sociedades del mundo occidental, una época de violentas rupturas e innovaciones. Con la revolución industrial la fuerza productiva del hombre se vio sometida a las veloces

dinámicas de los procesos de producción. Sus capacidades, habilidades y fortalezas se vieron transferidas, de las del campo, a las necesarias en las ciudades. Sus propias costumbres y tradiciones se volcaron a la vorágine fabril (Burchell 1978). El ser humano se vio de pronto preso por “conceptos abstractos, que se imponen a los cuerpos para dominarlos, controlarlos o enjaularlos, y [sólo] adivinamos la resistencia que nos hace suponerlos cuerpos rebeldes, transgrediendo la docilidad que impone un régimen normativo tan estricto...” (Tañón: 19).

En aquel tiempo de rupturas, en los albores del siglo pasado, algunas intérpretes se liberaron de ataduras, de convenciones rígidas y caducas, de los corsés destinados a modelar la figura y forzar una estética del cuerpo ajena a sus necesidades de expresión libre, suelta y sediciosa.

Se debe recordar que todas las señoras de sociedad y varias artistas usaban unos corsés espantosos que no les permitían mucho movimiento. Como María [Conesa] es muy delgada no usaba esas cosas [...] a partir de ese momento, nuestras prietitas segundas tiples salieron con las piernas sin mallas ni nada. Fue un éxito: la gente enloqueció con aquello. (Flores Martínez: 182)

La desnudez física y la pericia gestual del cuerpo se ostentaba, logrando una empatía social apremiante en donde, como en “el cuadro de un pintor casi, pero no absolutamente, refiere al aspecto común del mundo, o si amerita y a la vez resiste su asignación a una clase usual de pintura, puede revelar semejanzas y diferencias antes negadas, forzar asociaciones inusuales y, en alguna medida, rehacer nuestro mundo” (Goodman 1976: 33, en John 2000).

Con esto relaciono la capacidad de estimulación cognitiva del género sicalíptico en su propio régimen y avizoro su decadencia, en los mismos términos en que se volvió inoperante, al diluirse en un nuevo régimen social. Queda determinado como esta manifestación estuvo supeditada pues a “la *ideología* de la

que [ella] nace, en la cual [ella] se baña, de la cual [ella] se desprende en tanto que arte, y a la cual [ella] hace *alusión*". (Althusser 1966: 2), y dio "lugar a la actividad en la vida consciente: pensamientos, sentimientos, percepciones y deseos" (John: 4) de cierta comunidad oprimida, con la que se vinculó empáticamente como una fuente de estimulación cognitiva.

4.- SICALIPSIS Y SICALÍPTICO

El género sicalíptico ha sido vinculado con términos de prohibición con respecto a su disfrute y emancipación, por ser considerado agresor de “valores”, hasta la actualidad. Por ello considero que la época del Modernismo y del *Art Nouveau*, sirven de palco para observar el fenómeno y analizarlo para plantear los mecanismos que subyugan al artista que usa su cuerpo como medio de expresión, de talento y de subsistencia. Modelo factible de ser observado en los escenarios y la vida del espectáculo recientes.

El vocablo sicalíptico se concibe hoy como sinónimo de pornografía, sin embargo, según la definición del diccionario, se trata de una “voz de creación expresiva”, es decir construida e interpretada socialmente por las connotaciones que se le adjudican, las cuales están determinadas por las circunstancias histórico sociales que le confirieron los censores de la época al tipo de espectáculos que los denominaban, pero cuyas características estaban establecidas por la espectacularidad, el impacto visual y la interpretación desmedida de los cuplés cuyo propósito habitual determina el juego de dislocación expresiva del lenguaje verbal y sugiere el desarrollo de la gestualidad corporal que transita hacia la insinuación sexual.

Comencemos por deducir, a partir de las sugerencias “oscuras” y de la censura de lo sicalíptico, la idea del Apocalipsis. La noción de la tiple-bailarina se despliega, en esta circunstancia, en conceptos opuestos: sagrados vs profanos, éticos vs morales y recatados vs impúdicos, para conducirnos hacia una reflexión que ayude a relativizar, distinguir y puntualizar el tema.

El Apocalipsis es el libro último de la Biblia, la revelación de San Juan acerca de la amenaza constante a la cultura occidental cristiana. El ser humano está condenado a sufrir las más terribles calamidades por su comportamiento licencioso. Esta idea ha subsistido y ha sido inspiración de obras maestras de la pintura (Bosco) y la literatura (Dante Alighieri), ha permanecido como idea fija en la conciencia humana como el dedo condenatorio y ultimátum omnipresente del juicio final.



Bosch, *El jardín de las delicias* c. 1500, fragmento *la fuente de la vida*. En el centro de la escena aparece una charca (la fuente de la juventud para Combe; la fuente de la vida para Fränger, donde las jóvenes esperan los futuros acontecimientos, el agua de la vida, el ombligo del mundo, en torno al cual todo gira) en la que se bañan sólo mujeres (el placer sexual y la fatuidad para de Tolnay). Sobre sus cabezas revolotean y se posan pavos (vanidad), ibis (las alegrías pasadas al tratarse de aves que se alimentan de peces muertos) y cuervos (incredulidad). Alrededor de la charca se forma una cabalgata masculina a lomos de diferentes cuadrúpedos. Pueden representar la lujuria y otros pecados o bien simbolizar al Salvador (Combe), como alusión a los hombres que mortifican su naturaleza divina. (Marías, 1979)

Cada época de opresión y caos vuelve a hacer referencia al Apocalipsis. Aún después de más de dos mil años, cada fin o principio de siglo es propicio para generar, en torno del ser humano, una serie de condicionamientos que lo atan a la idea de una frágil condición que lo aprisiona.

El final del siglo XIX y los inicios del siglo XX no escaparon a esta etapa de crisis de violencia y desmesura. El ser humano se vio inmerso en una serie de acontecimientos mundiales que lo pusieron de cara a esta idea del fin de los

tiempos.

La idea apocalíptica no fue desaprovechada, entonces, por los empresarios y se generó gran cantidad de espectáculos de enorme aparato escénico y desborde corporal que impactaba e hipnotizaba la mirada del público. Ocurrieron fenómenos mágicos y transgresores que devinieron catárticos al representar fuerzas de choque contra las estructuras hegemónicas totalitarias.

En este sentido, un error lingüístico fraguó el uso corriente del término sicalíptico en lugar de apocalíptico, fue el constructor de un subgénero del género chico de la Zarzuela, para propiciar la escritura de obras cuyo contenido semántico desató formas de expresión que dieron espacio a la liberación sensual y picante del cuerpo reprimido.

El término sicalíptico de manera general se refiere a la conducta lasciva y pícara que la bailarina o el bailarín imprimen en su interpretación. La primera aparición de este vocablo fue en el diario madrileño *El Liberal*, el 25 de abril de 1902, que anunciaba la revista *Las mujeres galantes* (ilustrada por series de fotograbados con desnudos pretendidamente artísticos) que prometía ser “altamente sicalíptica”. El término sicalíptico se transmitió rápido a través del teatro “con las piezas del llamado género chico [...] que tienen un significado medio entre la relativa inocencia de lo picaresco y la descarada desfachatez de lo pornográfico” (Revista de Filología Española 1919).

Por otra parte, como la viña y el olivo, la higuera es uno de los árboles cuyo nombre aparece muy a menudo en los textos bíblicos. Según el Génesis (3,7), a veces la higuera sustituye al manzano para representar el Árbol de la Ciencia del Paraíso, por cuanto se toma como símbolo de la lujuria. También se ha considerado la higuera, desde la más remota antigüedad –a causa, sin duda, de sus numerosas semillas–, como un árbol antropogónico, generador y nutricio, símbolo de la fertilidad.² Al respecto pues, el nombre de sica/líptico estaría significando, de acuerdo con la construcción latina, el frotamiento del higo, de *lipsis*, frotar y *sico*, higo, por lo que hace alusión a la parte sexual femenina y a su función eróticamente sugestiva.

² loc. cit en *Diccionario de símbolos y mitos*, José Antonio Pérez-Rioja, Tecnos, Madrid, 1988 31

La sicalipsis intenta sublevarse a través de una danza alegre y crítica de su realidad en la que se confronta, a diferencia de los ideales del ballet romántico, que se vieron impregnados por la desilusión propiciada por el avance del capitalismo, el predominio burgués, la explotación de las masas y la inestabilidad social y que dio lugar a “la melancolía y la huida de la realidad hacia mundos inalcanzables y utópicos” (Ramos Smith 2002: 575),

El género sicalíptico proviene de la danza teatral que tuvo, como muchas danzas de su época, un influjo y una estrecha relación con el aspecto mercantil del espectáculo, se insertó en la tradición del ocio y afrontó el tránsito de la modernidad en el curso de las dinámicas de las oportunidades, por abrir el medio artístico y social de una patria en transformación. Era interpretado por las tiple-bailarinas del género chico de la zarzuela que retomaron elementos distintivos del oscurecido *jarabe gatuno*³, para dar paso a una interpretación de tonadillas con el arrojito del piropo y del juego lingüístico-corporal en doble y hasta triple sentido.

Los usos y costumbres que imperaban en la tradición, del entonces en boga género chico, consistían en seguir los pasos establecidos por el cuerpo de baile, con la figura principal al centro, cuyos atavíos no mostraban, sino que sugerían los hombros, los senos y los tobillos, cubiertos por ligeras mallas. La mirada era coqueta y se esperaba la eficacia de la interpretación de la letra de las canciones con una carga de doble sentido picaresco, que era puesto en evidencia por la tiple-bailarina y dependía de la quimera del espectador. El público que asistía al teatro se ubicaba por estratos sociales, en la luneta las clases bajas y en los palcos los más adinerados que acudían para también ser vistos y admirados.

³ El jarabe gatuno se bailó en distintas regiones de México. Fue una moda en el siglo XIX, sin embargo la autoridad eclesiástica lo prohibía bajo el argumento de ser este lujurioso y pecador “parecía incluir cierta coreografía en que la pareja danzante debía imitar los movimientos y los maullidos de un par de gatos apareándose” (Pérez Monfort 2007:126). Continúo su práctica pero con gestos más recatados, por ello digo que se oscureció. En Colima existió un bando en 1845 que condenaba el jarabe Gatuno a 200 azotes y penas de cárcel de 15 días o dos pesos de multa para quien infringiera la ley. Archivo Municipal de Colima, secc. D, siglo XIX. “A medida que avanzó la crisis de la sociedad parroquial eclesiástica, la secularización de las costumbres dio paso a una intensa transformación en los gustos y juegos psicosexuales. El *fandango*, baile popular de cepa andaluza y jarocho y en él los *jarabes* (el jarabe gatuno fue condenado ex profeso por la inquisición en 1880) y *sones*, se convirtieron en la expresión más libidinosa y típica del nuevo mexicano” (Argüello 1989: 255).

Del arraigo popular de las manifestaciones escénicas como la zarzuela, el jarabe y el fandango, que se fueron hermanando con la fuerza expresiva de los cuplés y que comenzaron a convivir con lo novedoso y audaz, costeable sólo por la burguesía en los grandes escenarios, transitó la sicalipsis por los caminos empresariales de la élite a otra clase; produjo tensión en la cultura de nuestro pueblo durante la primera década del siglo XX. Confrontación y diferencia que este género puso en evidencia, al mostrar los códigos latentes en ambas esferas que condicionan el comportamiento histriónico, virtuoso de los y las bailarinas. Las influencias de esta gestualidad provienen también de la moda generada por *la Danza de Salomé*, de quien podemos recordar intérpretes como Löie Fuller que trascendió por su vestimenta etérea, vaporosa, al dejar sugerencias generadas por el juego lumínico, que de igual forma ejercía un doble y triple sentido visual al movimiento corporal, para abrir el camino “de las que más tarde se llamarían ‘bailarinas exóticas’ y que conducirían, en su última expresión, al *striptease*” (*ibid*: 590).

Como raíz de una práctica social, la sicalipsis se gesta en el sustrato cultural del que emergen, como hierbas y arbustos espinosos e incomprensibles, de rara belleza y de encanto extraordinario, cuerpos seductores que se entrelazan con miradas concupiscentes, ávidas de un poder en el que se identifican.

El estudio sobre el género sicalíptico como danza sediciosa, está en estricta vinculación con entornos móviles, disímbolos y paradójicos, en donde se vuelve necesario partir de la idea de que “la relación con las cosas posibles es una relación con los poderes” (Bourdieu 1993).

El triunfo revolucionario no representó el fin en la historia de este género dancístico, pero comprometió su interrupción durante el resto del siglo XX, en que se dictaron nuevos valores nacionalistas y una reconstrucción de identidades postrevolucionarias, encabezadas por los ideales propuestos por Vasconcelos, que volverían a someter a la danza a la modernidad-moralidad que dictan las corrientes universales.

Nuestra danza subversiva ya no vuelve a aparecer en la historia, incluso los bailarines de la década pasada “llegaron a creer en un cuerpo dócil y ecléctico capaz de dominar todas las técnicas y responder a todos los estímulos” (Ocampo 2001: 25). Pero a pesar de ello la sicalipsis pervive en la sociedad, en nuevos coreógrafos que retoman la crítica a los cánones que enjaulan al cuerpo y lo someten a las dinámicas de los nuevos paradigmas, siempre en concordancia con la moral y la decencia, doctrinas ambas que se oponen al humor y la sensualidad.

El conjunto de hechos simbólicos presentes en la sociedad donde se gesta el género sicalíptico constituye un referente cultural de hibridaciones que entran tanto en empatía como en franca confrontación.

Aquella cultura respondía a un conjunto de referentes clasificados de comportamiento, con los que en la actualidad podríamos determinar una práctica sicalíptica enfrentada culturalmente a todo aquello que significa un tabú sexual, expresado en el campo de la picardía popular y con la que logra convivir en relación con los mecanismos de poder y de control que dictan las normas de la moral permisible dentro de “la organización social del sentido, como pautas de significados ‘históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas, en virtud de las cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias” (Clifford Geertz, *cit.* en Giménez: 67).

Como acción vuelta acontecimiento, la sicalipsis entrafña un universo simbólico arraigado en un mundo específico de representaciones sociales: la seducción, el humor y la usurpación de códigos prohibidos con propósitos demoledores de opresión “convención o acuerdo social, por un lado y por otro lado, la de un sistema regido por reglas de interacción comunicativa.” (Umberto Eco, en Giménez, nota 89). Se comparte la necesidad de exaltar la sexualidad y de retar a la autoridad en un espacio sin confinar, público, para poner en resistencia ciertas normas.

5.- LA MIRADA LASCIVA

La bailarina es una mediadora ético social, de fuerte influjo en las confrontaciones de nuestro tiempo acerca del uso libre del cuerpo femenino, así como de su capacidad de decisión sobre su sexualidad como emblema de empoderamiento.

A pesar de los años y de los logros feministas por reivindicar el género, aún siguen existiendo fuertes condenas a la libre expresión y la sexualidad de la mujer. Los tabúes y prejuicios continúan limitando la práctica escénica a parámetros de comportamientos permitidos o prohibidos que atan, condicionan y frenan el imaginario de la danza.

La evocación sexual que la gestualidad de la danza puede llegar a producir se convierte en dilema de coexistencia entre lo que el cuerpo escénico expresa y la visión o los significados que le son adjudicados por preconcepciones, así como de obcecaciones que determinan su percepción y constriñen su práctica. El cuerpo femenino en particular se encuentra ante las miradas lascivas que lo determinan anticipadamente.

El interés sobre el tema del sometimiento, la censura, el control o condicionamiento ha generado la producción de estudios que abordan el enjaulamiento de los cuerpos en el siglo XIX (Tañón 2008) y las visiones del desnudo femenino en México a principios del siglo XX (González Reyes 2009). En todos los estudios se abordan problemáticas que en la actualidad siguen vigentes y que, en el campo de la danza, se torna urgente el uso transversal de teorías para entender las urgencias de comprensión socioculturales.

En *Vigilar y castigar* (Foucault, 1976), se lee un pensamiento filosófico que ayuda a entender el significado, o quizás lo que ha representado en la historia el sometimiento del cuerpo vivido (*Leib vs. Körper*): “Bajo el nombre de crímenes y de delitos, se siguen juzgando efectivamente objetos jurídicos definidos por el Código, pero se juzga a la vez pasiones, instintos, anomalías, achaques, inadaptaciones, efectos de medio o de herencia; se castigan las agresiones, pero

a través de ellas las agresividades; las violaciones, pero a la vez, las perversiones; los asesinatos que son también pulsiones y deseos” (Foucault 1976: 25).

Coloco el estudio sobre el cuerpo en su dimensión de entidad, condicionado por su naturaleza biológica por un lado, y que por otro se inserta en un lugar en donde su sola presencia ya es motivo de interpretación. Esa interpretación está condicionada, a su vez, por otros signos que le son atribuidos y que lo determinan. Se trata de un ser que existe en un contexto definido por su circunstancia histórica y que padece el encierro. Entramos en el terreno de las prohibiciones y del control, lo que Gilles Deleuze llama las sociedades disciplinarias (Deleuze 1987). Estas sociedades lograron condicionar la libertad del individuo a cambio de su capacidad productiva. Se establecen clases, así como normas de comportamiento permitidas y se establecen límites, barreras que definen demarcaciones del cuerpo y su significación en los procesos de construcción social.

Aspirar a la máxima capacidad de seducción pareciera ser el anhelo del intérprete, ya sea actor, bailarín, mimo o cantante para atraer la admiración sobre su figura y virtuosismo. Ese principio es el que me vincula a la osadía persuasiva del impulso sexual como fuente de empoderamiento⁴, ya que “los objetos sexuales son ocasión para una continua alternancia entre repulsión y atracción”, (Bataille 1979), donde el cuerpo es crisol de representación de las pasiones humanas.

