



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**

**Intervenciones urbano-corporales. La danza contemporánea
como práctica estética en el espacio público**

Maestra en Investigación de la Danza

P R E S E N T A

Edith Mendoza Pacheco

Asesores:

Dra. Zulai Macías Osorno

Mtra. Hilda Islas Licona

Mtra. Claudia Cabrera Sánchez

Ciudad de México, noviembre de 2018



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento: Mendoza, Pacheco, Edith. *Intervenciones urbano-corporales. La danza contemporánea como práctica estética en el espacio público*. CDMX.: INBA/Cenidi Danza, 2021.

Descriptorios temáticos: Danza contemporánea, espacio público, estética, memorias afectivas, cuerpo.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Centro Nacional de las Artes

CENIDI-Danza José Limón

“Intervenciones urbano-corporales

La danza contemporánea como práctica estética en el espacio público”

Tesis

Que para obtener el título de:

Maestra en Investigación de la Danza

Presenta:

Edith Mendoza Pacheco

Directora de Tesis:

Dra. Zulai Macías Osorno

Comité Tutor:

Mtra. Hilda Islas Licona

Mtra. Claudia Cabrera Sánchez

Ciudad de México, septiembre de 2021



AGRADECIMIENTOS

Al dolor que se dejó sanar.

A todas esas calles llenas de recuerdos y latidos.

A todos esos silencios y vacíos.

A la prolongada ausencia y la verdadera tranquilidad.

A todas las personas que estuvieron mientras caminé este camino.

A todas las noches y atardeceres.

Al mar.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
I. LA MEMORIA ENCARNADA DE LOS LUGARES.....	8
I.I CUERPO.....	8
I.II CIUDAD POSMODERNA Y CULTURA URBANA.....	22
I.III DE LAS IDENTIDADES.....	31
I.IV MEMORIAS AFECTIVAS.....	42
II. RADICANTES. EL CUERPO EN EL ESPACIO PÚBLICO.....	52
II.I LOS SITUACIONISTAS Y SU PRÁCTICA CALLEJERA.....	53
II.II ENTORNO DE LA DANZA INDEPENDIENTE MEXICANA.....	63
II.III PANORAMA DE FESTIVALES INTERNACIONALES.....	74
II.IV PANORAMA DE FESTIVALES NACIONALES.....	85
III.ENRAIZAMIENTO DEL CUERPO EN LA CALLE.....	92
III.I BROTE PURIFYING	92
III.II LABORATORIO PURIFYING_6/CONEXIÓN.....	98
III.III INTERVENCIONES. PURIFYING_6/CONEXIÓN. MUESTRA.....	130
III.IV MOSAICO DEL PROYECTO PURIFYING.....	142
IV.DANZA PARA RESIGNIFICAR LUGARES. PURIFYING.....	157
IV.I DE LOS LUGARES EN EL CUERPO Y EN EL CORAZÓN.....	157
IV.II DEL CUERPO QUE DANZA Y TRANSFORMA LUGARES.....	160
IV.III PONER LOS CUERPOS EN EL ESPACIO PÚBLICO.....	163
IV.IV MOVER LOS ESPACIOS A TRAVÉS DEL CUERPO.....	166
BIBLIOGRAFÍA.....	168

INTRODUCCIÓN

Esta investigación toma como premisa que si la experiencia estética que tenemos de la ciudad (el conocimiento sensible y nuestra capacidad para interpretar los significados del y en el espacio) —así como las acciones con sentido que tenemos en consecuencia— implica en nosotros la construcción de nuestra identidad y de nuestras memorias afectivas; entonces podemos tomar las piezas de danza contemporánea que intervienen el espacio público como prácticas estéticas, y es posible desarrollar un proceso de creación que permita la identificación del cuerpo con el espacio público y la transformación simbólica del mismo.

Para comprender de qué manera es posible la resignificación de los lugares a través de la danza en el espacio público se desarrolló un proceso de creación de danza contemporánea especializada en la intervención de espacios públicos mediante la investigación teórico-práctica de éstas como prácticas estéticas de la cultura urbana.

Puntualmente, se realizó una reflexión teórica para comprender las prácticas estéticas. Se desarrollaron las premisas para un proceso creativo de intervención de espacio público. Y se realizó una serie de diez piezas de intervención individual y colectiva.

Para desarrollar la construcción teórica de las “intervenciones urbano-corporales” nos posicionamos en las tres disciplinas en las que me he formado como urbanista, filósofa y bailarina. Desde el Urbanismo, las teorías con énfasis en la construcción del espacio en su dimensión simbólica. En Estética, aquellas que posicionan al cuerpo como el principio de la experiencia y la acción. Y desde la Danza, en lo relativo a las intervenciones en el espacio público.

A partir del término “intervenciones urbano-corporales” nos centramos en tres dimensiones: “el cuerpo”, “lo urbano” y “el espacio público”; de donde extendemos las palabras clave “intervención”, “espacio público”, “calle”; así como “danza”, “danza contemporánea”, “cuerpo” y “experiencia estética”.

En el primer capítulo se desarrollan los principios conceptuales a partir de los cuales se abordará la experiencia estética de la ciudad posmoderna y su asimilación en las intervenciones “urbano-corporales”. Para establecer el puente entre la ciudad y el cuerpo comenzaremos con una reflexión sobre éste, desde una reflexión de lo sensible hasta la comprensión del cuerpo como nuestro medio de dar sentido a nuestro mundo y evidenciar que los cuerpos no son algo dado y acabado, sino que son también una construcción de nuestros entornos socioculturales, que somos cuerpos situados.

Después se expone cómo se comprende a la ciudad posmoderna como heredera de la modernidad y de sus crisis no resueltas, no sólo de su morfología, sino en el comportamiento de sus habitantes.

Se retoman autores como George Simmel (1903) para comprender cómo el espacio de la ciudad moderna configuró sus propios estilos de vida y sus propias maneras de vivir las ciudades. También se retoman autores como Borja y Castells (1999) para encontrar que las ciudades forman parte de un complejo entramado de nodos que se conectan en tiempo real sin importar las distancias. Y que con estas condiciones los ciudadanos reconfiguran las vivencias que construyen de su espacio, mismas que se manifiestan en la cultura urbana.

De ahí se desarrollará un apartado que despliegue cómo los individuos se construyen a sí mismos en relación con su entorno, para comprender cómo se configuran las identidades individuales y colectivas a partir del concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu (1991) y el concepto de cultura de Gilberto Giménez (2004).

Así, comprender que las culturas y las identidades se construyen en relación con el entorno, lleva a atender cómo se configura éste, no sólo en su aspecto material (o físico) sino, sobre todo, en los aspectos simbólicos y por lo tanto cómo se configuran y articulan los paisajes culturales a partir de cómo son significados por quienes los viven. Es decir, que los paisajes se construyen a partir de los *espacios que son vividos* y esto nos lleva a la reflexión sobre la memoria afectiva de los lugares, y cómo los encarnamos en nuestros cuerpos y en nuestras acciones. Que nuestro estar en el mundo es una mutua afectación de cuerpos.

En el segundo capítulo revisaremos los ascendentes creativos y poéticos de las intervenciones urbano-corporales. Comenzaremos por una revisión del surgimiento del movimiento situacionista de mediados del siglo pasado, cómo surgen después de las dos guerras mundiales, su relación con la ciudad y el urbanismo, así como la acción cotidiana.

Después haremos una revisión sobre el panorama de la danza en México, las condiciones en las que se dio la danza independiente y la necesidad de salir a las calles tras el sismo del 19 de septiembre de 1985, así como sus repercusiones en la creación de circuitos de danza que apostaban por una descentralización de la danza en la capital del país y que lograron reproducirse en otras ciudades.

Veremos panoramas sobre los festivales de danza en espacios públicos y veremos las convergencias y divergencias entre ellos en redes internacionales, así como su similitud y diferencia con los festivales nacionales. Encontraremos que principalmente tienen dos objetivos: acercar la danza al público y revalidar el patrimonio arquitectónico de las ciudades; así como los espacios de reflexión y formación entre los participantes y creadores.

En el tercer capítulo profundizaremos sobre la experiencia de la creación de la pieza *Purifying_6//conexión*, resultado de un laboratorio de intervenciones urbano-corporales con duración de más de seis meses y una “muestra” que tuvo lugar en cinco espacios públicos de Ciudad de México. La reflexión sobre esta pieza resulta relevante toda vez que fue durante su creación que tuvo lugar la vinculación entre lo teórico y lo práctico de esta investigación, así mismo se movilizaron las premisas de creación y se pasó de la inspiración en las memorias afectivas de los lugares, a la creación de nuevas memorias afectivas.

El capítulo cierra con un mosaico del resto de las piezas y sus premisas de creación, para poder observar la transformación que tuvieron los procesos creativos, así como la asimilación de los conceptos y cómo de la práctica también surgía la necesidad de encontrar conceptos que explicaran la experiencia.

Finalmente, en el cuarto capítulo, encontraremos las reflexiones finales sobre las implicaciones de este proceso de investigación y la capacidad de transformar simbólicamente nuestras ciudades.

I. LA MEMORIA ENCARNADA DE LOS LUGARES

I.I CUERPO

La carne no es materia, no es espíritu, no es substancia. Para designarla haría falta el viejo término “elemento”, en el sentido en que se empleaba para hablar del agua, del aire, de la tierra y del fuego, es decir, en el sentido de una cosa general, a mitad de camino entre el individuo espacio-temporal y la idea, especie de principio encarnado que introduce un estilo de ser dondequiera que haya una simple parcela suya. La carne es, en este sentido, un elemento del Ser. No hecho o suma de hechos, aunque sí adherente al lugar y al ahora [...] en una palabra: facticidad. (Merleau-Ponty, 1970)

En este apartado revisaremos diferentes concepciones del cuerpo, desde el cuerpo como sensación/materialidad hasta el cuerpo como dador de sentido en las relaciones intersubjetivas. Iremos complejizando su concepción integrando diversas dimensiones que vinculan y hacen dialogar al cuerpo físico con su representación simbólica, sabiendo que se encuentran siempre relacionadas, simultáneas y dinámicas. Así también veremos cómo la dimensión sensible confluye con la dimensión moral en la experiencia estética. Es decir, sentimos al mundo en el cuerpo (sensación), hacemos mundo desde el cuerpo (acción), somos-mundo-en-cuerpo (experiencia estética).