Si dicha aspiración es el objetivo del intérprete, ésta se convierte en el impulso que lo llevará a cuestionar las causas de su reclusión y a tomar acción en contra de esta injusticia.

Tal motivación da pie a este trabajo, que versa en torno a la idea de imagen licenciosa que el cuerpo de la bailarina representa como producto de las miradas que lo condenan⁵.

⁴ Me referiré a este conceptos en varias ocasiones a lo largo del presente trabajo. Entiendo el empoderamiento como la resultante de una conquista y aceptación del uso del cuerpo para el entrenamiento físico y la preservación de la salud, así como de los universos complejos referidos al posicionamiento indiscutible de la persona y su identidad en un entorno de validación colectiva, dentro del cual aprovecha sus destrezas para destacar y apropiarse de espacios habitualmente restringidos y ampliar así su campo de acción.

⁵ Aquí opera el postestructuralismo y la concepción lacaniana de lo simbólico y el significante que ha dado lugar a muchos trabajos de feministas, entre otros, que adoptaron el discurso sobre la mirada y el objeto de deseo, en donde la concepción psicoanalítica de la imagen desborda

Ante las normas arbitrarias de una moral decadente, la gestualidad erótica es resultado de la confrontación de poderes que obligan a la bailarina o al bailarín a traspasar todos los límites establecidos, así como sus propios preceptos.

Cierta danza, y quien la ejerce, es difamada. Se vuelve portadora de la idea del cuerpo corrompido e impúdico. También existen casos de hombres que han debido desafiar los límites.

En Nietzsche existe un potencial enorme para insertar el concepto de sicalipsis y hacerlo germinar a la luz de la construcción de las ideas del hombre nuevo, que rompe con la moral judeocristiana en una voluntad de poder, para concretar la plenitud de la vida y conseguir que las pasiones humanas se vuelvan fuente de alegría y éxtasis (Marín 2006). Pero el inicio de mis indagaciones arranca en acuerdo con las nociones de Foucault, referidas a la construcción de disciplinas como territorios de dominación y control del cuerpo, que responden a una serie de micropoderes entre los que lo sicalíptico logra una contextualización más afortunada, que no se cierra a una definición sino que abre el campo de todas sus posibilidades para argumentar el transcurso que va de lo transgresivo a lo consumible.

Decidí reflexionar acerca de las implicaciones simbólicas en torno a la exposición del cuerpo y su empoderamiento, en la empatía del otro, aquel que intenta liberarse del hostigamiento social en un ámbito de diversión. Pienso acerca del impedimento o la vergüenza ante el reconocimiento de la propia grandeza humana que se revela en la esencia del espectáculo, donde sucede el acto del ser continuo y su unión ideal con la bailarina, quien invita a transitar por la experiencia interior (Bataille, 1979). “Merleau Ponty supo reconocer el valor de las imágenes junto al de las percepciones; con respecto a ambas, diría que el ojo y el espíritu son reversibles, que ver es comprender y, a la inversa, el pensamiento es visual.” (López Sáenz 2003). La capacidad que la sicalíptica ostenta como ser en el mundo, representa la experiencia perceptiva como “una apertura y encuentro en

la episteme de la semejanza para conducir la interpretación sobre los mecanismos de alienación. Se subraya la importancia del campo visual y de la relación especular que subyace en el hecho de que el sujeto esté cautivo por la imagen.

un saber no-reflexivo entre la intencionalidad de esta conciencia encarnada y un mundo que se presenta abierto e inacabado.” (Costa 2006).

El género sicalíptico determina una época y representa un caso donde puede apreciarse de forma evidente la problemática que encierra el objeto construido. Visto como la experiencia interior que Bataille traza en *El erotismo* (Bataille 1979), se vuelve patente la continuidad del ser como un medio de trascendencia, que tiene lugar por medio del acto sublime en la plétora del sexo. Esta plenitud y sensación momentánea de continuidad sería semejante a la capacidad del acto escénico y que la danza es capaz de hacer germinar en el espectador.

La percepción sicalíptica ocurre bajo micro-fenómenos en donde se concreta el giro de la mirada. No sucede en la totalidad del cuerpo donde se expresa la conexión con el conjunto, sino en la parte que se sugiere o disimula. Podría decir que basta una seña para ubicar, subrepticamente, el punto del deseo y, a través de él, la complacencia de los sentidos. La construcción sobre esto, a partir de la filosofía deleuziana, ayuda a desdoblar la comprensión a partir de la teoría del pliegue, misma que desarrollo en un capítulo adelante.

El destino, fin y propósito se encuentra en cada parte del cuerpo que se mueve y articula, no está condicionado sino por sí mismo y su voluntad que también trastoca y trasciende. Nos es necesario conocer o indagar por qué la porción detona la plenitud de un ser fulgurante y seductor a partir de la sutil proeza, el artilugio de la parte que se descubre, la transformación de la mirada lasciva, el movimiento que desliza el guante y ostenta la mano del cuerpo encubierto o que las proyecciones luminosas lo van transparentando de manera parcial pero absoluta.

El indicio asimismo proclama en el pensamiento la articulación y la fusión entre el cuerpo escénico y la mirada expectante. El cuerpo sicalíptico ocurre en la compilación erótica finita reorganizada de cada una de las partes deseables, a fin de mantener la intimidad y trascendencia del ser, volcado hacia las formas de una interioridad que aunque suele negarse, prohibirse o condicionarse, se presenta en

su aprobada prohibición y en su anhelada resignación. El cuerpo intocable se alcanza, se desvanece en su fiereza y es desnudo, mención o sugerencia de su vestimenta suntuosa.

El cuerpo de la bailarina, del bailarín, hace visible el alma que se agita sin finitud en la deriva de su brío y se renueva cada vez que se vuelve objeto transfigurado en mercancía. Entonces trasgrede antes que asumir una imagen ideal (configurada), a cambio del establecimiento de un ideal simbólico que determina el punto desde el cual debe ser mirado, a través de una acción propia frente a una alteridad⁶ conferida por el mundo. Su ser en el mundo no depende del mundo, mientras que éste se circunscribe a su conducta en tela de juicio.

Nancy (2007) nos propone la aproximación al cuerpo sin pretender someterlo a orden alguno de significaciones, sino a una serie de indicios por medio de los cuales reorganizar la deconstrucción filosófica en que se ha intentado materializar la aún incierta noción de una fenomenología capaz de hacer sentir y vivir, tocar, palpar y respirar el cuerpo como entidad de la existencia del ser y nos señala, por un atisbo, que “el cuerpo es una envoltura: sirve, pues, para contener lo que luego hay que desenvolver. El desenvolvimiento es interminable. El cuerpo finito contiene lo infinito, que no es ni alma ni espíritu, sino el desenvolvimiento del cuerpo [...] Prisión o Dios, sin término medio: envoltura sellada o envoltura abierta. Cadáver o gloria, repliegue o despliegue.” (*Indicios* 15 y 26).

En las tareas emprendidas para indagar el carácter que singulariza la naturaleza existencial sicalíptica, encuentro elementos diversos que la determinan frente a datos y conceptos que le dan sustento, sentido y explicación. A la luz de términos que hoy pueden parecer que rondan el interés de estudio, como son la transgresión y su forma expresiva que la danza representa, al constituirse en

⁶ “El otro puede ser presentado bien como el *alter ego* o como el otro distinto del *ego*, bien como el otro fuera de sí o bien como el otro en el sí, bien como «otredad» [*autrui*] o bien como «el Otro», todas estas vías o todos estos aspectos, todos estos rostros [*visages*] o todos estos «inconfrontables» [«indévisageables»] —cuya necesidad, en todos los casos, es incontestable—, conducen siempre, en el corazón de la noción, a una alteridad o a una alteración en la que está en juego el «sí». El otro sólo es pensable, y necesariamente ha de serlo, a partir del momento en el que el sí aparece y se aparece como «mismo»” (*Être singulier pluriel*, p. 101, en *glosario de Jean-Luc Nancy* Por Jordi Massó (UCM).

sediciosa con el uso de su potencia sexual, también participan elementos que la sitúan como infractora de códigos, con los que entra en juego de una manera cómica, aparentemente ingenua, pero a veces ofensiva para cierta cultura o clase social. **La comicidad representa el despliegue del acto transgresor-permisivo, se enmascara en una situación que se vuelve paradójica, al contrario del acto erótico de sublimación del espíritu, cuya elevación trasciende las reglas del mundo terreno.**

Para desmenuzar las partes que se articulan en la ejecución de una danza que viola normas de comportamiento, que son al mismo tiempo plausibles y vergonzosas, llevo a cabo el ejercicio de traer aquí las partes que articulan las ideas sobre las cuales se sustentan los conceptos de los que me he servido, a fin de estar en posibilidad de continuar por el camino de la comprensión.

Las categorías y conceptos se cruzan en la generación argumentativa, siempre en relación con el marco cultural específico de cada clase, en la que ocurre la danza sicalíptica.

La categoría de control, referida a prohibiciones y sanciones impuestas al exceso de cierta conducta corporal específicamente definida, por ejemplo, al ponerse en tensión con los conceptos de otras categorías, nos permite la generación de ecuaciones discursivas a partir de una de las características que constituyen y distinguen prácticas específicas. Control–Campo / Percepción–Imaginario. En esta relación, el imaginario está determinado por el control, y la percepción por el campo. Es un ámbito en que el intérprete juega con el imaginario colectivo, censurado por una cultura y celebrado por otra, en medio del cual la percepción está determinada por el control en el código establecido dentro de ese imaginario que detona “el instante” o “momento” en el que funciona la acción a través de un conflicto suscitado por la infracción. El bailarín o la bailarina se sitúan en la disyuntiva de posicionarse en esa frontera para determinar su postura y moverse en el campo según le corresponda, pero también determinado por el *habitus* que se deriva de este concepto.

Por otra parte, las categorías generan relaciones de fuerza entre ellas. En la

tradición y la modernidad, la sexualidad, el control y la percepción desplazan los conceptos de resistencia, talento y empatía. **Así la danza, desde la tradición, soporta algunos conceptos y rechaza otros, al igual que la modernidad.**

La emergencia social es una categoría que establece el perfil de toda danza (tradicional, ritual y escénica) y de todo arte, es parte constitutiva de las transformaciones o del carácter evolutivo que la propia sociedad vive, impulsada por las manifestaciones que acarrear expresiones modernas y que se convierten también en tradición.

El elemento de la comicidad se vuelve una categoría de distinción, inscrita desde la cultura helénica clásica, en que Aristóteles la distinguiera de la tragedia. Es el mundo adverso en el que se ponen en evidencia los vicios humanos. La sicalíptica desenmascara, se vale de su cualidad irreverente y espontánea en la acción que su cuerpo pone al desnudo frente al espectador.

Cada una de las categorías y conceptos son pliegues, partes de una misma sustancia que se desenvuelve y que se dobla para establecer relaciones nuevas acerca del mismo objeto. La indagación a través del cruce de categorías y conceptos nos posiciona en la práctica del rizoma que ayuda a expandir el discurso en estratos, niveles y profundidades de una manera lógica sin perder la raíz de la que se origina. Se destacan indicios, formas nuevas de mirar a partir de una parte o alguna de las partes que integran el problema de estudio.

El nacimiento de la noción de producciones de subjetividad, que se escapan de los poderes y saberes para colocarse en nuevas formas de poderes y saberes (Deleuze, 1990), se vincula con una postura ética, en el terreno de conciencia y en el marco del interés y la vocación por buscar sentido en los acontecimientos, para recuperar las combinaciones anquilosadas de saberes subjetivos que se han objetivado mediante mecanismos de fuerza y prácticas de indolencia.

La sicalipsis es un concepto que intercepta el flujo de la sexualidad y el de la picardía. En esta transversalidad confluyen las paradojas y los paradigmas del intérprete inserto en el espectáculo teatral y en la cultura, supeditado al orden y control hegemónicos propios de los devenires geográficos y temporales.

Moverse con recato, es decir mostrando candidez femenina o arrojo varonil, sin atreverse a la provocación abierta, aunque sí disimulada del gesto, puede ser aceptable y divertido, pero perder el control deliberadamente, mostrar apertura e insolencia de la acción constituye motivo de escándalo.

Como práctica compartida en otras culturas de occidente, es necesario recordar la práctica sicalíptica, sexual y de picardía que se manifestó en otras latitudes y de la que nuestra propia tradición abrevó en distintos momentos históricos, prácticas con las que se fusionó y articuló para generar la propia. Tales fueron las chinoiseries musicales (Ba-ta-clan de Offenbach), las gaités parisinas, las ópera-féeries⁷, el can-can, las óperas-bufas italianas, los balad-óperas inglesas y los cuplés españoles, de donde surgían los detonantes de la transgresividad para propiciar pugnas entre el arte escénico y los poderes que las producían.

Los signos de otras latitudes no representan lo mismo en un lugar y otro, pero resultan eficaces para conminar un cuestionamiento sobre el cuerpo cuyo gesto y cuya danza no pueden contenerse.

La sicalipsis representa esa fisura que permite mirar lo prohibido, sus causas y consecuencias, porque se posiciona en una cultura a la que pertenece, pero que le sorprende, la critica, se burla de ella o la censura.

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=yi6SDINpeTw> Fragmento de *Orphée aux enfers* (1858) de Offenbach. Natalie Dessay como Euridice y Laurent Naouri en el papel de Júpiter, Laurent Pelly (director de escena), aria "il m'a semblé sur mon épaule", 1997, Opéra National de Lyon.

6.- EL PLIEGUE

La monadología de Leibniz, arraigada de manera profunda en su ontología, es clave para conocer el recorrido que me ha llevado de la sicalipsis al pliegue. Ésta constituye una vía de comunicación en el transcurso que va de la construcción romántica del ser como sujeto en resistencia a las fuerzas del progreso y los contraflujos del Modernismo de finales del siglo XIX, que lo vinculan al universo colectivo de masas, de sociedad del mundo y de la vida urbana.

Al finalizar mis estudios de licenciatura analicé la obra *Lorenzaccio* de Alfred de Musset. Esta pieza romántica sedujo de singular manera mi admiración por su contenido social e impacto político. Es una crítica al paradójico transcurrir de las situaciones históricas en donde la revuelta y el descontento de la población, largamente sometida al despotismo de su gobernante, fracasa ante un devenir de intereses encontrados entre distintos bandos representados por los personajes de la obra.

Aquel periodo histórico y la corriente estética, filosófica y ética que constituía el romanticismo atraparon, al igual que al enorme sector cultural del que he heredado una tradición decisiva en el desarrollo de mi pensamiento, el interés y me sostuvieron por largo tiempo buscando algo específico qué decir de la obra en relación con un deseo genuino, pero incomprensible.

Durante mis indagaciones, encontré las teorías acerca de la idea del *bon sauvage* en los ensayos de Montaigne y en las intenciones de Diderot, Rousseau y Voltaire, transmisoras de ideales nuevos en función del encuentro del individuo con sus anhelos originarios, producto de una vida silvestre. De esta suerte supuse que la idea del buen salvaje era el germen del personaje romántico representado en *Lorenzaccio*. Esta teoría podría explicar el sino trágico del héroe que en realidad representa la catástrofe de una sociedad que sucumbe a la tiranía, víctima de sus propias necesidades, desconfianzas, falta de pericia y decisión como fundamento de la imposibilidad democrática.

Entre las lecturas que parecieron aclararme el contexto de formulación del

pensamiento de Voltaire está su obra *Candide*, misma que nunca comprendí desde la postura sarcástica de su autor. Creí que los personajes lograban soportar todas las adversidades con la mayor entereza física y dignidad humana, por lo que al último de sus aventuras, aun cuando se encontraban corporal y moralmente diezmados, reconocían la fortuna de vivir en el mejor de los mundos posibles.

Lo que hace Voltaire en esa obra es una denuncia contra una vida innoble, incapaz por todos los sentidos de considerarse como el mejor que existe de los mundos posibles, como lo había pretendido demostrar Leibniz al considerar que todas las circunstancias dadas suceden a razón de la armonía universal, por lo que las cosas del mundo son de determinada manera, pues es la mejor de las maneras posibles para el equilibrio y la subsistencia del orden social y del bienestar personal.

Así, en contra de la hegemonía burguesa de Leibniz, se fundó una cultura occidental sustentada en la soberanía individual, en el yo del hombre como baluarte de construcción de una estabilidad propia ante las demandas déspotas e injustas de la organización feudal. Las ideas de Leibniz, “primer teórico de las incompatibilidades alógicas, y por ende, el primer gran teórico del acontecimiento” (Bénatouïl 2003), trascendieron en el cálculo infinitesimal, pero fueron abandonadas en sus aportaciones filosóficas y metafísicas que, sin embargo, permitían comprender las sustancias de todo fenómeno, sus razones y fundamentos de organización, así como las estructuras que se organizan para constituirse en lo que llegan a ser.

Llama la atención, después de casi tres siglos (1714 *Monadología* - 1988 *El Pliegue*) regresar a una serie de tesis (90 epígrafes) que avasallan las ideas de control, poder o disciplina para advertir los códigos de organización y comportamientos sociales, que dan paso a una fenomenología capaz de arrojar reflexiones acerca de los procesos de percepción de toda forma de composición micro y macroscópica, desde las relaciones moleculares, hasta las organizaciones cósmicas, pasando, claro está, por las intuiciones, los aprendizajes, las luchas y catástrofes, así como también por los razonamientos, las incertidumbres, los

triumfos y las diversiones.

Con la monadología no se trata de entender el todo por las partes, sino las partes mismas y sus formas de comunicación con otras partes para darnos cuenta de que esas partes, que constituyen un pliegue, sólo admiten vislumbrar un aspecto significativo del comportamiento de una cultura, que se constituye de muchos otros pliegues para ser parecida pero no igual, como cada una de las curvaturas de un retablo barroco que pueden parecerse y en cuya composición sus asimetrías dan lugar a una estructura armónica, sólida y compleja pero definida.