Dar espacio a la reflexión sobre el cuerpo es relevante en esta investigación toda vez que nos interesa cómo surgen y cómo hacer surgir composiciones de danza contemporánea desde la vivencia del espacio público. Así, nuestro cuerpo aparece como el primer espacio, el primer territorio, la primera distinción entre las zonas públicas y privadas. Nos interesa sumergirnos en la complejidad de lo corporal para hacer emerger la dimensión sensible de nuestras vivencias, pero también para entender el cuerpo como una construcción simbólica de la sociedad y la cultura en la que nos encontramos. Es decir, iremos indagando sobre cómo el cuerpo no es algo dado, como tampoco lo es lo percibido por él, sino que damos sentido a nuestra vivencia en marcos socioculturales.

Comencemos en la piel, la superficie que nos comunica con el mundo. La *percepción háptica* es el fenómeno por el que la información de una realidad espacial transita hacia nuestro sistema nervioso central, en estado consciente e inconsciente. El cuerpo percibe, capta toda la información *exterior* e *interior* mediante sus receptores sensoriales distribuidos por todo el cuerpo. Toda la información percibida se guarda en nuestra memoria corporal (*experiencias vividas incorporadas*). El cuerpo es la base de la percepción (Dezcallar, 2012; Ballesteros, 1993; Castelo Branco, 2009. En: Gomes, *et al.*, 2017, p. 206).

Al mismo tiempo que el cuerpo percibe *afuera* también percibe *su adentro*. El cuerpo no es algo dado y pasivo que percibe y acumula información, sino que se encuentra en constante generación dinámica. Es una relación biunívoca; el mundo es para mí a partir de cómo está mi cuerpo y mi cuerpo es a partir de cómo es el mundo en el que habito. No estamos separados del mundo que habitamos; lo habitamos y nos habita. Somos cuerpo, somos mundo.

La sensibilidad, la capacidad de percepción son también parte de una conciencia de sí mismo en el ser humano y una manera de conocer. Es decir, además del conocimiento racional o intelectual, también hay un conocimiento corporal y sensible, con el que se es/está en el mundo, en las ciudades.

Ya que la disciplina Estética articula el conocimiento sensible y la acción, le da la posibilidad de explicar fenómenos atendiendo a lo más próximo del ser humano, su cuerpo, su corporalidad y la conciencia de sí mismo, para estar consciente de los otros y su manera de relacionarse con ellos en lo corporal y en lo simbólico. No sólo se trata del enriquecimiento en las posibilidades de la percepción humana, sino de la posibilidad de observar las acciones individuales y colectivas a partir de la perpetua construcción del presente.

Así, en la relación biunívoca entre ser humano-espacio, ciudad-habitante, la experiencia estética es una experiencia en la que participan todos los sentidos disponibles, de tal manera que se percibe intersensorialmente, al mismo tiempo que intervenga la memoria personal y colectiva.

Hay que recordar que para Alexander Gottlieb Baumgarten (1750), quien acuñó el término de *estética*, era una forma nueva y hasta el momento descuidada de la teoría del conocimiento que no versa únicamente acerca de los objetos bellos del arte y de la naturaleza, sino que comprende, en un sentido mucho más amplio, una facultad de la percepción. Baumgarten lo llamó ‘conocimiento sensible’ (*cognitio sensitiva*). Así, “sólo puede alcanzarse un conocimiento pleno [...] mediante la conjunción del pensamiento de las ciencias y del pensamiento estético” (Seel, 2010: 13).

Según Baumgarten, el conocimiento estético se especializa en la percepción de fenómenos complejos [...] para hacer presente su densidad perceptual [...] que se percibe en la exuberancia de sus caracteres. La meta de este conocimiento no es lo genérico [...] sino la atención a lo particular [...] inalcanzable para cualquier ciencia (Seel, 2010: 14).

Martin Seel (2010) dice que sin la conciencia estética no es posible una conciencia del propio presente puesto que

En la percepción estética [...] acontece una afirmación de lo indeterminable por medio del concepto y de la práctica [...] una atención a todo lo indeterminable de las cosas. Su propósito es dejar que los objetos estén no como son bajo tal o cual aspecto, sino como aparecen aquí y ahora, en cada caso, ante nuestros sentidos. [...] *la percepción* de ese aparecer [...] es también una reflexión acerca del *presente* inmediato en el que acontece la percepción. La atención estética dirigida a un acontecimiento del mundo externo es, al mismo tiempo, una atención destinada a nosotros mismos: atención al instante aquí y ahora (Seel, 2010: 35).

Seel coloca a la Estética entre la filosofía teórica y la filosofía práctica, la primera “revela una dimensión de lo real que sustrae a la determinación por medio del conocimiento, pero que al mismo tiempo es un aspecto de la realidad que puede ser conocido”; mientras que de la segunda “atañe a una posibilidad en la vida del ser humano en la que se abre un presente particular de la propia existencia, un presente cuya finalidad se halla en sí mismo” (Seel, 2010: 37).

Esta atención estética resulta un rasgo de la autoconciencia humana, como un sentido para el aquí y el ahora, lo efímero de la propia vida/existencia. Tanto el tiempo como el espacio no son tomados en su sentido absoluto, es decir, como dimensiones abstractas; sino en su disposición para ser percibidas y, por lo tanto, como capaces de adquirir significados propios a las dimensiones en las que se vive, “dimensiones que condicionan en función de sus características, la forma de vivir que se producen en su interior” (Torrijos, 1988: 19-20). Entonces el espacio transformado es aquel espacio apropiado por el ser humano para su existencia y en el cual también está presente la dimensión estética.

Volvamos a la *superficie*, a la piel; Gibson propuso en 1977 el concepto de *affordance*, que refiere a “las posibilidades motoras que el espacio o el objeto ofrecen al observador”; pensemos en las danzas inspiradas en los paisajes. Las experiencias del tacto y de la visión pueden entrelazarse generando una “visualidad háptica” (Nöel Bursh, Gilles Deleuze y Laura Marks. En: Martí, 2008).

Cuando danzamos [en la] calle y ponemos nuestros ojos y órganos en *affordance* nos sumergimos en la experiencia espacial. “Vitalmente hablando, lo propio de la experiencia arquitectónica es sentirse inmerso, sentirse envuelto por lo construido, tanto corporal como psicológicamente” (Sloterdijk, 2006. En: Burgaeta Mezo, 2010, p. 144). Sin embargo, cuerpo y mundo dialogan y se construyen mutuamente; el cuerpo atraviesa por una culturización, por lo tanto no hay experiencias absolutas, el cuerpo dota de sentido y es dotado de sentido, en un sentir sensorial y también emocional.

Sumergirnos en la experiencia significa un proceso de interpretación de la información que percibimos, no sólo con base en experiencias pasadas sino en el aprendizaje obtenido de ellas, aprendizaje que además implica valoraciones (morales) de lo correcto y lo incorrecto de la cultura a la que pertenecemos. Nos identificamos pero también nos diferenciamos con las otras culturas y con la nuestra. Por ello consideramos “toda experiencia como una captación limitada de lo real” (Rábade Romeo, 1985, p. 44). La fenomenología afirma que somos una corporeidad subjetivada, una conciencia- encarnada (Villamil Pineda, 2005, p. 9).

Este proceso de interpretación, que es la relación cuerpo-mundo, implica que el sujeto hace portador de un sentido o un significado a los estímulos en los que se sumerge. No “tenemos” un cuerpo, somos cuerpo; no pensamos “desde” el cuerpo, ni “a través” del cuerpo, pensamos como cuerpo, pensamos corporalmente (Villamil Pineda, 2005, p. 8, 26). Estos significados organizan y reorganizan un sistema donde cada experiencia se integra a “la experiencia total”, incluso aquellas que “no tienen sentido” *dentro* de este sistema. Por ello la experiencia no es absoluta, es un sistema abierto, es experiencia de una persona en cuya propia complejidad se implica en ella, y es a lo que llamamos *subjetividad* (Villamil Pineda, 2005, p. 14).

Habrá que admitir que el hecho “no es lo que se da en la experiencia, sino lo que en ella se obtiene”. Los hechos no son nunca puramente observados, recordados o combinados; son siempre constituidos. No podemos “tomar” los hechos, porque no pueden en modo alguno ser tomados hasta que no hayan sido construidos. (Rábade Romeo, 1985, pp. 59-60).

La fenomenología hace explícita esta capacidad integradora concibiendo al cuerpo humano como la expresión de una subjetividad (Villamil Pineda, 2005, p. 12): espíritu encarnado (Merleau-Ponty), ser-en-el-mundo (Heidegger), libertad situada (Sartre) corporeidad anímica (Zubiri), vida que experimenta el mundo (Husserl). De tal modo que lo que parece estar dado, en realidad es inferido/ construido/integrado.

Así como ponerse en *affordance* es el descubrimiento de las posibilidades motoras que el espacio ofrece, también es importante decir que la vida corporal se vive temporalmente (en ritmo) y así es como comprendemos duraciones, períodos, sucesiones. De este modo es que las sensaciones, en vez de ser algo de lo que partimos, son algo a lo que llegamos; nuestra percepción es la constelación de información y el sentido con el que la vinculamos, así como el sentido que les otorgamos (Rábade Romeo, 1985, pp. 81, 99, 103).