En la tesis de José Luis Barrios (2010), acerca de lo colosal y lo monstruoso como paradigmas de una sociedad que sacia los deseos contruidos y proyectados por sus más voraces anhelos, se apuntalan también estructuras de comprensión que corresponden a la persistencia de una tradición trágica y otra cómica en la construcción ficcional de la cultura occidental. La sicalipsis atiende a esta segunda forma de inclinarse hacia la conversión de encantos en cualidades monstruosas que sin embargo no dejan de parecer sorprendentes pero temibles.

En seguimiento de esta idea, es posible advertir el momento en que el comportamiento del cuerpo comienza a ser administrado por nuevas formas de manipulación y explotación, que pasan por los derroteros de una disciplina dirigida al trabajo, en función de una productividad al servicio de intereses de la burguesía normativa y al mismo tiempo ambigua, al establecer contenedores y espacios de lo permisible, siempre en función de parámetros inestables e invasores de comportamientos culturales heterogéneos, con el propósito unificador al asalto de nuevas rutas comerciales.

La convivencia en la danza como experiencia colectiva formó parte de la organización medieval, en donde las prácticas del carnaval estaban vinculadas con la vida misma. Al transformarse la mirada, ya a partir del Renacimiento, se construyó el mito del hombre como centro de acción e instauró la noción del Sujeto creador, cuyo distanciamiento le hace “confrontarse con ‘el Otro’ y controlarlo, vencerlo, violentarlo; cuando pudo definirse como un ‘ego’ descubridor,

conquistador, colonizador de la Alteridad constitutiva de la misma Modernidad” (Dussel 1994). Es en estos términos que transitarán las prácticas festivas a espacios confinados.

Deleuze construye, desde el pensamiento filosófico de Leibniz, una relación con los actos de las personas, los cuales no están determinados por una intención positiva o negativa, sino que estos se comportan de determinada manera en función de una estructura que se ha vuelto compleja y que requiere, de manera natural, un comportamiento determinado que debe entenderse como necesario para el ser de las cosas en el mundo. Éste proviene del carácter simple característico de las mónadas, estructuras básicas y elementales que determinan el funcionar de las cosas tal y como lo hacen al relacionarse y vincularse entre sí; dan lugar a las formas específicas del comportamiento individual en determinado sistema, con el que entra en acción.

El cuerpo sin órganos es funcional para el desarrollo de la maquinaria occidental. El agenciamiento de cada uno de sus actos está determinado por un vaciamiento por el que transitan y son absorbidas, administradas y controladas las sensaciones. Deleuze (1989) ubica parámetros que desarticulan los procesos disciplinares que llevan a los seres a poner en movimiento y tensión la materia con los flujos que le articulan al alma.

El tránsito a la Modernidad prefigura en el sujeto el punto de vista, el cambio de perspectiva y el giro de la mirada hacia la percepción del comportamiento individual en el entramado social que lo cerca y sujeta. La desobediencia no se constituye en un acto de voluntad tanto como de imperiosa fuerza que hace descargar a las vísceras sus secreciones orgánicas.

Al cuerpo se le obliga a ir en contra y en negación de su naturaleza y de sus impulsos. Se le inhibe el envejecimiento y el acto de eructar. Sus deseos son gobernados por la razón y la cordura. La cabeza determina el comportamiento del cuerpo, encargada de generar las condiciones de su preservación o aniquilamiento. **Se salva o se pierde la cabeza mas no el cuerpo, ente cuya existencia está supeditada a su pensamiento antes que a su constitutivo ser**

en acontecimiento excepcional y admirable de su pertenencia cultural en sociedad.

Es posible utilizar el concepto de pliegue para explicar el funcionamiento de un aspecto específico o general de cierto acontecer escénico que deviene en sí mismo una provocación ya sea deliberada o irreflexiva, siempre puesta en una intencionalidad recíproca entre espectador e intérprete.

Los propósitos del acto transitan, de la materialidad de las cosas que suceden, hacia un ámbito oculto, denominado por los filósofos alma, espíritu o ente, que establece una relación fuera de control, supeditada a las necesidades de los cuerpos en una especie de comunión. Es decir que todo lo ocurrido en un instante de fascinación y de recíproca relación se pliega de manera infinita y se despliega hasta cierto grado para dejar ver, al mismo tiempo que encubrir, la auténtica expresión percibida.

Los propios pliegues de la materia y los mismos del alma forman a su vez otros pliegues al establecer relación o comunicación. Explica Deleuze, como los pliegues de una cortina que conectan la parte inferior con la superior, ésta misma forma nuevos pliegues capaces de permitir el flujo de la mirada en partes, nunca en el total.

El desarrollo de una danza, dentro de una representación, en un ámbito social caracterizado por sus normas, reglas, costumbres, comportamientos aprendidos, asimilados y admitidos, ocurre dentro de la complejidad de ese universo, la complejidad de su ejecución y el complejo devenir de los individuos. La bailarina y el espectador asumen su carácter colosal sin apartar lo que pudiera aparecer de monstruoso pero fascinante y lo trastocan o despliegan en una suerte de talento espontáneo –de acuerdo con las incompatibilidades con las que se muestra ante los límites impuestos por la sensatez. Picardía, velo de la sensualidad que deviene en transformaciones proyectivas: “expresan la proyección, sobre el espacio externo, de espacios internos definidos por <<parámetros ocultos>> y variables o singularidades de potencial.” (Deleuze 1989: 26).

Tales parámetros ocultos, que Leibniz definiera en su monadología como partes invisibles, son generadores de apariencias, huellas de las infinitas acciones producidas por los órganos de un cuerpo en permanente movilidad y transformaciones.

6.1.- CÁNONES DE CONTROL, CÓDIGOS DE SEDICIÓN

Cuando cansada de padecer me rebelé, me encarcelaron; cuando enfermé, no se dolieron de mí, y ni en la muerte hallé descanso; unos señores médicos despedazaron mi cuerpo, sin aliviarlo, mi pobre cuerpo magullado y marchito por la concupiscencia bestial de toda una metrópoli viciosa... (*Santa*, Federico Gamboa)

La danza es movimiento y energía peregrina del cuerpo; su expresión no puede ocultarse, de nada de lo que comporta el cuerpo puede prescindir la danza, y cuando logra plenitud, su efecto avasalla. Tal es su virtud e imprudencia, pues no todo le está permitido al cuerpo. En nuestra sociedad restringida y vigilada se censura su disfrute, aun (o peor) con la sola mirada.

Foucault atiende en su texto, acerca del panóptico, cómo el desuso del corsé libera, en algún sentido, al cuerpo, pero tiempo después es vuelto a someterse. Con la desaparición de éste a finales del s. XIX y principios del s. XX se deja de constreñir al cuerpo femenino de forma directa, pero la sociedad no deja de comprometerlo con su examen constante, el corsé pasa a ser imaginario y sigue teniendo el mismo efecto que el físico. Ahora se trata de “que el castigo [...] caiga sobre el alma más que sobre el cuerpo (Mably 1789, cit. por Foucault 1976: 24).

La danza se halla, entonces, ante un dilema, pues para ejercerse libre y total debe acatar límites, demarcaciones que lo ciñen a una conducta de comportamiento aceptable o despreciable. Pero aceptable no es admirable y despreciable es denigrante. Así la danza se torna una actividad peligrosa, pues se ve obligada a desafiar los preceptos que constituyen un reto para la ejecución destacada.

La convocatoria del arte y del entretenimiento, como parte de los valores del mercado, va a llevar a la danza sicalíptica hacia un pronunciamiento contra las tiranías que la condenan y, junto con ella, al

cuerpo femenino que la practica, pues es inevitable abrir los terrenos de soberanía e insertarse en ellos sin perder las cualidades del ser, del alma y del cuerpo. Se observa un enfrentamiento metafísico ante el cual la danza se ve obligada a trascender.

La fuente del valor no reside en lo que hace el artista, ni en cómo lo hace, [...] “es en el campo de producción, como sistema de relaciones objetivas entre estos agentes o estas instituciones y lugar de luchas por el monopolio del poder de consagración, donde se engendran continuamente el valor de las obras y la creencia en este valor” (Bourdieu, *La production de la croyance: contribution a une économie des biens symboliques*, cit. por García Canclini, op cit.: 10)

Las determinaciones del código y lo que se consideran perversiones se establecen de forma unívoca, de manera tendenciosa y manipuladora como ejercicio de poder. Aquí es donde entra en juego la potencia del cuerpo, cuya simple opción liberadora es motivo de espectáculo: teatralización del alma que vence el régimen totalitario y que genera afinidades con los cuerpos sociales en opresión. Como lo establece el propio Foucault, ya no se trata de presentar el desmembramiento de los cuerpos y su decapitación en la plaza pública como escenificación del escarmiento (Foucault 1976), sino de un equilibrio natural en la historia, que en los albores del siglo XX el cuerpo representa.

“Esta reivindicación de una razón ampliada a las emociones, afectos, sentimientos, sensualidad, se opone a la razón dominante que ha colonizado otras formas de pensar y de actuar y las ha estigmatizado como irracionales” (López Sáenz 2003: 165), sin embargo, la potencia generadora de una confrontación que raya en la rebelión llega a tener, como parte de los efectos de guerra, sus propias consecuencias infaustas, pero también afortunadas. En este terreno han existido heroínas de enormes proporciones estéticas, artísticas, expresivas y culturales que son ahora arquetipos de la sobrevivencia y permutación social del alma en el

cuerpo emancipado: Colette (1873-1954), La Bella Otero (1868-1965), Celia Montalván (1899-1958), Lupe Rivas Cacho (1894-1958), María Antonieta Pons (1922-2004), entre otras.

El cuerpo es dispositivo de poder; en él se concentra la riqueza de sus propias experiencias y construcciones; adquiere valor. Él mismo es patrimonio y como tal se ostenta, se explota o es también usufructuado por otro(s). “El cuerpo se encuentra aquí en situación de instrumento o de intermediario; si se interviene sobre él encerrándolo o haciéndolo trabajar, es para privar al individuo de una libertad considerada a la vez como un derecho y un bien” (Foucault 1976: 18)

Por ello, la observancia a la que estuvo sometida la tiple, y las mujeres que le siguieron, fue de carácter panóptico, al “inducir un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder” (Foucault 2009: 204), un poder sustentado en “un mercado simbólico altamente unificado, con un sistema de clases integrado en forma compacta en una sociedad nacional, bajo la hegemonía burguesa [cuyos criterios de legitimación operan como referentes de autoridad] para el conjunto de la vida cultural” (García Canclini 1990: 36), reforzando su capacidad de control y saneamiento que colocó de nuevo al cuerpo en un estado de sospecha.

Inmerso en la dinámica industrial, el cuerpo fue un instrumento de construcción escénica, artística y cultural. Sin embargo, “una doble moralidad, disciplinaba al cuerpo desde el puritanismo estricto, a la vez que reducía todas sus capacidades a las meramente productivas, lo que relegó el ejercicio de la danza como reducto abierto a jóvenes de pocos recursos y dudosa reputación” (Rosales 1997: 164)

Como tal, objeto significado y puesto en valor, el cuerpo entra en subasta, negocia y acuerda procesos con los que se pondera socialmente. Ya en sí el propio cuerpo como sujeto, que representa algo para alguien, también va a ser capaz de construir y transformar signos según sea la forma en que se comporte y repercuta.

Podemos observar al cuerpo como un “modelo de batalla”, en donde éste

va a actuar en función de “una red de relaciones siempre tensas” que lo van a posicionar en la categoría simbólica de objeto de conquista de privilegios, a partir de sus propias fuerzas, en oposición de las hegemonías ante las que corre el riesgo de sucumbir. En este caso, la supremacía jerárquica entrega al cuerpo al sometimiento de su alma, misma que tiene la capacidad de condenarlo a suplicio en una “gradación calculada de sufrimientos” (Foucault 1976: 40).

Ya en plena época independiente del progreso porfiriano, México no era aséptico al influjo de las corrientes culturales universales y menos a las expresiones de carácter sicalíptico que obtuvieron empatía inmediata.

Löie Fuller se presentó en México en 1897 con sus danzas serpentinas (Tortajada 2008), que ya habían causado enorme sensación en el Follies Bergère en París. Su propuesta escénica se fusionó a la estética del *Art Nouveau*, misma a la que contribuyeron las imágenes de los pintores, cuya percepción añade el carácter sexual que la bailarina les sugiere. “La representación [icónica] es un indicio que nos permite construir una interpretación, es una invitación para viajar por territorios ajenos, por identidades otras que nos adentran, como lo diría Gilles Deleuze, en el juego de las diferencias” (Mendoza 2008).

Estas imágenes provocaron nuevos imaginarios corporales (la insinuación a través de telas que con la iluminación permitían destacar los senos desnudos, torsiones que mostraban el cuerpo a discreción y eran proyectados por los pintores de la época), eran adoptados voluntaria o inconscientemente por muchas bailarinas como parte de su hechizo. El cuerpo rebelde, del que se vale la bailarina, es capaz de desencadenar potencias humanas liberadoras que ayudan a construir una sociedad receptora de una recompensa perceptiva a sus fatigas laborales. “Se sabe que las escenas con un alto grado de información novedosa producen una activación mayor en [las] áreas de asociación visual y, por tanto, desencadenan más sensación placentera.” (De la Gándara 2008: 14)



Hippolyte Lucas, c. 1898, óleo sobre tela, 89 x 114 cm., Colección privada, Brighton. Pintada poco después del debut de las bailarinas americanas en el Folies-Bergère en 1893, esta idealización delicada es un retrato de la "Divina Løie" algo más descubierta de lo que solía aparecer en escena. Plate 4, *Art nouveau*

El movimiento, la palabra y el gesto encarnan en el imaginario y son capaces de conducir al espectador hacia un estado de asombro, así como de admiración o de confrontación y crítica, a partir de las cogniciones estructuradas previamente; con esto ocurre una ruptura, una dislocación que desequilibra el valor conferido a la danza y produce una modificación en el pensamiento y en el proceso perceptivo de las condiciones lógicas del juicio del gusto (Kant, cit. en Michaud).

Como señalara Baud (1992) acerca de la trascendencia de la danza en México, como expresión del poder, como reflejo de los cambios históricos y de las diferencias culturales, de esta manera es posible integrar a la danza escénica en los estereotipos codificados, que comparten los rasgos de la construcción

imaginaria del carácter nacional, como “huellas [que] se reproducen en la sociedad provocando el espejismo de una cultura popular de masas” (Bartra, 1987: 17).

La problemática de la creación, las estructuras y las individualidades, en el contexto general de la noción de “obscenidad”, detentada por las bailarinas renovadoras de las formas expresivas de movimiento y gestualidad de fines del siglo XIX, está relacionada con los modos en que la imagen se convierte en una intersección por donde atraviesan la mirada, el entorno, el afuera y el adentro; la potencia creadora del individuo, así como la representación.

De este modo se abre la posibilidad hacia una reinterpretación simbólica del cuerpo actuante y su jerarquía social en la concepción de las nuevas normas de conducta sexual y su pertinencia escénica de los nuevos tiempos, que puede ser revisada desde el caso concreto de “ese organismo, que tiene una existencia temporal y vive en un tiempo y lugar [...] el sujeto-signo aparece como un ser histórico y encarnado, culturalmente determinado” (Barrena 2003: 86).

Según Rancière, las experiencias en el orden de lo sensible y perceptivo, que son en sí mismas originadoras de visibilidad y decibilidad, constituyen un modo de “designación de posiciones y funciones del sujeto respecto a lo común” (Farina: 135), se trata de la estética de lo político que configura las formas de las relaciones colectivas.

La espectacularidad es el lugar que ocupa uno como parte de un público en medio de ese aparato y de la forma en que el individuo es absorbido para inmiscuirse en un juego en el que, mágicamente, queda atrapado y le genera un deleite que al mismo tiempo resulta turbador. Huizinga trata de constatar la *soberanía* del juego en la emergencia misma de la cultura (Morillas González 1990). Se halla uno frente a un mundo en donde todo es posible, sin que exista una consecuencia nefasta. La diversión (separarse de lo cotidiano) forma parte de las reglas esenciales.

La alteridad estriba en la apertura perceptiva del individuo para aproximarse al objeto cuya potencia expresiva es codiciada como modelo de conducta y deseada en tanto aspiración. De acuerdo con Bachelard, podría decir que la

cualidad del otro propicia el ingreso a un mundo de ensoñación que desata la imaginación y que se arraiga en las profundidades del ser, donde “las imágenes aparecen como representaciones dotadas de un poder de significación y de una energía de transformación [...] luego se cargan de significaciones nuevas [...] y por último encuentran su dinámica creadora en la experiencia del cuerpo” (Wunenburger: 20). Siguiendo a Durand, podemos reconocer cómo este imaginario, “debe su eficacia a un vínculo indisoluble entre, significaciones simbólicas, reguladas por un número finito de esquemas, arquetipos y símbolos” (*ibid*: 21).

No estamos, como diría Colapietro (*ídem*: 84) “encerrados en una caja de carne y hueso” como para que se considere al cuerpo como una cosa que no puede estar en dos lugares al mismo tiempo. En ese sentido, se trata de la idea del ser-signo que se reitera en el imaginario del individuo-otro y que le permite traer su significación total en cualquier momento y espacio que lo requiera. El cuerpo sicalíptico es superior a la palabra, en tanto que representa toda una construcción cultural, que bien puede traerse y actualizarse en los campos de la danza sediciosa y del condicionamiento corporal que conduce a la danza de vuelta a las estructuras rígidas, al enjaulamiento del cuerpo en las diferentes técnicas del virtuosismo interpretativo.

La insistencia en la destreza y el recato anquilosa la conducta corporal humana, en este caso la danza se convierte en una suerte de movimientos petrificados sin novedad, atractivo, compenetración ni trascendencia.

El movimiento sicalíptico, por el contrario, es una exclamación de suma potencia. Tal vez por ello Salomé, que nada consiguió de Yokanán al implorarle - “¡Déjame besar tu boca!”-, vociferó con el acto instigador de su danza para conquistar su deseo.

6.2.- MIRADAS AL CUERPO DESDE LAS CIENCIAS SOCIALES Y SU RELACIÓN CON LA DANZA

Algo misterioso de la belleza física y de la destreza del movimiento o el virtuosismo en la ejecución de la danza, es lo que cautiva nuestra mirada y transforma nuestro estado emocional, así como nuestra actitud física y el propio comportamiento ante la percepción escénica. También sucede otra cosa distinta a la de admiración. Estimula el deseo sexual.

La sexualidad es un acto de confesión en la intimidad (Foucault, 2009), la danza la sociabiliza, la hace pública y púdica, pues al no poder ocultarla como parte inherente del cuerpo, la expone y pone en juego.

Detrás del comportamiento social que puede observarse en el campo de la danza, destaca el virtuosismo escénico como elemento preponderante, con el que el bailarín o la bailarina pone en juego su capital simbólico frente a los espectadores, quienes adoptan los roles que les confieren los capitales económicos, culturales y sociales, a través de los que se constituyen en partícipes de una relación en la que se establece una “imbricación permanente entre el sujeto y la estructura social” (Fernández Serratos 2006: 199), que determina su *habitus*, es decir, todo un sistema de disposiciones con el que éste se involucra de forma espontánea y natural, pero condicionado *per se* por estructuras jerarquizadas, “a la vez *eidos* (sistema de esquemas lógicos o estructuras cognitivas), *ethos* (disposiciones morales), *hexis* (registro de posturas y gestos) y *aisthesis* (gusto, disposición estética)” (Giménez 1997: 6).

Ubico dos campos particulares en los que se insertan el intérprete y el espectador. El primero en el campo artístico y el segundo en el campo del consumidor. En este sentido podemos decir que esencialmente el bailarín resulta dominado por la apreciación del público y su *habitus* que lo sustenta para posicionarse sobre el acto escénico. Esta supremacía genera una categorización en la que el artista ejecuta, no sólo sus habilidades, sino su propio *habitus*. Potencia que le permite su albedrío de entrar en empatía con el del espectador o

en franca confrontación.

Lo que ocurre con el público es resultado de un sistema de fuerzas, de tensiones [...] hay que situar la información empírica en una teoría del sistema social y de las condiciones en que se produce su conocimiento. (García Canclini 1990: 8)

Al observar dicho fenómeno, el del acto escénico y su recepción, estamos situados e implicados, como testigos, en un orden social cuyas estructuras nos permiten ubicarlo y vincularlo con algún acontecimiento histórico, con el que existen convergencias para estudiarlo, analizarlo y explicarlo a partir de un espacio social global, “como un campo de luchas dentro del cual los agentes se enfrentan, con medios y fines diferenciados según su posición en la estructura del campo de fuerzas” (Fernández Serratos 2006: 189).

Cuando la bailarina se posiciona en el campo de la transgresión, desde siempre, entra deliberada, obligada e infaliblemente en el campo de la sexualidad y a través de éste en el campo de soberanía.

El cuerpo se convierte en experiencia descubierta por el cuerpo actuante, gestual y viviente que genera la actividad perceptiva, un cuerpo propio e intencionado u operante y en búsqueda de integridad dinámica, es decir en la actitud latente, de la que nos habla Merleau Ponty, quien también “afirma que la percepción es ya expresión, pues actúa sobre lo percibido, interpretándolo significativamente” (López Sáenz 2003).

El cuerpo es el sitio de origen y llegada, de entrada y de salida entre el mundo que nos rodea y el universo interior habitado por los órganos que le mantienen y lo hacen funcionar.

El cuerpo, "espacio en el que lo biológico y lo social, lo natural y lo político, se manifiestan al entrar en conflicto" (Cornago 2008: 22), ostenta un carácter de plenitud y manifiesta la disección social que ha limitado y condicionado el desarrollo humano, tópico central de *Corpografías: dar la palabra al cuerpo* de

Jordi Planella (2006), quien describe los distintos aspectos que han sido tratados por las ciencias sociales, mismas que han contribuido al estudio de la complejidad que entraña la comprensión del cuerpo, rebasada por la mirada biomédica.

En la vida cotidiana, como en la actividad artística o cultural, el hombre tiende a presentarse a través del cuerpo, ya sea al ponerlo en práctica o al reflexionar acerca de él. Dos formas de crearse, dice Planella al poner como ejemplo el caso de Arthur Cravan, famoso poeta y boxeador suizo, para introducir el problema acerca de “las formas de existencia, persistencia y subsistencia [del cuerpo como] punto de referencia en la historia de la humanidad” (14).

Y a pesar de su presencia, al cuerpo se le silencia, por eso a veces se muestra con violencia o extravagancia.

En el transcurso de la elaboración de los discursos humanistas, desde la época clásica, dice Planella, al cuerpo se le ha tratado de forma marginal, vuelto invisible por las disciplinas científicas. Sin embargo, debido a los estudios recientes se ha generado conocimiento, desde un enfoque interdisciplinar, “para extraer las principales aportaciones que constituyen la teoría del cuerpo” (15), mediante los aportes de las ciencias sociales (Baudrillard, Foucault, Norbert Elias, Bourdieu, Goffman, Mary Douglas, Birdwhistell, E. Hall, entre otros).

Para el desarrollo de la investigación de la danza resultan particularmente útiles las diversas miradas que construyen el cuerpo social condicionado, utilizado, sometido, castigado y por consiguiente rebelde, creativo, violento o atrevido. El panorama que presenta Planella da cuenta de las distintas posturas multidisciplinares que han otorgado la palabra al cuerpo que por sí mismo nos enteramos de los comportamientos histórico sociales que éste ha asumido, de acuerdo con las condiciones políticas, religiosas e ideológicas que ha debido soportar.

Después de los estudios antropológicos, Bryan Turner comienza a hacer escuela en el campo de la sociología para indagar sobre el cuerpo desde la pluridisciplinariedad y lo toma como eje de la teoría social contemporánea. A partir de los estudios feministas que critican “el determinismo existente sobre el cuerpo sexuado”, sin dejar de percatarse de las contradicciones que entraña el escribir

sobre el cuerpo, se avanza en la ruptura de una visión totalitaria y unidireccional acerca de la concepción del cuerpo y sus huellas. La corporeidad para Turner es una condición necesaria de nuestra identidad.

Otro aporte fundamental en la integración de estudios sobre el cuerpo transformado desde la modernidad hasta los avances tecnológicos de hoy, la conciencia de las enfermedades, de los usos del cuerpo y de la construcción simbólica del cuerpo en las sociedades occidentales modernas, es guiada por el antropólogo y sociólogo francés David Le Breton (1953). Se destaca “la concepción del cuerpo como «materia inacabada» y la voluntad de transformarlo que se ha convertido en una reiteración general. La desaparición «oficial» del «marcaje» social ha comportado este regreso al cuerpo como espacio de inscripción subjetiva, reafirmación y resistencia frente a la existencia efímera.” (Planella, 2006: 16).

Los performances, particularmente el de la Pocha Nostra (Guillermo Gómez Peña, 2012), demuestran este uso del cuerpo como territorio de escritura y de transformación constante. Pone en incertidumbre la mirada sobre un cuerpo abyecto, vulnerable, construido por sus marcas personales en disputa política con las leyes que intentan etiquetarlo.

Después de la acción reivindicativa de un estatus positivo del cuerpo, contra su condición de sometimiento y alienación al alma, debida a Nietzsche, debería ya no observarse, sino percibirse en su estado de salud, instintos y pulsiones, el cuerpo sano, en contraste con el cuerpo deforme y enfermo. La construcción que Bataille hace de los cuerpos en estado de sufrimiento, y que también tienen la palabra, nos revela el estado de las cosas que nos afectan, tanto positiva como negativamente.

Los estudios de Foucault sobre las enfermedades o la locura, expresan mucho acerca de la relación que guardan la sociedad y el individuo con su cuerpo al que suelen no escuchar. Si el cuerpo adquiere la palabra y si se atienden los signos que lo alertan, entonces puede ser venerado y exaltado. Pero tendemos a volvernos sordos y ciegos para no saber de las quejas del cuerpo en su condición

social. El cuerpo reclama, vocifera contra todo o calla y se aniquila. Al menospreciarse, sucumbe. **El cuerpo es político cuando escucha a otro cuerpo y también al ignorarlo.**

El trabajo de Planella da cuenta también de los estudios sobre el cuerpo que emergen de las teorías Queer. Observa el comportamiento social fuera de los marcos normativos que pretenden “abrirse a una construcción no estancada de las identidades” (*ibid:*). Esta teoría se sustenta en los principios de autoafirmación, respeto y legalidad en términos del cuerpo descategorizado sexualmente. Deconstruye al cuerpo heteronormativo.

Para Le Breton, la supresión virtual del cuerpo permite la interacción con muchos cuerpos sin las barreras “arquitectónicas, culturales o sociales que les priven de ser considerados sujetos de pleno derecho” (*ídem: 20*).

La reprobación del cuerpo propio a partir del desprecio de otros cuerpos representa y evidencia un conflicto. La teoría Queer cuenta con un campo interesante de indagación, pues en la homonormatividad también existe la tendencia a denigrar y castigar al cuerpo e incluso a impedir que este pueda expresarse. Al cuerpo se le droga, opera, hormona y modifica. Se encuentra ahora presa de una lucha encarnizada entre las fuerzas que se ejercen por desasirlo del arraigo, la inmovilidad, la docilidad y las inercias hegemónicas y naufraga entre la falta de parámetros y valores que le permitan realmente ser tomado en consideración como la morada, residencia y vehículo de sus emociones y sensaciones, mas también de su derecho a organizarse socialmente.

Pareciera que el cuerpo ha tomado la palabra de muchas maneras, incluso violentas para imponer su soberanía ante las voluntades dispuestas a oír un solo y único lenguaje, el de la dominación.

El texto de Planella nos ayuda a observar el amplio panorama que han desarrollado las ciencias sociales en torno al cuerpo, y que para la formulación de reflexiones en torno de la danza sicalíptica constituye un modelo, debido que ésta tiene como materia indispensable el cuerpo y las nociones sociales que sobre él recaen.

6.3.- APROXIMACIÓN DESDE LA INVESTIGACIÓN CULTURAL EN MÉXICO

El interés de abordar y analizar el género sicalíptico como una forma de renovación dancística que tuvo una función reveladora en el constructo cultural de nuestro país, pero cuya trivialización retrasó el progreso de una estética corporal cuya potencia expresiva fue capaz de transfigurar el entorno social, se inserta en la necesidad de comprensión de los fenómenos culturales de los que forma parte el intérprete de danza en la sociedad mexicana.

Considerar la denostación del cuerpo y la idea que prevalece en la industria del espectáculo, de verlo como un objeto o una mercancía, son aspectos que nos permiten configurar diversas afirmaciones acerca de una concepción negativa de la danza, que perviven desde hace más de un siglo en el imaginario social y en el desarrollo de esta disciplina como parte de la identidad nacional, además de ser escaso su impacto como práctica dinámica en la construcción de ideales de humanidad, del ser persona y de cohesión comunitaria.

Con la inserción del tema en el campo de los estudios culturales se establece la pertinencia del uso de herramientas de este campo para la mejor comprensión del fenómeno desde una visión interdisciplinar, mediante enfoques teóricos que aportan elementos para la discusión acerca de la danza escénica y su desarrollo en las sociedades occidentales y, de forma muy específica, en lo sincrético, híbrido y múltiple de nuestra cultura.

La vinculación del tema con la identidad y la política le otorga actualidad. Además de posicionarlo en dos ámbitos discursivos, nos permite ampliar la naturaleza sociocultural en que la sicalipsis se inscribe para traer hacia el presente el concepto y prever su aplicación en la práctica dancística reciente, como un conocimiento que funciona en el desarrollo del cuerpo como unidad compleja.

El hombre, “animal suspendido en redes de significados que él mismo ha tejido” (Geertz 1973, cit Miguélez: 126), vive constantemente inmerso en paradojas, que lo llevan a la incompreensión de las leyes y que norman su

conducta en sociedad. Se vuelve víctima de ellas al intentar descifrar lo absurdo de su persona y carácter de individuo, en la lógica múltiple de sentidos, aparentemente contradictorios y fuera de razón.

El acto de seducción, así como el de sátira tienen el propósito de desarticular todas las barreras que someten al cuerpo, y de establecer un reordenamiento simbólico que fragua una acometida contra todos los valores y principios que pueden ser condenables en terrenos donde los códigos desencajan.

Por otra parte, el erotismo, como sublimación de la carne a la elevación del ser, trasciende las reglas que confieren al individuo, en la idea del mundo terrenal, una condenación perpetua. No existe control sobre lo que está dentro de un universo simbólico divino, no hay yerro en la mirada ingenua, sino en la concupiscencia que encadena al cuerpo a los tormentos de una culpa incesantemente involuntaria e incomprensible. El carácter humano, en el ámbito cómico, juega con todas las posibilidades de libertad, permiso de un instante, paradoja del atisbo, en el que puede suceder y explotar, en el delirio del engaño, la mirada y la idea, redentoras de los deseos reprimidos.

Como práctica emblemática de sexualidad jubilosa, la sicalipsis es el medio comunicativo de una cultura y su relación con el devenir de una sociedad producto de prácticas colectivas de comunidades antagónicas. Burguesía y proletariado representan la distinción en que un mismo fenómeno convive y pone de manifiesto la debilidad de las hegemonías.

La llana metáfora de la danza como libertad que ha alimentado diversos estudios sobre el carácter transgresor de la danza, ha naufragado en oposiciones binarias, por ello resulta operante rebasarlas. En ese caso y a pesar de las críticas acerca del carácter interdisciplinar de los estudios culturales, **la danza, entendida en su significación más concreta, se arraiga en el ejercicio lúdico y creativo del cuerpo y del espíritu, en correspondencia con el entorno colectivo en el que incide o ante el que sucumbe.**

Acercarse a la danza, al cuerpo y al movimiento desde un solo enfoque

disciplinar ha dado como resultado un enfoque vago de la danza, el cuerpo y el movimiento. Enfoque siempre incompleto y propiciatorio de dualismos que han tendido a ponderar la abstracción de las cualidades de la danza. Tan liberadora como cualquier otra práctica artística, los rasgos específicos de la danza espectacular nos ayudan a comprender la compleja malla de redes y relaciones socioculturales en las que se entretajan las movilizadas estructuras colectivas.

Mi objeto de estudio, la sicalipsis, se gesta en la corriente del modernismo, a la que pertenece como industria capaz de vulnerar el yugo de los prejuicios acerca del erotismo, la sexualidad y los modos de seducción que, en la esfera de la picardía teatral, tenía la intención de exponer y abatir las restricciones sociales ante los obstinados miramientos morales. Como afirma Wolf (1998), de esta época se ha heredado la metáfora de libertad referida a la danza.

Esa forma escénica parecía tener carácter liberador. Sin embargo, al profundizar y observar desde distintas perspectivas, el asunto se transforma en un acto revelador de usanzas, prácticas, costumbres, luchas, dominios y transformaciones que no únicamente están en la vida del espectáculo; conviven en su desarrollo histórico y constituyen indisoluble modelo y referente para el conocimiento amplio del desarrollo de formas estéticas, de corrientes artísticas y de maneras de comprender las múltiples invenciones arbitrarias y deliberadas de la escena mexicana.

Esta danza responde a aquello que los estudios culturales intentan abordar: una práctica, un fenómeno inefable, que no se sustenta en ecuaciones universalistas, ni en disposiciones unívocas. Su estudio nos obliga pues a circunscribir los metalenguajes que detona y a considerarlos con racionalidad crítica (Wallerstein, 2006: 64).

El fervor patrio, pongo por caso, exalta el ánimo nacional en dos o tres eventualidades del año y en cada una de las celebraciones que reúnen al pueblo en torno de prácticas que, compartidas, adquieren sentido y valor como emblema de un carácter auténtico, distintivo y al mismo tiempo unificador. Unión que sirve de baluarte de la individualidad y del ser en comunidad. Un ser que se apropia de

gestos, cantos y bailes al abrigo de un entorno compartido y validado.

Sin embargo, se nos instruye para asimilar otras tradiciones, a una cultura ajena y a desdeñar las fuentes de nuestras prácticas cotidianas. Hemos entrado al siglo XXI, con una especie de conciencia nacional extraviada. No se ha conservado el valor de las miradas coquetas, de los gestos sensuales y de los movimientos de danzas pizpiretas como emblemas de soberanía, donde podían apreciarse las evidencias de espíritus traviesos, capaces de conseguir la transformación del carácter nacional en el candor de las fiestas, en la solemnidad de los rituales, en la alegría de las celebraciones y en el asombro del espectáculo, propios de un país capaz de abreviar, tanto de su historia como de las tradiciones extrañas.

En la civilización del espectáculo, que tiene cada vez más influjo global, no hay sitio para las culturas de las danzas que no comulguen con las minorías de una élite no necesariamente especializada, autóctona o que sirva como instrumento de unión en la urdimbre social y en cuya autoridad cabría el prestigio de validación en la competencia legítima del conocimiento. Existe en cambio un lugar privilegiado para el fomento de estereotipos, de imágenes pre codificadas y de cuerpos al servicio de espectadores programados, consumidores empedernidos y maquinales de su desnutrición cultural.

La danza como actividad del cuerpo social, así como práctica profesional destinada también al espectáculo, enfrenta los mecanismos de una civilización que ha devastado al cuerpo y le ha desterrado de ambas esferas públicas. Este cuerpo, forjado en una tradición, es forzado a salvaguardar su carga simbólica para validarse en la desmesura de las contradicciones que intentan neutralizar su carácter auténtico. Por tal motivo una danza que atenta contra la primacía de cierto orden es vista como danza insubordinada y peligrosa.