Esta inferencia, sin embargo, no es solamente cognoscitiva, no sólo percibo en tanto que me percibo a mí (Merleau-Ponty, 1957, p. 3); siento no sólo sensorialmente, sino también emocionalmente y mis estados de ánimo están implicados y forman parte del sentido de la experiencia. En parte por ello percibimos distinto en diferentes momentos (en los que sentimos y nos sentimos de manera diferente). La subjetividad que infiere no actúa sólo sintácticamente sino, y sobre todo, semánticamente (Villamil Pineda, 2005, p. 13). El “algo” perceptible forma parte siempre de un “campo”, es decir, forma parte de sistemas de inter-relaciones (Merleau-Ponty, 1957, p. 4).

No hay inmediatez en este conocimiento humano. Los datos sensibles reciben su sentido de la integración en el *todo* perceptual, y en este *todo* juegan un papel fundamental elementos ya habidos en la conciencia con anterioridad a la recepción actual (Rábade Romeo, 1985, p. 104).

De este modo, Villamil (2005, p. 16) dice que podemos concebir al cuerpo como:

- i. El camino de acceso al mundo de las cosas
- ii. El órgano de percepción
- iii. El “punto cero” a partir del cual organizamos el mundo
- iv. El órgano transformador de la realidad
- v. El órgano de reconocimiento, comunicación y socialización con los otros
- vi. El órgano axiológico
- vii. El fundamento, condición y posibilidad de la creación de cultura

Hemos dicho que el cuerpo no es un sistema cerrado, ni como dador de sentido, ni como creador de situaciones. Habitar el mundo supone dos modos dinámicos de existencia: la situación —estoy en el mundo— y la intencionalidad u orientación —soy consciente en el mundo— (Villamil Pineda, 2005, p. 19). Además de estar situados, poseemos la capacidad de crear nuevas situaciones.

El cuerpo es fenomenal en tanto que está abierto a aprehender las cosas como fenómenos y a usarlas como medios para lograr fines o tareas, es una “huella parlante”. Las vivencias se acompañan de gestos corporales, por lo que no podemos decir que el comportamiento humano es solamente un estado interior, sino que estas expresiones corporales se ofrecen a los demás como un lenguaje (Villamil Pineda, 2005, pp. 20-21). Así, estos gestos se vuelven estímulos que pueden ser inferidos y dotados de sentido a los que se responde con nuevas expresiones. “Lo sensible no puede ya ser definido como efecto inmediato de un estímulo exterior” (Merleau-Ponty, 1957, pp. 8, 56). Ser cuerpo es estar en comunicación con el mundo, ser afectados y afectar.

Me identifico con mi cuerpo en cuanto existo mi cuerpo: sin mi cuerpo sería nada. Mi cuerpo está situado aquí y ahora. Con relación al ahora soy siempre presencia. Con relación al aquí estoy dotado de características físicas. Por consiguiente, mi cuerpo me asegura un lugar en el mundo y en el tiempo, y, siendo cuerpo, le doy sentido a los cuerpos que me rodean. Mi cuerpo percibe, tiene hábitos, es instintivo, es sexuado, es emotivo y afectivo. Mi cuerpo conoce el mundo y sabe desenvolverse en él. Mi cuerpo es expresivo y comunicativo. En suma, mi cuerpo es la presencia de mi ser personal ante el mundo (Villamil Pineda, 2005, p. 16).

Ahora bien, esta capacidad parlante, gestual, expresiva, que ofrece a los otros un lenguaje, no es comunicación si no se comparten los códigos de interpretación. De tal modo que “la percepción humana es un proceso de valoración y de aprendizaje cultural”. Los sentidos se *educan* y sus expresiones se aprenden. El modelo sensorial que cada cultura adopta contiene sus aspiraciones, preocupaciones, divisiones, jerarquías e interrelaciones; los sentidos son la base material de la experiencia perceptiva y se interpretan los estímulos según orientaciones y valoraciones culturales y subjetivas. El ser humano “no es un ser solitario que vive en un mundo de cosas, sino un ser solidario que vive en un mundo cultural intersubjetivo” (Villamil Pineda, 2005, p. 22. Sabido Ramos, 2012, p. 162).

No es suficiente habitar el mundo para comprenderlo, ya que nuestro mundo no es una unidad fáctica, sino la unidad de sentido que abraza todo el horizonte de nuestro existir. La reflexión sólo será significativa y de alcances existenciales, si hemos realmente aprendido a percibir, superando el percibir ingenuo de la actitud natural que afirma la realidad como lo que se encuentra al frente, como algo autónomo y finiquitado en su ser y en su significado, y que, inclusive, lleva al hombre a pensarse como un simple ente entre los entes del mundo y no como el sujeto del mundo (Villamil Pineda, 2005, p. 26).