Este tipo de danza desobediente nos revela los mecanismos nocivos de control social que han puesto en tensión la cultura de la recreación; nos permiten distinguir, además, de qué manera el control del espectáculo se ha mantenido en el ámbito empresarial, que privilegia la homogeneización de la cultura, para lo cual

manipula identidades distorsionadas.

La lucha social y el desarrollo de las corrientes estéticas continúan a la saga desde las grandes guerras en México (Independencia y Revolución) y es necesario retomar la ruta para encontrar las fisuras a través de las cuales se ha desviado nuestra cultura. El estudio de la danza considerada sediciosa, permite restaurar los síntomas que vulneran la identidad.

Entre los mitos contruidos por la hegemonía, decantada desde los tiempos de La Colonia y no únicamente desde la Revolución, la sicalipsis es un metadiscurso que evidencia el carácter antagónico e identitario de un comportamiento común en la diversidad social. Los rasgos de sensualidad y picardía, como formas de conducta que desempeñan un trastrocamiento versátil, se asemejan a la metáfora anfibia del ajolote, a través de la cual Roger Bartra (1987) intenta establecer los parámetros para comprender la incapacidad de transformación del mexicano en medio de sus raíces e influencias que en lugar de ayudar a engrandecer sus capacidades, lo paralizan.

El carácter sicalíptico se define y consolida en el periodo porfirista, al hacer empatía con una tradición similar proveniente de España, aunque sus raíces se extienden antes de la conquista. En México se trata de pueblos sometidos que serían reorientados a través de un proceso de occidentalización permeado por las misiones evangelizadoras, entre un proceso de control inquisitorial algo menos violento que su similar en Europa. Así se ha confinado en el novohispano y en el mexicano, en el correr de “los procesos culturales de legitimación política del Estado, [el] potencial reprimido de metamorfosis” (Bartra, 1987: 22, 23).

Observamos, en los tiempos recientes, al individuo y a una sociedad modernas que no logran emanciparse aún o sin decidirse todavía a confrontarse con la cultura occidental, con la que no necesariamente dialoga, ni difiere, aunque tampoco se halle tan de acuerdo en sostener el estado de explotación que las fuerzas imperiales agudizan.

Basta con abrir cualquier periódico, revista o página de internet para observar el distractor constante acerca de los supuestos descaros de las figuras

famosas, convertidas en escarnio por su “escandaloso”, “provocativo”, “inusual” vestido, escote o actitud en cierto “recinto consagrado”. **La cultura, el arte, los bailarines e intérpretes en general deben continuar con la idea de ser la transformación de lo humano en el mundo y dejar de ser parte del mundo que transforma al humano en materia, tráfico de órganos o trata de personas.**

El carácter transgresor de la danza se define por un sector de lo real que le corresponde como propio, que sería su naturaleza femenina y su calidad escénica; su impacto en la percepción social del cuerpo femenino depende de la potencia del cuerpo en movimiento, poseedor de una fuerza que sale de la experiencia personal de quien ejerce la danza sicalíptica, y es observada por quien aprecia la manera en que dicha fuerza es recibida por aquel que presencia el acto escénico de un cuerpo que, por su género, posee una carga simbólica funesta.

Hay una estética para cada época. La danza a principios del siglo XX estuvo inmersa en la dinámica caótica de los procesos de rupturas que la obligaron a moverse hacia un nuevo régimen. En contraste con el ballet como autoridad suprema y soberanía del espectáculo, la danza estalló en una diversidad de técnicas, corrientes, pensamientos, estéticas, estilos y formas que la llevaron hacia otro estatuto artístico, a una especie de estado gaseoso, “el arte moderno es al mismo tiempo el teatro de las pretensiones hegemónicas de cada uno y la escena del desmembramiento y de la fragmentación del campo artístico” (Michaud 2007: 60), en que la danza se encuentra combatiendo en ese mismo campo indeciso de batalla.

El *Art Nouveau* (Battersby 1969), que también sucumbió a las calamidades de la primera guerra mundial, había significado para el cuerpo y el alma su cúspide de integración y soberanía. Fue un movimiento estético que estuvo envuelto por una mezcla de hedonismo, así como de tragedias y escándalos que sacudieron países y dividieron familias. Se trató de una tendencia capaz de impregnar e influir las tradiciones culturales de todo el orbe occidental, que lo caracterizó por su preeminencia de un estilo de feminidad y de ausencia casi total

de temas religiosos, distinto de los movimientos artísticos ingleses.

Para entender el triunfo de la estética sobre el arte, debemos “reconocer que hemos entrado a otro mundo de la experiencia estética y del arte, un mundo en el que la experiencia estética tiende a colorear la totalidad de las experiencias y las formas de vida deben presentarse con la huella de la belleza, un mundo en el que el arte se vuelve perfume o adorno” (Michaud, 2007: 18).

La opereta y la zarzuela surgieron enfrentadas a la ópera. Fueron el entretenimiento de culturas vienesas y españolas, cada una de ellas que se imponía nacionalista ante la sustracción de aquella tradición (de la ópera) no extraña pero ajena, forastera de tierra y de idiosincrasia. Contenían en sí el arraigo popular que les distanciaba, distinguía y defendía de la intrusión. Estos géneros se volvieron después prototipos que derribaron la rigidez de las estructuras y se infiltraron e influyeron en la civilización occidental del espectáculo y de la danza en el siglo XIX. De modo determinante su dominio se perpetuó durante toda la centuria.

El estilo vienés se adoptó como modelo burgués y transitó, hegemónico, como emblema de dignidad, decencia y distinción. Por otra parte, el espectáculo zarzuelero conservó el estatuto popular, degradándose hasta ser reducido al equivalente de pedestre, vulgar y ramplón. Ambos géneros forjaron en México un “abrevadero común en el que se sacia la sed de identidad” (Bartra, 1987: 17).

El empobrecimiento de la danza, y me refiero a toda forma de danza, se produjo paulatinamente, a la par de su “evolución” y de la degradación también de la cultura, en función de su democratización universal. Las operetas coadyuvaron en la formación del imaginario social de la virtud en la madurez de las mujeres. Como símbolo de paso de la adolescencia a la edad adulta, el vals se ha convertido en una práctica ritualizada⁸ que ha dado sentido al estatus social en potencia. Se trata de una acción que muestra, en la aspiración, la proyección de la

⁸ Es el tiempo de la fiesta, de un ritual que ha salido de su solemnidad para dar paso al desenfreno bajo cualquier pretexto. Romper y trastocar las jerarquías dan permiso a la embriaguez, al desorden y al comportamiento carnavalesco, instante de enmascaramientos y trueques de conducta posibles en un momento y espacio confinados para ello. La quinta esencia del vals – baile – relajo constituye “un contagio irresistible que encuentra en sí mismo su razón de ser” (Bruckner, 2001: 125).

norma moral heredada. Pero este mismo proceso también ha sufrido gran deterioro, pues en el espíritu democrático la permisibilidad nuevamente irrumpe en la fractura de los códigos o en la fundación de signos característicos de grupo o comunidad que desafían el imaginario social. Se entremezcla la picardía en un acto “solemne”, generalmente torpe pero decidido. Así pues cualquiera puede bailar, pero sin zona intermedia, o se es admirablemente pulcra o graciosamente ridícula.

Luego entonces ya no es el vals, el tango, el cha cha cha, el mambo, el danzón, el tecno, cumbia, salsa, pop o reggaetón danzas que en sí mismas contengan el estigma de inferiores. Ellas han podido alcanzar distintos grados y han conquistado destrezas, poder y legitimación en la medida en que también lo popular, valorado comercialmente se ha entronizado.

En las antípodas de las vanguardias herméticas y elitistas, la cultura de masas quiere ofrecer novedades accesibles para el público más amplio posible y que distraigan a la mayor cantidad posible de consumidores. Su intención es divertir y dar placer, posibilitar una evasión fácil y accesible para todos, sin necesidad de formación alguna, sin referentes culturales concretos y eruditos. Lo que inventan las industrias culturales no es más que una cultura transformada en artículos de consumo de masas» (Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada* cit, en Vargas Llosa: 27)

La cultura de la danza no estriba en el movimiento más o menos coordinado, como en el canto, donde no basta la cuadratura y el uso prosódico perfecto, sino que es necesario que la modulación, el tono, el timbre, la respiración, el gesto, el énfasis, la postura, el arrojo y la afinación se armonicen. De tal manera que en la danza refinada o culta cabe la observancia del dominio absoluto del carácter inherente del estilo, y que rebasa su validación crítica a los postulados comerciales. El espectador es capaz de distinguir, a pesar de los

influjos del mercado, la soberanía del intérprete, quien demuestra lo sublime - no supeditado al control absoluto del cuerpo ni de la técnica - de la fuerza social transformadora que le confiere al acto colectivo *in situ*. “La cultura no tiene mucho que ver con la cantidad, sólo con la cualidad” (Vargas Llosa, 2012: 70)

6.4.- MARCO FENOMENOLÓGICO DE COMPRENSIÓN

En el universo de la comprensión de la danza, en los términos establecidos por la hermenéutica, debemos considerar a ésta como lenguaje, en tanto que se trata de una *“forma lógica de la proposición [que] concuerda con la forma del hecho que representa”* (Martínez Miguélez, 2006: 27)

Debido al énfasis que la hermenéutica ha puesto en la comprensión del texto, se consideraba que ésta sólo podía aplicarse, en el teatro, a la revisión de obra dramática. De hecho los estudios en esta disciplina tienen dicha tendencia y construyen un análisis y una interpretación de la obra en términos de conocimiento del universo del autor, de acuerdo con los postulados de Schleiermacher. Cuando se ha intentado el acercamiento a la comprensión de la práctica escénica se ha acudido ampliamente a la teoría de Gadamer, sin embargo la insistencia en un razonamiento cientificista ha dado cabida al desarrollo de la teatrología que hace el intento de encapsular los fenómenos del hecho teatral en valores unívocos.

En la danza, como en el teatro, sin embargo, resulta inútil tratar de asir una única y verdadera comprensión de prácticas cuya naturaleza se ubica en el acto vivo y no en los terrenos de la arqueología. Toda representación escénica es un acto colectivo que sucede en un momento específico y único para el ejecutante y para el espectador, concebidos cada uno de ellos como individuos, mas no como masa moldeable.

Aproximarnos al objeto de estudio desde la ciencia de la hermenéutica nos permite indagar en las posibilidades abiertas que entraña la comprensión del fenómeno de la danza, específicamente sicalíptica, en un ámbito que no se cierra a la determinación única, última y definitiva del discurso.

Como investigador del campo de las artes escénicas, cuyo carácter paradójico se manifiesta como determinante de la práctica del cuerpo en una acción permeada de múltiples realidades (incluidas la individual y la social), la hermenéutica y la fenomenología permiten trascender las fronteras de las disciplinas que se entrecruzan, divergen y se asocian en el estudio y la interpretación de paradigmas de la conducta social y humana.

La riqueza de interpretación puede desprenderse del tema de la sicalipsis, danza de sedición, como representante de los juegos de la sexualidad y del poder dentro del terreno de la picardía, que resulta transgresora de manera doble y al mismo tiempo es reivindicadora de los valores de la danza como práctica escénica y de la práctica humorística de una sociedad al amparo de su ambivalencia y capacidad seductora.

No hay una lógica psicológica, biológica, física o química, ni aun filosófica que alcance a explicar los códigos y las normas de conducta que determinan las industrias del disimulo, esa abigarrada secuencia de pautas que instantáneamente se rompen y se adoptan para sortear circunstancias de alta tensión dramática, que deviene en confrontación de verdades evidentes, pero también disfrazadas.

¿En qué momento se cruza una danza erótica, de abierta seducción y de plano ligada a negocios de prostitución, con la danza sicalíptica, que logra convertirse en emblema de anarquía a través de una insurrección traviesa?

Creo que, independientemente de que estética y artísticamente la sicalipsis se fue desgastando por el abuso hasta llegar al *sketch* y la parodia por un lado y a la prostitución por otra parte, este proceso dio lugar al teatro de revista y luego al *burlesque*, en donde definitivamente se alejó de la teatralidad escénica. Vemos siempre, en los terrenos del poder, una manera de degradar. Aun en su reivindicación como práctica, el *table* es incorporado al darle reconocimiento como deporte, es decir que pierde su carácter transgresor al ser adoptado por el discurso hegemónico. Lo sicalíptico es pues una ruptura fugaz, algo así como rizomática (Deleuze), que ante el obstáculo encuentra una salida, logra escaparse para ser perseguido nuevamente. Así “para que una obra tenga consecuencia y resonancia no sólo requiere de escenario y espectadores, necesita ser vigilada y sobrevivir a la persecución y al escepticismo de sus primeros receptores” (Lizarraga, 1998: 83)

Lo siguiente tiene el propósito de presentar un acontecimiento actual, ocurrido durante el desarrollo de la investigación y que permitió observar el fenómeno desde la óptica de la sicalipsis, un hecho marcado por el juego sexual, la picardía y el escarnio social.

Recordemos (aunque no es un evento de danza) el escándalo que se suscitó con la modelo del debate electoral en la contienda a la presidencia de la República Mexicana en el 2012. La *play mate*, por su carácter adquirido en la práctica habitual propia de su profesión, tuvo un comportamiento congruente con su formación. Lo revelador fueron las sátiras que sobre eso comenzaron a circular y que pusieron en tensión a las instituciones. Entonces ahí existe todavía una condena a la práctica sexual que pretende ejercerse de manera libre y como producto del trabajo inserto en el mercado, no como prostitución, como se le ha calificado a lo largo de los tiempos, y que genera problemas expresivos para los y las bailarinas, así como desviaciones en sus carreras profesionales.



<http://www.sinembargo.mx/07-05-2012/226368>

El cabaret, por otra parte, tendría una tesitura distinta, más cercana al teatro y a la música que a la danza, por lo que me parece que tendría un apartado

específico, aun cuando la sicalipsis aparezca de manera amplia en la práctica escénica.

Se necesita pues mirar y seguir mirando para ubicar las fisuras, las partes inconexas que no cuadran con las categorías que determinan el estatus de una danza sediciosa, transgresora y sicalíptica, es decir divertida, gozosa y respetuosa.

Cuando la sexualidad se vuelve objeto de deseo y corre el riesgo de entrar en subasta, el chiste trastoca todo el imaginario, transforma y encubre al cuerpo y salva su moral; hace un trueque repentino con los códigos cuyos significados se trasladan a otro terreno, el de la sátira. Cuando el sarcasmo hiere y vulnera las sensibilidades de clase o de grupo, la sensualidad se inserta como una nueva desviación que llega a salvar el estado de las cosas. Así no hay culpa ni pecado, no hay deseo sin cumplir, ni necesidad de condenar. El histrionismo del bailarín, de la bailarina se convierte en potencia redentora, influjo catártico de penas, rencores e insatisfacciones.

Allí, en el acto de la representación se desvanecen todos los conceptos, las hegemonías y la cultura que se atraviesan al mirar el acto en su natural escenificación, al margen de lo establecido.

Así un tocado se trastoca, un paso se transforma, el cuerpo se sugiere, la danza es insignia del gozo entre las calamidades e injusticias que enjaulan el cuerpo y condenan el espíritu soterrado en el olvido de la vida cotidiana y del trabajo extenuante.

Cada nueva mirada revela otros horizontes que se distinguen. El mar y el cielo no se ven igual de azules y se aprecia, en la distancia, que se bifurcan. Así el esfuerzo de fusionarlos radica en la tarea de una comprensión. Lo que la investigación puede ofrecer son interpretaciones sobre sucesos que deambulan en la incertidumbre de sus manifestaciones sociales.

Ante la necesidad de una transformación fundamental de nuestro modo de pensar, considero que estamos posicionados ya en la construcción de nuevos paradigmas, que a la luz del agotamiento o de la muerte de las corrientes y de estéticas de otro tiempo (el siglo XX), dan pauta para encaminar una exigencia

tanto de pensamiento como de acción que el propio siglo XXI nos reclama como humanidad, muy a pesar y en constante confrontación y en contra de los dictados neoliberales que insistirán en seguir un pensamiento lineal, automático y condicionado. El mundo mismo del arte se mueve, aun cuando el universo del espectáculo se estanque. Del mismo modo nos es necesario correr parejas con las visiones renovadoras, a favor del propio ejercicio de construcción del discurso sobre la danza mexicana, en concordancia y en contraposición con las danzas del mundo. Más allá de la búsqueda de identidad, se trata de una recuperación de tradición que no ha podido saltar hacia su propia modernización a consecuencia de la devastación patrimonial en la que insiste el régimen colonialista.

La sociedad que deseaba exponerse y salir de un medio determinado de sujeción moral, como lo fue la del México porfirista, necesitó de una construcción de identidad expresada en las manifestaciones propias del reconocimiento en sí, de la acción misma que el otro exterioriza como sujeto de deseo y que se verá revelada en función de la norma, como lo vuelve a requerir cualquier cultura dominada, manipulada, vejada, y oprimida como la nuestra.

A continuación muestro la recreación de tres momentos históricos, que atestiguan la presencia del instante en que la espectacularidad del fenómeno trasciende el pudor, evidencia el juego entre el intérprete y la audiencia y nos posiciona frente a la sicalipsis, ante su esplendor a través de la sensualidad exacerbada, el influjo sexual y la osadía pícaro, se trata de una especie de estudio de campo, de eventos históricos que podemos atestiguar a través de la recreación fílmica o de la crónica.

1.- El fragmento del ballet *Preludio a la siesta de un fauno* de Nijinsky (1912), de la versión cinematográfica de Hebert Ross (1980)⁹ permite apreciar los elementos constitutivos del arte escénico de la danza en términos de escenografía, vestuario, movimiento y notación coreográfica pero, además, a través de los manejos de la cámara - planos abiertos y acercamientos, así como énfasis en la dinámica del movimiento y desplazamiento -, el director nos adentra

⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=IaX9GZfjROg>

en las cualidades inasibles de los contenidos sutiles de la acción dramática y se opera de tal modo una traducción del lenguaje técnico al lenguaje íntimo. En esta escena hay una ruptura de lo formal, como también de los estatutos en los que socialmente la danza se circunscribe, para colocar en tensión las condiciones de la moral y la innovación artística. Se aprecia el rechazo que tuvo esta representación, por parte del público de la época, a la conducta evidente de lascivia que el bailarín ostentaba como expresión de su potencia erótica.

2.- Otro momento fílmico, la escena de la prostituta de Babilonia en la cinta *Metrópolis* (1927)¹⁰ es una muestra excelente del funcionamiento de la danza y de la sicalipsis, mediante las cuales Fritz Lang pone en evidencia estos elementos como características inherentes al individuo, que para existir como ser total y auténtico debe manifestarse mediante ambas cualidades, la danza y la sicalipsis.



¹⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=A0D4fHieW8o&feature=related>

El Ser Máquina, como cuerpo creado, moldeado y producido para fines de control, adquiere todo su misterio y completitud humana en la personificación sensual de un cuerpo codiciable, que consigue al final concertar una nueva relación entre las clases: proletariado y burguesía.

Este ser, encarnación de la idea del mal, es la representación de los excesos y abusos de la burguesía. Es medio de solaz, construido, cultivado y distribuido dentro de dicha clase social que se permite, en el señorío que le otorga su potestad suprema sobre la clase oprimida, una prerrogativa mediante la que puede trasgredir el canon de etiqueta socialmente aceptable.

Tal estereotipo de perversidad está personificado en las imágenes producidas en la danza del modernismo temprano, en la figura de la bailarina sicalíptica, en sus movimientos y atuendos.

En la danza de la prostituta de Babilonia, se puede apreciar la estética de las transparencias que por efecto de la iluminación provoca la develación del cuerpo a través de la delgada tela como lo hiciera treinta años antes Lōie Fuller, los movimientos eróticos, que las tiples del género chico de la zarzuela solían ostentar, así como los tocados en la cabeza y sutiles ornamentos que apenas cubrían los senos y la pelvis. Aquí estos elementos son magnificados por efecto del estilo expresionista, pero además como alegoría de una lujuria perniciosa. Se trata de una paradoja de los anhelos del ser, dominado por “la dualidad implícita de la conciencia moral en el trono del poder [que en resultado] convirtió la vergüenza en culpabilidad y la aversión en gratificación. De allí en adelante, la vida ética sería una vida de disciplina espiritual, y el cuerpo, negada su propia espiritualidad intrínseca, tuvo que ser subyugado por el poder dominante de la mente ética” (Levin 1978).

3.- La bailarina tiple María Conesa fue una intérprete peculiar del género de la zarzuela, ya con fuerte arraigo en nuestra sociedad a principios del siglo XX, “su auge se produjo en las décadas postreras de la moral feudal en México” (Carlos Monsiváis en Alonso 1987: 7). La forma provocativa y extremadamente sensual de esta mujer, resultó hondamente transgresora, convirtiéndola en la figura del

espectáculo mexicano mejor cotizada por su influjo en la sociedad y logró, así, imponerse ante las demás actrices, tiples y bailarinas.

Las otras artistas le copiaban muchas veces los pasos, pero no les salían tan graciosos o perfectos. Porque ella aparte de tener una sólida escuela tenía una gracia femenina muy diferente a las demás. (Enrique Alonso, en Flores Martínez 1991: 180)

A pesar de la censura, logró enorme prestigio, inmersa en las pugnas existentes entonces entre compañías, arrendatarios de teatros y empresarios que se disputaban las obras y al público. La lucha que habían enfrentado las actrices mexicanas (Virginia Fábregas, María Tereza Montoya) contra las corporaciones extranjeras, y que habían llegado a ser veneradas y cotizadas, fue suplantada por la firmeza expresiva y transgresora de esta nueva figura, quien se convirtió en la refugiada predilecta de una sociedad a la que mostró su potencia seductora.

Quienes dominan el capital acumulado, fundamento del poder o de la autoridad de un campo, tienden a adoptar estrategias de conservación y ortodoxia, en tanto los más desprovistos de capital, o recién llegados, prefieren las estrategias de subversión, de herejía (García Canclini 1990: 14)

Para entender la razón por la cual esta bailarina conmocionó las estructuras de la producción teatral, propiciando fascinación en el pueblo, aversión entre los intelectuales de la época, así como la efervescencia cultural y política en un estado próximo a su colapso social, debe indagarse en su biografía y la observación de las imágenes en sus postales promocionales.



María Conesa en *Las diosas modernas*, 1922. Antonio Garduño. Fondo Reservado UNAM

La Conesa fue una de las creadoras de la *Machicha brasileira*. Este baile que llegó de París por la primera década de este siglo [...] era una danza difícil a base de mucho movimiento de cadera: muy insinuante [...] muy cadencioso y lúbrico, pero nunca grosero. No llegó jamás a las cosas de movimiento de pelvis. Era más bien del tipo de ondulación del cuerpo lo cual, en ese tiempo, era muy escandaloso. (Flores Martínez: 181)

La bailarina–tiple del género chico y de tandas enfrentó la persecución, se convirtió en la favorita del público por sus desplantes a la autoridad, por su calidad cómica y provocativa, así como por su gran talento de improvisación e inventiva en los números bailados, mismos que reinventaba y con los que jugaba para enfatizar, con el gesto, los albures contenidos en los cuplés. Ella fue, durante la década de los veinte, capaz de reivindicar la danza popular, de ponderar ante la hegemonía los valores de una danza soberana que, en medio de criterios mercantiles, era capaz de traspasar las normas y convertirse en influencia decisiva de las danzas que vendrían después, principalmente en el teatro de revista, de enorme trascendencia, en la década de los treinta y en la consolidación del imaginario popular, frente a los gobiernos opresores que criticaba.

En una carta del Regidor de la Ciudad de México, dirigida al editor del periódico *El Imparcial* (1907), donde precisa las acciones que ha debido ejecutar, en función del desacato cometido por la empresa del Teatro Principal y en particular en la persona de “la tiple señorita María Conesa”, declaró:

No me toca juzgar el grado de desmoralización que revela el hecho de que las coplas más inmorales hayan sido las más aplaudidas; pero sí puedo hacer constar que tal explosión de impudor me dio la razón para emplear una medida correctiva en vista de que se sobrepasaban los límites de la decencia para halagar malos instintos y ofender a la moral. Fundado, pues, en el artículo 22 del reglamento vigente de Teatros, que dice textualmente: “Los actores vestirán decentemente y guardarán en la escena la mayor compostura, así en la acción como en las palabras, evitando cuidadosamente cualquier acto, postura o expresión contrarios a la decencia o a la moral” (Olavarría y Ferrari 1961: 2984)

Esto es lo que le confiere identidad a la danza sicalíptica, su heteróclito pero preciso carácter que no se inscribe en todo aquel que danza, sino en una especificidad determinada de principios y de “valores intrínsecos [que] se derivan del movimiento humano y de las intenciones en él encarnadas”. (Ponce n.d.).

A través de estos estereotipos de maldad podemos mostrar algunas de las maneras en las que "el cuerpo que la danza habita ya no es sujeto de un rito, sino objeto de un código. Un cuerpo recluido en las reglas que lo sojuzgan desde el Renacimiento hasta hoy" (Andreella 2012), pero que en determinadas circunstancias ha conquistado esencia y plenitud emancipada.

Así se funda la paradoja de la sicalíptica, que va a transitar como una especie de ser monstruoso, que encarnará todas las nociones de perversidad, al mismo tiempo que será vehículo de identidad en una potencia plena, capaz de hacer frente al enemigo y hacerlo transigir. Representa un arma contra la tiranía moral.

He aquí la figura ideal sicalíptica tal como se describía aún a comienzos del siglo XX: La sicalíptica es por principio de cuentas alguien a quien se reconoce en el escenario. Lleva en sí unos signos: los signos naturales de su sensualidad y de su valentía, las marcas también de su altivez; su cuerpo es el blasón de su fuerza y de su ánimo; y si bien es cierto que debe aprender poco a poco el oficio de la seducción —esencialmente actuando—, habilidades como la danza y el canto, actitudes como la posición de la cabeza, dependen en buena parte de una retórica corporal de la osadía: Los signos para reconocer a las más idóneas en este oficio son los ojos vivos y despiertos, la cabeza erguida, el estómago levantado, los hombros anchos, los brazos largos, los dedos fuertes, el vientre hundido, los muslos gruesos, las piernas robustas y los pies descalzos; porque la mujer de tales proporciones no podrá dejar de ser grácil y contundente. Llegada al cuplé, la tiple bailarina deberá, al danzar, tomar la cadencia del paso para tener la mayor gracia y ligereza posibles; segunda mitad del siglo XX: la sicalíptica se ha convertido en algo que se fabrica; de una pasta informe, de un cuerpo inepto, se ha hecho la máquina que se necesitaba; se han corregido poco a poco las posturas; lentamente, una coacción calculada recorre cada parte del cuerpo, lo domina, encoge el conjunto, lo vuelve perpetuamente disponible, y se prolonga, en silencio, en el automatismo de los hábitos... (Foucault 1976 : 139, paráfrasis)

6.5.- POSTULADO ÚLTIMO

Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze y Félix Guattari; obras y autores que invoco a menudo en este libro. Pues la suya no es sólo una filosofía del cuerpo, sino una filosofía que crea conceptos que permiten un replanteamiento político del cuerpo. La suya es una filosofía que entiende el cuerpo no como una entidad autónoma y cerrada sino como un sistema abierto y dinámico de intercambio, que produce constantemente modos de sometimiento y control, así como de resistencia y devenires. Lepecki 2009: 20

Poder, control y censura han estado presentes en el desarrollo de las danzas mexicanas. En el curso de colonizaciones constantes, la cultura del pueblo se ha manifestado a través de representaciones de los mundos nuevo y originario en forma sincrética. Las danzas precolombinas “representaban una elaboración simbólica destacada de los múltiples factores de lo cotidiano comunitario” (Baud 1992: 26), organización que sería manejada por los evangelizadores en provecho de las danzas religiosas y en función del rechazo a “los bailes populares libremente concebidos y asimilados [...] vilipendiados como prácticas pecadoras, peligrosas actividades que iban contra la moralidad” (*ibid*: 30).

Así se sustenta un carácter nacional, producto de esa rebeldía y de la mezcla de razas, culturas y costumbres que convivieron y transformaron los modos en que se logra el consentimiento para constituir tradiciones fundadas no sólo en la tolerancia, sino en una aprobación de valores que otorgarían representatividad e identidad a culturas que se fueron legitimando, mientras que otras persistieron prohibidas y transgresoras. “La resistencia cultural popular desvió así, para su provecho, aquellas danzas evangelizadoras, formas privilegiadas de alienación a lo largo de los decenios precedentes: feliz aprobación de una práctica que desafiaba al poder” (*ibid*: 32).

La configuración de la sociedad mexicana, durante la época virreinal, se fue sedimentando en capas, estratos, castas y clases que se debatieron

continuamente y gestaron en la danza de entretenimiento calidades distintivas, gestos y movimientos que se constituían en insignias de igualdad y demarcación.

Cabe entonces considerar la manera en que se forjó la identidad y la idea de lo mexicano en el desarrollo social de una cultura, producto de la amalgama de relaciones y modos de organización que construyeron la imagen del carácter propio del ser, fraguado en el devenir del Virreinato de la Nueva España, a diferencia de lo que determina a un pueblo colonizado¹¹, dependiente e influido por una administración central¹².

Roger Bartra (1987), consecuente con esta noción, establece su búsqueda de argumentos que den sentido y justifiquen la legitimación del Estado mexicano moderno a partir de la construcción del imaginario nacionalista postrevolucionario, en la necesidad de una indagación que ampare las resistencias que sustentan una identidad confusa.

Las fronteras que se instituyeron representaron de igual manera anhelo y desprecio, una doble frustración por no ser reconocido por el otro, pero también por no poder formar parte de aquel grupo, cuya hegemonía se imponía sin remedio abriendo los horizontes ideológicos. Se fue generando una competencia por alcanzar los estándares internacionales, producto de las compañías de espectáculos que ganaron poco a poco territorios. Cada vez resultaba más difícil salir bien librado en asuntos infractores, por lo que también los procesos de danzas identitarias se consolidaban al valerse de nuevas apropiaciones y crecer de manera irreverente, “danzas de origen popular y que, después de haber

¹¹ Esta idea está en el contexto en el que Maya Ramos (Ramos Smith 1998, 2010, 2011) circunscribe sus investigaciones, en torno a la consideración histórica acerca de la dificultad de pensar en la idea de que lo mexicano se establece después de la guerra de Independencia o, incluso, después del movimiento revolucionario, pensamiento que convertiría la figura de Sor Juana Inés de la Cruz, por ejemplo, en un paradigma equivoco de identidad. Las tierras lejanas a las coronas (española, inglesa o portuguesa) se gestionaban de manera descentralizada, supeditadas a las formas de gobernar del Virrey en turno, en relación con las fuerzas económicas, políticas y sociales imperantes en cada región, razón por la que las identidades se construyeron en esas formas parcialmente independientes de las normativas europeas y a través de la organización social por castas, lo que sería distinto al poder feudal y a la división moderna occidental entre burguesía y proletariado.

¹² Me parece importante traer esta reflexión, debido al conflicto que entraña en la noción de identidad, ocasionado por la negación de este periodo relacionado con la tradición española (identidad que también se construyó a la par de la mexicana, con rasgos compartidos).

escandalizado a Europa, se convirtieron en distinguidas danzas de corte... Apropiación invertida esta vez –danzas surgidas de lo popular, las encontraremos luego en la corte– pero, por primera vez [en el siglo XVIII], a partir de elementos originados en el Nuevo Mundo.” (Baud 1992: 35)

Al conquistar soberanía, el cuerpo lúdico, pícaro y sensual se explayaba y se volvía amenaza para la autoridad eclesiástica que, a principios del siglo XIX, determinaba los límites del comportamiento lícito o tolerado, aún por encima del mando cívico. Se condenaba a excomunión y multa a la acción específica del *jarabe gatuno*, quedando prohibida su manifestación por ser “tan indecente, disoluto, torpe y provocativo que faltan expresiones para significar su malignidad y desenvoltura, y beben en él con las coplas, acciones, gestos y movimientos el veneno mortal de la lascivia por los ojos, oídos y demás sentidos cuantos bailan y presencian” (*idem*: 36).

Se guardó recato por algún tiempo. La danza permitida, “decente”, de regiones “civilizadas”, consiguió ser el centro del espectáculo, generó ganancias y adeptos, logró reconocimiento y respeto, hasta llegar el momento de volvernos independientes, de seguir los dictados propios y el fallo popular se inclinó, de nuevo, por sus danzas, por aquellas con las que podían derribar y burlarse de los calificados como finos modales.

No fue poco tiempo, casi un siglo de luchas internas, guerras, crecimiento en las vías de comunicación; el mundo en expansión llegaba hasta nuestras fronteras y se internaba en el país trayendo las influencias culturales de Francia y de España. El flujo de migrantes y de compañías nómadas “determinó el perfil del entretenimiento comercial universal” (Ramos Smith 2002) de los públicos populares, quienes difícilmente comulgaban con las escenas del ballet romántico y hallaban empatía con la tradición desvergonzada que venía de las variedades, el *music hall*, las comedias de magia y el “cancán, cuya alegría y frivolidad simbolizaron a toda una generación” (*ibid*: 585).

La historia de la sexualidad y de la picardía también está inmersa en las distintas maneras de relacionarse dancísticamente, en un juego de aproximaciones, de seducción, mas también de parodia. A veces un simulacro de

acciones que deliberadamente, o de manera subrepticia, se ponen de manifiesto para poner en duda y desequilibrio esa misma historia y tradición, dentro de la cual se justifica la necesaria manera en que esa sociedad baila.

Pensar políticamente la danza nos permite afrontar los problemas y dejar de escabullirnos, “por la manera en que construye formas de visibilidad y de decibilidad, por la manera en que transforma la práctica de los artistas, por la manera en que propone medios de expresión y acción a quienes estaban desprovistos de ellos” (Rancière 2010).

El estudio de la sicalipsis funciona como pauta, es revelador de los misterios que se ocultan en las redes sociales y que se manifiestan en la violencia que se genera cuando pone al descubierto los enigmas de los gozos encubiertos.

Las “clases sociales” –entre los polos élite y la cultura baja— se rozan en el espectáculo sicalíptico a través del lenguaje, de su uso y de los jugueteos gestuales y verbales con los cuales se traman escaramuzas fortuitas.

En la posmodernidad, los rastros que nos quedan de la danza que habita en la nueva realidad de la cultura, no se hallan en la idea de masas, de globalidad ni del *mainstream*¹³, en que el Estado, en connivencia con las empresas, participa para multiplicar, diversificar, mezclar y confundir el todo para todos al abigarramiento de contenidos trascendentes vueltos vacuos. Así, como entelequia inasible, todo tipo de expresión tradicional, vanguardista, popular o selecta de la danza, pareciera pieza de laboratorio o de museo cuya cualidad resulta, en este ámbito, caduca, incomprensible y rara.