Ser sujeto del mundo, existir en intesubjetividad tampoco es algo dado en absoluto, sino que es una construcción valorativa, ser-reconocido/reconocer-a-otro supone un compromiso recíproco en el que se comparten los mismos valores que genera un vínculo *sociomoral*, de igual modo, cuando los valores morales divergen, ser-menospreciado/ menospreciar-a-otro va constituyendo a los *sujetos morales* (Gambi, 2015, p. 4). Así es como no sólo damos sentido al mundo físico, sino también al mundo de las relaciones. Soy para los otros en cuerpo/los otros son para mí en cuerpo, en mi cuerpo/en su cuerpo. El cuerpo es el *intermundo* que evita separar nuestra conciencia de las cosas. “El cuerpo como experiencia del mundo y el lenguaje como expresión del mundo” (Eiff, 2014, p. 29).

La gestualidad corporal es la dimensión performativa necesaria para el reconocimiento mutuo (Honneth, 2003. En: Gambi, 2015, p. 8), y se despliega en las acciones cotidianas que son repetidas y naturalizadas, incorporadas. Si la percepción fuera un sistema cerrado, si no estuviéramos en comunicación perpetua con el mundo, no podríamos reconocer y ser reconocidos, no podríamos crear nuevas situaciones. Los cuerpos se *anudan* en la intersubjetividad, “el cuerpo no sólo impide que el sujeto se cierre sobre sí, sino que también lo lanza hacia el otro” (Eiff, 2014, pp. 38, 39). Los acontecimientos despiertan de las inciertas posibilidades de los encuentros en los que reconocemos o despreciamos.

La dimensión performativa es intercorporalidad, somos intercorporales implicados en relaciones a las que damos un sentido que no pre-existe al acto mismo. Somos “sujetos en relaciones intercorporales que performan reconocimiento y desprecio en actuaciones cotidianas” (Gambi, 2015, pp. 17, 19, 28). El sentido no preexiste, cabe contemplar el contexto que hace emerger dicho sentido, así performar en situación de copresencia implica normas de reconocimiento y menosprecio, normas de lo que *debemos* reconocer y menospreciar. “Vivimos juntos –uno con/ en el otro- mediados por el cuerpo y el lenguaje, y aunque no nos confundimos, existimos a toda hora, definidos, configurados, por los demás” (Eiff, 2014, p. 30).

Con respecto a las relaciones que establecemos con nuestros entornos, *no podemos juzgar a la naturaleza*, sólo reconocerla en el sentido de percibirla; los actos de la naturaleza no son morales, sus expresiones no son valorativas. En cambio, juzgamos y somos juzgados moralmente por la relación que establecemos con ella de acuerdo con nuestros valores culturales. El cuerpo es a la vez natural y cultural, “hay un fondo de naturaleza en la cultura y una culturalización de la naturaleza” (Eiff, 2014, p. 37). Contemplemos por ejemplo, la construcción del tiempo, nos organizamos temporalmente de acuerdo con ciclos naturales. Naturaleza y cultura se entrelazan tan profundamente que es casi imposible distinguirlos.

Todas estas relaciones son *lo social y lo político*, y no son dadas en lo absoluto, sino que se configuran a partir del *fatum* de mi lugar social, aún más allá de mi libertad (Eiff, 2014, pp. 47, 64). Sin embargo, ni este lugar social que ocupo, ni mi libertad son fijos, sino que “el mundo nunca está completamente constituido, y no porque siempre el ser-humano lo constituya. Hay un mundo con sus plenitudes, y somos de ese mundo, pero no como una cosa fija. Hay resquicios para la acción (Eiff, 2014, pp. 68, 70, 71). En el ser-cuerpo como sistema abierto a la libertad encuentra explicación como existencia temporal y temporalizada, como intersubjetividad instituyente-instituida. Para Merleau-Ponty, la libertad es la eventualidad de una acción que entrelazada con los otros, sea capaz de potenciar la vida en común, que cobije, sostenga e impulse.

Nuestros cuerpos son sistemas abiertos en lo físico y en lo material, pero no en *lo absoluto*, son unidades de los que podemos obtener un *esquema corporal* (Merleau-Ponty, 1957, pp. 105-107), entendido como la síntesis de nuestra experiencia corporal capaz de significar la interceptividad y la propioceptividad de cada experiencia; pero sobre todo como la toma de conciencia global de mi postura en el mundo intrasensorial. Una conciencia de cómo existo en mi mundo, de cómo decido relacionarme con base en las normas de mi cultura; conformando una constelación de *Yos* coexistiendo en un mundo (Merleau-Ponty, 1957, p. 59).

Este esquema corporal, esta conciencia de mí se inicia en que mi propio cuerpo es espacio (y tiempo); no podría comprender el espacio si no fuera cuerpo (Merleau-Ponty, 1957, pp. 109, 110). Así mismo, somos relaciones de espacios y tiempos y en su emerger es cómo habitamos; somos posibilidad en tanto que la conciencia más allá de ser “yo pienso que”, es un “yo puedo” (Merleau-Ponty, 1957, p. 149, 151. Sabido Ramos, 2012, p. 187). Actuamos en la medida en que podemos hacerlo, valiéndonos de lo que nos rodea y así creamos continuamente situaciones que nos afectan y afectan lo otro. Actuamos como hemos aprendido a hacerlo, porque lo hemos incorporado en “nuestro mundo” (de sentido).

En tanto que soy cuerpo, no estoy *dentro* del espacio ni *dentro* del tiempo; soy, existo, habito el espacio y el tiempo, en un *aquí* y un *ahora* (Merleau-Ponty, 1957, p. 152). Espacio y tiempo son el campo del movimiento y la motricidad es “la esfera primaria en que, ante todo, se engendra el sentido de todas las significaciones (*der Sinn aller Signifikationen*) en el dominio del espacio representado” (Grünbaum. En: Merleau-Ponty, 1957, p. 155). Nuestro movimiento es nuestra gestualidad, nuestra expresión; “el cuerpo es nuestro medio general de tener un mundo”; de este modo, “ser cuerpo es estar anudado a un cierto mundo (Merleau-Ponty, 1957, p. 160, 162).

Hasta aquí hemos pasado de la superficie de nuestros cuerpos, la piel y su percepción háptica, hacia su concepción fenomenológica, existimos cuerpo. Ahora comenzaremos a ver cómo la experiencia corporal es también una experiencia social/ colectiva y una construcción de memorias sensoriales y afectivas.

La sociedad es, ante todo y por encima de todo, una actividad corporal (Randall Collins. En: Aguilar & Soto Villagrán, 2013, p. 26). Pero clarifiquemos esta actividad y separemos las dos dimensiones analíticas desde las que lo hemos estado revisando; por una parte, cuando decimos que el cuerpo no es algo dado es porque al estar culturizado *al cuerpo se le atribuyen significados*, y por otra parte cuando hemos dicho que el mundo no está dado es porque *el cuerpo es productor de Sentido (Sinn)*.

Esta segunda dimensión analítica es la que nos permite decir que los cuerpos en nuestro estar “ahí” (y en ese momento) contribuyen a la significación de los *lugares de memoria* y su asimilación como espacios públicos, “constituyentes de las topografías de sentido de nuestro presente urbano” (Huffschmid, 2013. En: Aguilar & Soto Villagrán, 2013, pp. 112-113). Nuestra experiencia corporal dota de sentido nuestras experiencias futuras, nuestras vivencias son un entramado de significados, afectos y sus memorias. Aquí se bifurca nuestra experiencia subjetiva y nuestra experiencia colectiva, y devienen helicoidales sucesivas y paralelas, interconectadas.

Hablamos antes de cómo el cuerpo es en principio espacio (y tiempo). Lefebvre escribió en 1974: “cada cuerpo vivo es un espacio y *tiene* su espacio: se produce en el espacio y al mismo tiempo produce ese espacio” (2013, p. 218). Así, el espacio no es categóricamente exterior, sino una *intersección cambiante entre mi cuerpo y los demás cuerpos*, “una constelación de proximidad y distancias” (Aguilar & Soto Villagrán, 2013, pp. 112-113). Si somos cuerpo, somos espacio-tiempo. Además, el cuerpo tiene su propia manera de recordar, recuerda lo que ha estado presente, lo encarna (Aguilar & Soto Villagrán, 2013, p. 203).

Del mismo modo en que el historiador Karl Schlögel dice que la historia como “narrativa de simultaneidades” se realiza, muchas veces calladamente, en y por medio del espacio (*history takes place*); el espacio también se realiza corporalmente (*places take bodies*) y deviene memoria. Lo corporal como experiencia es una práctica situada, tiene significado y es significante. El cuerpo produce memoria y sentido social.

“Al espacializar los recuerdos se vuelven sitios o *lugares*, accesibles y transitables por otros. No obstante, esa tensión marca un umbral intransitable entre el yo y la colectividad” (Aguilar & Soto Villagrán, 2013, p. 119). Esta dimensión sensible de la experiencia corporal de los lugares se experimenta desde las emociones, pero también puede relatarse a los *visitantes* (de la experiencia relatada).

El espacio como experiencia corporal es una construcción sociocultural y emocional, que se produce través de procesos económicos y sociales en escala macro y meso, pero también en las relaciones de poder palpantes en la vida cotidiana y dentro de las cuales son innegables las relaciones de género (Koskela. En: Aguilar & Soto Villagrán, 2013, p. 202). Las emociones emergentes son productos culturales que se reproducen en forma de experiencia corporeizada, y que pueden ser interrogadas por su papel en las relaciones sociales a través de análisis del discurso.

Como productos culturales constituyen *modos de estar en el mundo* y diferentes *culturas del habitar* (Jirón, Lange y Bertrand). Se van construyendo así los modos en los que encarnamos el manejo del espacio, los modos de hablar, de movernos, y ello va configurando los *discursos* (no verbales necesariamente) con los que regulamos nuestras relaciones intercorporales (Aguilar & Soto Villagrán, 2013, pp. 204, 210).

Se trata de una memoria no discursiva, vinculada al concepto de *embodiment*, y que para Teresa Del Valle (1999) tiene como punto de partida el habitus de Bourdieu (1991), en el sentido de algo pasado por la experiencia corporal y la interiorización personal que incluye el proceso emocional. El cuerpo aquí es el centro de la acción y la memoria (Aguilar & Soto Villagrán, 2013, p. 212).