Para comprender la actual política escénica mexicana, traída a los linderos del empresariado cultural, podemos apoyarnos en el reciente texto en castellano de Raffaele Simone (2011). Aunque sobreviven aún efectivos ideales de la izquierda abierta a las urgencias y al servicio del pueblo en función de su

¹³ “*Cultura Mainstream* es, en verdad, un ambicioso reportaje, hecho en buena parte del mundo, con centenares de entrevistas, sobre lo que, gracias a la globalización y a la revolución audiovisual, es hoy día un denominador común, pese a la diferencia de lenguas, religiones y costumbres, entre los pueblos de los cinco continentes” (Vargas Llosa, 2012: 30)

desarrollo humanitario, ésta ve su ocaso radical y coloca en peligro de extinción nuestra propia cultura.

En la disolución de la clase obrera, como Clase General, el trabajo artístico en México se observa ajeno a la consideración de ésta como parte de la misma clase trabajadora. Los sectores sindicalizados son administrativos, técnicos y manuales o docentes. De manera habitual las instituciones contratan por honorarios a figuras de renombre nacional e internacional para llevar a cabo las tareas de producción y promoción artísticas. Los individuos están regularmente supeditados a las luchas por mantenerse en la práctica profesional, en un sistema que observa al arte en general como amenaza. Por su parte la izquierda ha desaprovechado su eficacia al no incluirlo tampoco en sus planes de gobierno, ni en sus estrategias de campaña. Este tipo de trabajadores, que viven bajo la explotación de sus destrezas, no están integrados, ni reconocidos como fuerza de desarrollo cultural, sino como productos fabricados para fines de entretenimiento.

En México la derecha ha insistido en que la izquierda es peligrosa para el desarrollo y el progreso de la nación. La ha hecho ver como un monstruo perverso, poco amable, sumamente dañino y tramposo. Sin embargo, aunque esta izquierda nuestra ha señalado las injusticias hacia la clase obrera, no ha sabido imponerse políticamente para resolverlas, sino para utilizarlas como argumento de oposición e instrumento de negociación.

La evidencia del fracaso de la izquierda en México está en la vergüenza transmitida de ser “inferior”. La hija del actual presidente de la República, Paulina, enfatizó la línea divisoria entre las clases al denigrar abiertamente a la clase proletaria¹⁴. La sociedad en general se indignó, pero los proletarios no se dieron

¹⁴ A raíz del escándalo generado por los medios de comunicación y del escarnio respecto de la demostración de “ignorancia” de Enrique Peña Nieto en la Feria del libro de Guadalajara en 2011, Paulina Peña retransmitió vía *twitter* un mensaje ofensivo para “la bola de pendejos, que forman parte de la prole y solo critican a quien envidian”, declaración que evidencia la división y lucha de clases sociales en México. El término prole es originario de la Roma imperial, en la que los proletarii eran los ciudadanos de la clase más baja, que no tenían propiedades y solamente podían aportar prole (hijos) para engrosar los ejércitos del imperio. El proletariado (del latín proles, linaje o descendencia) es un término utilizado por Karl Marx para designar a la clase social más explotada del modo de producción capitalista, carece de propiedades y medios de producción por lo que, para subsistir, se ve obligada a vender su fuerza de trabajo a la burguesía económica y política, propietaria de los medios de producción.” (CUESTION PÚBLICA, La Capital, Expresión de Tamaulipas / Luis Lauro Carrillo 2011-12-08)

por aludidos, puesto que ellos no se consideran como tales, sino que se suman a un ideal burgués con la pretensión de formar parte de este sector.

La izquierda mexicana, más que sufrir una metamorfosis antropológica y económica, ha sido doblegada por la clase empresarial que la ha conquistado con sus ideales de renovada modernidad. Pareciera hoy que los campesinos, por ejemplo, son una clase privilegiada que logra subsistir al margen de los deseos fabricados por las industrias o los *marketing* y de los embates neoliberales que cooptan su trabajo y denigran sus tradiciones. Los líderes de los partidos en el poder no necesitan encumbrarse de educación, ni llevar a cabo obras de beneficencia o caridad como una muestra de su ideología. Ellos subsisten en medio de las corrientes que generan, sin poner en riesgo sus riquezas. El lugar del pueblo en los sitios del poder de izquierda lo ocupan los líderes de una clase culta, que aspira a las libertades, también proveniente de la misma burguesía.

En particular en la danza ocurre algo semejante que en el campo, no logra tener mayoría, trascendencia ni reconocimiento, aunque conserve el estatus de sus innegables existencia y valor. Se conservan como emblema de soberanía nacional, sirven para dar mantenimiento y sostén a los afanes de vanguardia.

La esperanza es la juventud, anhelo perenne “el futuro del país” y observamos a los jóvenes inmersos en la acción política arriesgada. En México, frente a este último telón de fondo, los intereses de participación y de lucha social no se encuentran en los adultos ni en los ancianos. Los primeros se encuentran agobiados por los embates de la derecha que les ha inhibido la capacidad reactiva, mientras que las personas de la “tercera edad” se conforman y contentan con subsistir en medio del desbordado latrocinio cultural, en el que han quedado relegados de las corrientes de innovación, tecnología y progreso.

No es que cada generación prefiera “renacer *ex novo*, virgen e ignorante como en el día de la creación” (*ibid*: 112), sino que se le condiciona para ello, con el propósito de convertirla en una clase más dependiente, a raíz de los derechos que le confieren su sola razón de ser y no de aquella que haya sido capaz de conquistar, por lo que se le entretiene con actividades que lo convierten en un producto que puede venderse en un mercado confeccionado. Un ejemplo de esto

fueron en un tiempo las casas de cultura que ofrecían talleres de danza para “desarrollar habilidades” en los jóvenes y recientemente están de moda los programas de entrenamiento circense, que generan histriones para números de variedades, quienes pueden explotar sus destrezas en cualquier espacio a cambio de algunas monedas.

El monstruo amable, como le llama Simone a la Neoderecha política, ha generado la degradación placentera en la que vivimos y que nos ha vuelto inconscientes de nuestras fortalezas y posibilidades potenciales de progreso.

Vivimos muchos años, los jóvenes de mi generación (80s, 90s), una artimaña fundada en la crítica a la incultura norteamericana, construida sin bases, para enaltecer los supuestos valores nacionales. Era esa –se nos decía– una sociedad sin arraigo a tradición alguna, supeditada al último grito de la moda, al úsese y tírese –al *wash and wear*, al *prêt à porter* y al *fast food*–. Todo eso representaba una forma de vida artificial que se fabricaba nuevamente cada día de manera independiente del anterior y del siguiente. Se veía ahí la debilidad de un imperio sustentado en la vacuidad cultural, incapaz siquiera de tener un nombre propio.

Sin embargo, puede constatarse, al detenernos en momentos y lugares de la historia y por las influencias del país vecino, la herencia de costumbres y conquistas sociales a raíz de las luchas de las distintas razas que fueron abrevando en el *american dream* o el *american way of life*, junto con las tendencias mundiales. Puede observarse ahí una identidad norteamericana reconocible por sus danzas que han influido a otras (rag, cakewalk, tap, rock and roll, swing, funk, moonwalk, break dance, hip hop), así como también podemos reconocer las específicas mexicanas que son baluarte de soberanía cultural.

En esta perversidad de creer que aquello representa una in o anticultura, la hemos sin embargo heredado. Hemos adoptado esa cultura y negado que pertenece a otra tradición, la hemos asumido como propia, de la misma forma sincrética en que nos avergüenza la nuestra. Nos situamos en la problemática de la identidad que, sin embargo, para las nuevas generaciones no representa un conflicto ontológico.

El monstruo amable se ha infiltrado ofreciendo los paradigmas de bienestar, libertad y superación, degradando a las sociedades sin pretender atormentarlas. Aun cuando ha desolado a la humanidad, se ha justificado como redentora de una causa superior, a la que todos están convidados, siempre y cuando puedan llegar, a veces tendiendo puentes ficticios, a gozar de la sensación de “vivir mejor”.

En México tenemos un ejemplo muy cercano de la práctica del monstruo amable y que reproduce a su semejante estadounidense. El “buen fin”¹⁵ pretende ser un viaducto, que en realidad es como una alcantarilla que guía a las “masas heterodirigidas [que] son inducidas al consumo incesante en vez de a la austeridad, al buen humor y la diversión forzosos en vez de al descanso, a la sumisión satisfecha en vez de a la práctica de la libertad” (*ibid*: 123). De esta manera el trabajador sentirá el poder adquisitivo que le faculta para abstraerse de la “realidad” del trabajo extenuante, en un único momento otorgado para ese “noble propósito”. El monstruo amable proporciona el tiempo y los medios para que los ciudadanos se “la pasen bien”, sin pensar en preocupación alguna.

Lo que no se promueve es la disponibilidad del tiempo para que, en el libre albedrío de las personas, se distribuyan y fomenten actividades recreativas y artísticas. No se observan invitaciones a vivir la experiencia del ejercicio, de la danza o de la música y de sus posibilidades.

Me he percatado de la enorme oferta cultural existente, obnubilada por su misma abundancia y por su “falta de atractivo”. Esta cultural jamás tendría la amabilidad de promoverla el monstruo amable. La deferencia del monstruo consiste en habernos inventado una izquierda desvanecida y de mantenernos a resguardo de sus supuestos perjuicios, que serían la causa de nuestras inconformidades y de nuestro subdesarrollo. Razón por la cual se vuelve necesario impedir la conquista del poder por una política liberadora y por consiguiente de una danza sicalíptica, generadora de vínculos y empatías sensoriales desde la experiencia del cuerpo vivencializado.

¹⁵ Consiste en la práctica del gobierno federal de adelantar el aguinaldo a los trabajadores, a fin de que éstos cuenten con recursos suficientes, en coordinación con los negocios que ofertan productos, para adquirir lo que “necesitan”. Coincide con la fiesta patria de la Revolución, que se recorre al día hábil más cercano (lunes o viernes) para convertir el buen fin más largo en un periodo propicio para el “desahogo”.

La práctica y el disfrute de la danza no representan opción para considerarlas dentro del tiempo libre ni ocupar el tiempo en ello, salvo que se traten de eventos de esparcimiento, como mercancía o decorado en los sitios de recreo, mientras que en el siglo XIX “el ballet y todas las formas de la danza tuvieron un papel relevante en la vida social y artística del país [...] Todo el mundo bailaba; no saber bailar era tan grave como no saber versificar o, por lo menos, poder recitar de memoria algunas docenas de poesías” (Galí Boadella 2002: 482).

Acudir hoy a un espectáculo representa el momento para estar en vivo frente a las figuras distribuidas y hechas famosas por los medios masivos de comunicación. El valor de una danza o de un baile está determinado en la persona de quien la ejecuta. Tal es el caso de la obra *Perfume de gardenias* (2012), que sólo es simulación del gran aparato que reúne al público pretendidamente burgués, con la misma idea que se tiene de habitar sitios “exóticos” y de riesgo, de naturaleza cuyo salvajismo se ha domesticado. “La idea de «contenido temático» representa de la mejor forma posible la penetración de lo falso dentro de lo real, hasta el extremo de forzar a que lo falso se convierta en un imaginario, y que después ocupe el lugar de lo auténtico.” (*ibid*: 127), espectáculo pretendidamente sicalípticos. Estos eventos son la apariencia del glamour ansiado, analogía de participar del acontecimiento hollywoodense o de la experiencia en Broadway, quintaesencia de la perfección, depreciación manifiesta de la cultura vernácula. Ante tanta violencia que asola los ánimos de los habitantes, el *enjoyment* que ofrecen estas “obras” le abonan al Monstruo Amable la tarea de compartir el disimulo de “que el mundo entero está tranquilo y en paz, que es fácil y comprensible” (*ibid*: 131).

Ante la accesibilidad que se ofrece del mundo burgués a las clases modestas, se han trocado la realidad y la ficción, como si la ficción no formara parte de la realidad en la construcción de imaginarios que la sustentan. De tal modo que lo falso, como producto de la ficción y de haber habituado a la clase “aspiracional” a la ilusión de que ésta contiene lo auténtico, o por lo menos lo representa, abstrae de la masa al individuo para hacerlo creer que cualquier

movimiento, montado en el escenario, representa el esplendor de la danza que tiene ante sus ojos, transfiguración inconexa de la realidad proyectada.

Habitado a las sombras, engaños, manipulaciones y triquiñuelas, el espectador que mora en el reino artificial al que considera auténtico, válido dentro de los linderos de la instrucción, logra reconocer la excelstitud de la danza en la comunión abstraída de las normas, no porque se lo proponga, sino porque le revela el “mundo real detrás de las apariencias” (Rancière, 2010).

Nada está ahora ausente de ser testimoniado. La tecnología y el mundo digital han abierto una gran posibilidad para ver y medir la cultura de la danza escénica en el desarrollo del imaginario mundial. La cámara ubicua es una puerta que dirige la mirada por universos múltiples y un espejo que refracta imágenes de nuestra identidad.

La red electrónica es un mirador que permite encuadrar, recortar, dirigir y aproximar el objeto de atención; se ha convertido en una herramienta que, además de dejar testimonio y divulgar la enorme riqueza y diversidad cultural, permite diagnosticar los efectos que produce el Monstruo Amable con sus mecanismos de dominio, manipulación y control. Se genera un panóptico que nos muestra las elecciones y la trascendencia de las danzas y de sus transformaciones. Pareciera que nuestra conducta, nuestras decisiones, nuestras elecciones, estuvieran determinadas por una estructura o un guión que no es posible eludir, como la metáfora que se exhibe en el filme *Truman show*¹⁶.

A diferencia de lo que ocurre ante la presencia del acto vivo de la danza o del baile, nos enfrentamos a un distanciamiento que nos hace ver el fenómeno de manera aséptica. Podemos incluso detenerlo, repetirlo y analizarlo, no se suscita compromiso del espectador y tampoco la retroalimentación de éste para el bailarín. La acción permea nuestros sentidos a través de la vista y del oído, pero queda exenta la atmósfera que le contiene. En el teatro, en el baile, no hay indiferencia, el espectador está activo, no solo mira, se encuentra en estado de

¹⁶ 1998, película dirigida por Peter Wier, escrita por Andrew Nicol y protagonizada por Jim Carrey. *La vida de Truman* es filmada, desde su nacimiento y sin que él lo sepa, a través de miles de cámaras ocultas, las 24 horas del día, y es transmitida en vivo a todo el mundo, permitiendo al productor captar la emoción real de Truman y el comportamiento humano cuando se pone en determinadas situaciones.

reflexión y de recepción de sensaciones y emociones que le producen catarsis y sublimación. También el intérprete está siendo influido por la mirada. Pero nos hemos acostumbrado a ver y se ha generado una sed por la novedad y por la agilidad de las imágenes. Nos hemos habituado al imperio de la imagen, antes que al de la presencia, que determina nuestra mirada, nuestro pensamiento, y nuestra imaginación.

En este contexto Simone explora las pasiones de la compasión y de la vergüenza para tratar la infiltración, en las profundidades del ser, del Monstruo Amable. La vergüenza, dice, ha abandonado el mundo donde el ver, el ser-visto, el dejar-ver y el dejarse-ver son centrales. Pero el hecho de creer en un mundo sin vergüenza es una manipulación también.

Los *reality shows* exhiben una "inmoralidad" controlada. Pareciera que el hecho de hacerlos parecer auténticos es la supuesta infracción de códigos de comportamiento que el televidente está ansioso de presenciar; sin embargo esta construcción es falsa. Los participantes se saben vistos y establecen su comportamiento limitado por la vigilancia de las cámaras. Se les observa en una aparente intimidad. Esto en realidad incrementa la vergüenza y el pudor, pues las escenas que se observan, por ejemplo las infidelidades o los flirteos son motivo de escarnio social. No existe una justificación ni una reivindicación del hecho, son vistas como algo negativo, al igual que las supuestas (generalmente torpes) conductas sexuales. En la vida real, el saberse filmado es un acto de intimidación. La cámara es una herramienta para disuadir al agresor.

La crítica adopta el papel de censor acerca de lo que es correcto ver o no. Si se encuentra a una persona viendo cosas "prohibidas" sentirá vergüenza al ser descubierta o también al ser encontrada saliendo de un hotel de paso, de un *table* o de algún antro.

...las personas «desvergonzadas» pueden conocer las mayores fortunas; la falta de prejuicios se trata como un requisito esencial en una variedad de carreras (*ibid*:160)

¿A qué variedad de carreras se referirá Simone? ¿Estará entre ellas la del bailarín? Supongo que sí (o tal vez podamos pensar en las celebridades pasajeras) y presumo que la observación es delicada y contiene la carga moral que somete la práctica profesional a las nociones del bien y del mal. Entramos al terreno en el que el Monstruo Amable es experto en cotizar, servirse y enriquecerse a través del gran negocio de la censura. A muchos y muchas bailarinas les vendría bien perder la vergüenza, sin que por ello deban pasar por unas impudentes, pero ser graciosas, sensuales, arrojadas y sicalípticas.

Más lejos de esta noción llega el quebranto de la compasión, como una forma también de generar ganancias al explotarla como constructora de ideales de bienestar físico, fundados en imágenes estereotipadas de virilidad, feminidad, salud, belleza y juventud. “Entre los hitos de la modernidad hoy es necesario incluir el gimnasio, el estadio, la discoteca, lugares donde el cuidado y la utilización del cuerpo encuentran sus rituales y sus símbolos más significativos” (*ibid*:162).

La cultura “somato-céntrica”, que enaltece al cuerpo (*Körper vs. Leib*) y lo considera emblema de habilidades y destrezas, así como origen de obsesiones a reducir, tiene para la danza grandes y graves consecuencias, pues la carrera contra el envejecimiento, las inconformidades con las características y condiciones físicas, son fuente de frustración, tanto como de reserva en el desarrollo artístico y creativo, así como personal y profesional; constriñe el campo a los condenados por la sociedad de los consumidores.

Los jóvenes en la danza carecen de conciencia acerca de la importancia de esta visión “somato-céntrica”, a la que llegan a ver como limitante de su talento, lo que representa, sin embargo, una oportunidad. Ellos pugnan por abrirse paso a través del dominio de la técnica, del aprendizaje y de la idea de aptitud. Dejan de reconocer la potencialidad competitiva que su cuerpo, gracia, actitud y juventud les confieren. **Este aspecto debe ser canalizado, no como producto en el mercado de los deseos, sino como materia que habita en un mundo social.** El bailarín o la bailarina que se haya avergonzado de esta idea podría lamentar, a

futuro, el no haber aprovechado ese caudal que les brinda la civilización del espectáculo.

Ojalá que “la provocación descarada de los límites entre lo que es público y lo que es privado” (*ibid*: 165) fuera más atrevida y menos artificial, más espontánea y menos manipulada como negocio masivo de unos pocos y el resto, la enorme mayoría, como espectadora pasiva, ávida de novedades. Quisiera pensar en un ballet sensual y ligero, como el de Nijinsky o en un vals de quince años a ritmo de tres y no de dos, con gracia y simpatía, ajeno a las torpezas, preparado con el esmero de una tradición o el rigor del ballet. Creer en la posibilidad de que la danza y el baile residan en nuestra sociedad con la dedicación y la convicción que se aplica en la necesidad de aprender a leer y a escribir.

De la ronda al hip hop, se traza una analogía del cambio de las maneras humanas de relacionarse en comunidad; de la conversión del trabajo en y para el colectivo, al trabajo individual para la empresa; de la danza en sociedad a la danza para la sociedad; de la participación integrada en un círculo en el cual todos se unen, a la separación de roles que distingue y jerarquiza.

A partir de esta noción, del tránsito de una manifestación dancística desde su origen a lo que se conserva aún, podemos detectar cambios, variantes y rupturas que se vuelven sorprendentes, al revelarnos el devenir mismo de las sociedades que las han conservado, así como de aquellas que las han olvidado, transformado, variado o denigrado.

El “nuevo espíritu de la danza, este espíritu de apertura” (Guilcher 2006: 2), que fue conquistando el mundo europeo, luego el americano, nos pone en distancia y al mismo tiempo en empatía con la sociedad primigenia de la danza en ronda, pues representa el curso de los borramientos que las hegemonías globales han detentado para infiltrar y acrecentar sus rutas comerciales e imponer variantes novedosas, siempre desarraigadas de su localidad, pero que se muestran genuinas, que nos dan la espalda y ponen en cuestión términos como “lo auténtico” o “lo ajeno”. Estas irrupciones van transformando a las sociedades y haciéndolas otras, con sus propias características e “identidades”. Entonces sólo

podemos ser espectadores de algo forastero pero de alguna manera familiar; como pensar en lo que ocurre con el exiliado que observa danzas, fiestas, ritos y canciones de su tierra, con los que se reconoce desde fuera.

Parece que en la era del mundo global la danza se desvanece, como si el todo que se gesta apareciera como explosión de libertades y de una inmensa oferta dancística anónima, en la desmesura de los tiempos, a la que intenta aferrarse como único lenguaje del cuerpo. Fuera de la espectacularidad que se nos ofrece a los sentidos, nuevamente la mezcla de tecnologías, de seres dotados de cualidades o habilidades sorprendentes (por diferentes o extraordinarias) nos regresan a los tiempos en que la danza escénica, sicalíptica se perdía en otros universos para emerger de nuevo totalmente distinta, pero siempre cómplice y en reconciliación con el cuerpo social.

7.- BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

Alcaraz, José Antonio. «Omnibus de censura novohispana.» *Reforma*, 4 de diciembre de 1998: 5.

Andreela, Fabrizio. *El cuerpo suspendido*. Traducido por Dolores Ponce. México: INBA/CONACULTA/Cendi-Danza, 2011.

Althusser, Louis. *Carta sobre el conocimiento del arte*, en <http://www.scribd.com/doc/16175172/Althusser-Louis-Carta-sobre-el-conocimiento-del-arte-1966>.

Alonso, Enrique. *Conocencias*, Escenología, México, 1998.

_____. *María Conesa*, Océano, México 1987.

Anastasio, Pepa. *Pisa con Garbo: El cuplé como performance*, Trans, Revista transcultural de música, Sociedad de Etnomusicología, No. 13, 2009.

Argüello, Gilberto. *El primer medio siglo de vida independiente (1821-1867)*, en *México un pueblo en la historia*, E. Semo (coord.). México: Alianza, 1989.

Arte y conocimiento: Foro de discusión 2, Maestría en Investigación de la Danza, Campo 3 Humanidades, Coord. por Dolores Ponce 2011.

Au, Susan. «Ascenso y descenso [del ballet romántico].» En *Antologías. Investigación social e histórica de la danza clásica*, de Hilda Islas. México: Conaculta/INBA/Cenart, 2006.

Aumont, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1992.

Barrena, Sara. *La subjetividad desde el pragmatismo: apertura, crecimiento y hábitos en La creatividad en Charles S. Peirce. Abducción y razonabilidad*. Navarra: Universidad de Navarra, 2003.

Barrios, José Luis. *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*. México: Universidad Iberoamericana, 2010.

Bartra, Roger. *Penetración*, en *La jaula de la melancolía*. México: Grijalbo, 1987.

Bataille, George. *El erotismo*. 2a edición. Traducido por primera parte Antoni Vicens y segunda parte Mari Paul Sarazin. México: Tusquets, 1979.

Battersby, Martin. *Art Nouveau*. Verona: Hamlyn Publishing Group Limited, 1969.

Baud, Pierre-Alain. *Capítulo I. Danza: insignia del poder y de sus críticos. En Una danza tan ansiada. La danza en México como experiencia de comunicación y poder.* México: UAM-X, 1992.

Baudrillard, Jean. *De la seducción.* Traducido por Elena Benarroch. Madrid: Cátedra, 1981.

Bénatouïl, Thomas. «Dos usos del estoicismo: Deleuze y Foucault.» En *Foucault y la filosofía antigua*, editado por Frédéric Gros y Carlos Lévy, traducido por Elena Marengo, 13-40. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.

Bentley, Toni. *Sisters of Salome.* Nebraska, USA: Yale University Press, 2002.

Bidault de la Calle, Sophie. *La escenificación del cuerpo en las crónicas modernistas de José Juan Tablada.* México: INBAL, Cenidi-danza, 2010.

Borbolla, Óscar de la. *La rebeldía de pensar.* México: Patria, 2006.

Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Chamboredon, y Jean-Claude Passeron. *La construcción del objeto; en El oficio del sociólogo.* Traducido por Fernando Hugo Azcurra. México: Siglo XXI, 1975.

_____. *¿Quién creó a los credores? en Sociología y cultura.* Traducido por Martha Pou. México: Grijalbo-Conaculta, 1990.

_____. *El sentido práctico, 3. Estructuras, habitus, prácticas.* Madrid: Taurus, 1993.

Bruckner, Pascal. “La utopía del fun” y “Los dos estados de la fiesta” en *La euforia perpetua. Sobre el deber de ser feliz.* Barcelona: Tusquets, 2001.

Burchell, Samuel C. *La edad del progreso.* Traducido por Agustín Barcena. México: Time life, 1978.

Busse, Thomas V., y Richard S. Mansfield. *Teorías del proceso creador: revisión y perspectiva.* Editado por num 2, vol. 14 Journal of creative behavior. 1980.

Canan, Alberto Carrillo. *El concepto de interpretación en Goodman.* Vol. 27. A Parte Rei, Mayo de 2003.

Carlino, Paula. «La escritura en la investigación.» Paula Carlino. Marzo de 2006. www.udesa.edu.ar/files/ESCEDU/DT/DT19-CARLINO.PDF (último acceso: 12 de Diciembre de 2012).

Cornago, Oscar. «Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética.» *Artea. Investigación y creación escénica*, 2008.

Costa, Malena. *La propuesta de Merleau-Ponty y el dualismo mente/cuerpo en la tradición filosófica*. Vol. 47. A parte rey. Revista de Filosofía, 2006.

Cubas, Tamara. *Autoentrevista para Reposiciones*. 2012.

Chaparro, Adolfo. *Los límites de la estética de la representación*. Universidad del Rosario, 2006.

Chipp, Herschel B. *Teoría del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1985.

Deleuze, Gilles. *Conferencia en la Femis (La Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido)*. 15 de mayo de 1987.

_____. *¿Qué es un dispositivo*. Editado por Gedisa. 1990.

_____. *El pliegue*. Traducido por José Vázquez y Umbelina Larraceleta. Barcelona: Paidós, 1989.

_____. y Félix Guattari. *Rizoma (introducción)*. Editado por El cagadero del diablo.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 9a. Traducido por José Vázquez Pérez. España, Pre-Textos, 2010.

De la Gándara Martín, Jesús J. *Psico-Neuro-Biología de la creatividad artística*. Cuadernos de Psiquiatría Comunitaria, Vol. 8, no. 1, 2008.

Dussel, Enrique. *1492, el encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de Modernidad"*. La Paz: Plural, 1994.

Farina, Cynthia. *Políticas de las formas: Habitar un régimen de lo sensible*. Barcelona, 2003.

Eco, Umberto. *De la manera de formar como compromiso con la realidad. En Obra abierta*. Traducido por Roser Berdagué. Barcelona: Ariel, 1984.

Fernández Serratos, María de Lourdes. *Pierre Bourdieu. La ética de la reflexividad, en Miradas antropológicas sobre la salud y el trabajo en el México de hoy*. Editado por Arturo Luis Alonzo Padilla (coord.) Florencia Peña Saint Martin. México: INAH, ENAH, 2006.

Flores Martínez, Óscar. *Cortes selectos*, serie de Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, INBA-Cenidi danza, 1991.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

_____. *Historia de la sexualidad, el uso de los placeres*. Traducido por Martí Soler. Vol. 2. Siglo XXI, 1986.

_____. *Historia de la sexualidad 1, la voluntad de saber*. 2a. México: Siglo XXI, 2009.

García Canclini, Néstor. *Sociología de la cultura de Pierre Bourdieu en Sociología y cultura*. Traducido por Martha Pou. México: Grijalbo-Conaculta, 1990.

García Selgas, Fernando J. *El "cuerpo" como base del sentido de la acción social*. Centro de Investigaciones Sociales, <http://www.jstor.org/stable/40183757> , 2011.

Giménez, Gilberto. *La sociología de Pierre Bourdieu*. México: Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, 1997.

_____. <http://paginasprodigy.com/peimber/INVMX.htm>. México, 2001.

_____. "La concepción simbólica de la cultura" en *Teoría y análisis de la cultura*. Vol. 1. 2 vols. Coahuila: Conaculta / ICOCULT, 2005.

Galí Boadella, Montserrat. *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2002.

González Reyes, Alba H. *Concupiscencia de los ojos, el desnudo femenino en México 1897-1927*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2009.

Guilcher, Yves. *Sucesión histórica de las etapas del ballet danzas sociales, en La recherche en danse*. Traducido por Dolores Ponce. Vol. 4. 86/87 vols.

Jarrassé, Dominique. *Rodin, la passion du mouvement*. Paris: Pierre Terrail, 1993.

John, Eileen. *Arte y conocimiento ["Art and knowledge"]*. Editado por Berys Gaut y Dominic Mciver Lopes. Traducido por Dolores Ponce. Londres: The Routledge Companion to Aesthetics, Routledge, 2000.

Lepecki, André. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. España, Centro Coreográfico Galego/Universidad de Alcalá. (Trad. Antonio Fernández Lera), 2009, 247 p.

Lizarraga, Xavier. *Del "no" al "Exorcismo", en Censura y teatro novohispano (1539 - 1822), dir. Maya Ramos*. México: INBA / CITRU, Escenología, A.C., 1998.

López Sáenz, Ma. Carmen. *Imaginación carnal en M. Merleau-Ponty*. Vol. 28. 1 vols. UNED, 2003.

Mañón, Manuel. *Historia del teatro Principal de México (1753 – 1931)*, ed. Facsimilar, CONACULTA –INBA, 2009.

Maria y Campos, Armando de. *El teatro de género chico en la revolución mexicana*, Cien de México, CONACULTA, México 1996.

Marías, Fernando. *Bosch*. 1a edición. Madrid: Silex, 1979.

Marín, Sigfredo E. *Pensar desde el cuerpo. Tres filósofos artistas: Spinoza, Nietzsche y Pessoa*. Conaculta/CECUT (Col. Literatura), 2006.

Martínez Miguelez, Miguel. *Necesidad de un nuevo paradigma, en El paradigma emergente*. Gedisa, 1993.

_____. *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. 2a. (reimp. 2010). México: Trillas, 2006.

Mendoza, Cristina. *Coreografía-cuerpo, tres creadores, Haceres y saberes, la investigación dancística en México en el centenario de José Limón*. México: CONACULTA, INBA, Canal 23, 2008.

Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso*. Traducido por Laurence le Bouhellec Guyomar. México: FCE, 2007.

Modos y procesos de producción artística: Foros de discusión, Maestría en Investigación de la Danza, Campo 2 Creatividad, Coord. por Hilda Islas, 2011

Morillas González, Carlos. *Huizinga-Callos: Variaciones sobre una visión antropológica del juego*. 1990.

Moro Abadía, Óscar. *¿Qué es un dispositivo?*, Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Cantabria. EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales. N.º 6, pp. 29-46, 2003

Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra, 2007.

Ocampo, Carlos. *Capítulos Manual del usuario y Nos amábamos tanto. En Cuerpos en vilo*. México: Conaculta, 2001.

Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México*. Vol. V. 5 vols. México: Porrúa, 1961.

Paz, Octavio. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1967.

Pérez Monfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México, siglos XIX y XX: diez ensayos*, México: CIESAS, 2007.

Planella, Jordi. *Corpografías: dar la palabra al cuerpo*. Vol. 6. Artnodes. Revista de intersecciones entre artes, ciencias y tecnologías , 2006.

Ponce, Dolores. *Comentario sobre "La construcción del objeto" en Bourdieu, Chamboredon y Passeron, El oficio de sociólogo, Siglo XXI Editores, México, 1975.*

_____. y Zulai Macías. *Algunas preguntas filosóficas sobre la danza*. n.d.

Ramos Smith, Maya, *Teatro musical y danza en el México de la Belle Epoque (1867-1910)*, Escenología, UAM, México, 1995.

_____. (dir.), *Censura y teatro novohispano (1539-1822) : ensayos y antología de documentos*, Escenología, CONACULTA – INBA – CITRU, México, 1998.

_____. *Artes escénicas y globalización: movimientos artísticos europeos y formas dancísticas universales en el México decimonónico, 1825-1910. En La danza en México. Visiones de cinco siglos, vol. 1, Ensayos históricos y analíticos*. Editado por Conaculta/ INBA/Cenidi Danza José Limón/Escenología. México, 2002.

_____. *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*. México: Conaculta, INBA, 2010.

_____. *Actores y compañías en la Nueva España: siglos XVI y XVII*. México: Conaculta, INBA; Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A.C, 2011.

_____. *El Actor en el siglo XVIII. Entre el Coliseo Nuevo y el teatro Principal*. México: Escenología, 2013.

Rancière, Jacques. *La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada*. 2010. <http://blogs.publico.es/fueradelugar/140/el-espectador-emancipado>

Reygadas, R. y Robles, M. *Sobre la construcción de dispositivos de investigación-intervención* (pp. 57-69). Anuario de investigación 2005. México: UAM-X, 2006.

Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*, tr. Graciela Monges Nicolau, México: Siglo XXI, 6ª. Ed. 112 p., 2006.

Rosales, María Ángeles Grande. *La noche esteticista de Edward Gordon Craig. Poética y práctica teatral*. Alcalá: Universidad de Alcalá, 1997.

Rosenberg, Douglas. «Essay on screen dance.» En *Dance for the Camera Symposium*. Madison, Wisconsin, 2001.

Sánchez Mota, Marcela. *Grupos herederos del milenio. En A. Ponce (coord.), México, su apuesta por la cultura.* México: Grijalbo/ Proceso/ UNAM, 2003.

Simone, Raffaele. *El monstruo amable. ¿El mundo se inclina a la derecha?* Traducido por Alejandro Pradera. México: Taurus (Pensamiento), 2011.

Tañón, Julia. *Problemas y debates en torno a la construcción social y simbólica de los cuerpos, en enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México.* México: El Colegio de México, A.C., 2008.

Tortajada, Margarita. *La danza moderna nacionalista, Haceres y saberes, la investigación dancística en México en el centenario de José Limón.* México: CONACULTA, INBA, Canal 23, 2008.

_____. *Danza y género,* INBA – Cenidi danza, México, 2011.

_____. *Frutos de mujer, Ríos y raíces,* CONACULTA – INBA – Cenidi danza, México, 2001.

_____. *La danza contemporánea independiente mexicana. Bailan los irreverentes y audaces. Revista Casa del Tiempo.* Editado por Revista Casa del Tiempo / UAM. Vols. VIII (95-96). México, diciembre-enero de 2007.

_____. *Bailar la patria y la Revolución. En A. Ponce (coord.), México, su apuesta por la cultura.* Editado por Grijalbo/ Proceso/ UNAM. México, 2003.

Trueba Lara, José Luis (comp.). *Las delicias de la carne : erotismo y sexualidad en el México del s. XIX.* México: Uva Tinta, 2013.

Turner, Bryan S. *El Cuerpo y la Sociedad: Exploraciones en Teoría Social.* México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Wallerstein, Immanuel (Coord). *Abrir las ciencias sociales.* México: UNAM-Siglo XXI, 2006.

Wolff, Janet. «39. Dance criticism: Feminism, theory, and choreography.» En *The Routledge Reader in Gender and Performance*, editado por Lizbeth Goodman y Jane de Gay, traducido por Dolores Ponce, 241-246. Londres: Routledge, 1998.

Wunnenburger, Jean-Jacques. *Antropología de lo imaginario,* Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2008.

Vargas Llosa, Mario. *La civilización del espectáculo.* México: Alfaguara, 2012.