“Lo interesante es subrayar el condicionamiento recíproco que genera la presencia corporal y la oscilación e intercambio emocional en una interacción” (Sabido Ramos, 2012, p. 196). Esta emocionalidad sentida en el cuerpo también es sentida en la intercorporalidad, así la experiencia del mundo también es ser y sentir con otros en situación (Sabido Ramos, 2012, pp. 139-140, 143-144, 150).

El cuerpo humano es “lugar de intercambio” (*Umschlagstelle*); entre naturaleza y cultura, entre lo individual y lo colectivo. Es donde sucede nuestra comprensión interpretativa, nuestra capacidad de otorgar Sentido (*Sinn*); “mirar un objeto es habitarlo” (Merleau-Ponty, 1957, p. 74). Siempre hay carga de Sentido al sentir, la percepción deviene sensibilidad; socialmente se teje una membrana que norma cómo sentir (sensorial y emocionalmente).

Así, si consideramos al ser humano como un ser integral, “la acción humana [...] no puede distinguirse entre un aspecto analítico y otro sintético, entre belleza y utilidad, entre teoría y praxis” (Masiero, 2003: 265), sino que éstas suceden complementaria y simultáneamente. Rudolf Arnheim (1977) considera innecesaria la distinción entre mente y cuerpo, en el sentido de que las necesidades humanas significan también profundas cuestiones del pensamiento (Masiero, 2003: 266), o bien, es la mente quien incorpora los significados, del mismo modo en que actúa en el juego entre lleno y vacío, entre interno y externo, entre cóncavo y convexo.

Una mera sensibilidad no podría llevarnos a la acción, si no es en la comprensión e interpretación de significados del entorno, mismos que están incluidos por nuestras vivencias previas, en nuestra memoria, en cómo nos posicionamos en nuestra colectividad y cómo nos sentimos (emocionalmente).

Además de la construcción perpetua de nuestras formas de sentir, se construye *cómo debe comportarse nuestro cuerpo* (Sabido Ramos, 2012, p. 151, 155, 185), la gestualidad corporal también está normada socioculturalmente y se inscribe en nuestros cuerpos, la incorporamos, la *acuerpamos* a través de aprendizajes *lentos e imperceptibles* y por ello puede decirse que caminar no es parte de un “repertorio fisiológico universal” sino de “técnicas corporales específicas”. Nuestros cuerpos también se forman en sociedad de acuerdo con lo que hemos aprendido y lo que repetimos cotidianamente. “Los movimientos del cuerpo no son meras inercias, repeticiones mecánicas de las personas, sino en ellos les va la sociedad y la manera práctica en la que se orientan en ella” (Sabido Ramos, 2012, p. 169, 170, 183).

Los sentidos no son *tabula rasa* sobre la que se escriba el mundo, sino filtros diseñados por la urdimbre sociohistórica y biográfica de las personas: cada sociedad elabora su “propio modelo sensorial” (Le Breton) y cada individuo aprehende a sentir el mundo según su sociedad y su posición (Sabido Ramos, 2012, p. 192).

Así, cuando estamos explorando para encarnar el espacio que queremos *intervenir* corporalmente, nuestro cuerpo no es un vacío por el que el viento pasa, sino un territorio ya habitado, un paisaje que habita otro espacio, el espacio público. Cuando realizamos una *intervención urbano-corporal*, lo primero que intervenimos es nuestro propio cuerpo. No sólo porque nuestra atención se pone en el espacio físico, sino sobre todo en la constelación de significados que le atribuimos a determinados espacios.

Cuando creamos una pieza de danza para el espacio público, está puesta nuestra percepción háptica, nos incorporamos con los volúmenes que nos rodean y al mismo tiempo nos sumergimos en nuestra experiencia *interna*, nos sumergimos en nuestras memorias y en lo que nos conecta o desconecta con el espacio. Puede que estas experiencias no sean *la materia* prima de nuestras composiciones, pero siempre están latentes, basta ponerles nuestra atención y emergen con toda su sensibilidad. Nuestro cuerpo puede salir del espacio, pero ese espacio *no saldrá* de nosotros si hemos tenido una experiencia significativa que forme parte de lo que somos.

A continuación tendremos un apartado sobre cómo se construye *la ciudad posmoderna* y cómo se configuran las culturas urbanas para comprender cómo es este espacio que habito y me habita. Pasaremos de una escala micro desde nuestro cuerpo y nuestra piel hasta una escala macro donde las ciudades tejen un entramado de nodos interconectados sobre la superficie de nuestro planeta.

I.II CIUDAD POSMODERNA Y CULTURA URBANA

La ciudad es la gente en la calle.

Jordi Borja, 2000

Desde la Danza darnos el espacio de reflexionar sobre el cuerpo y su complejidad nos resulta tan importante como desde el Urbanismo abrir el cuerpo a reflexionar sobre la ciudad. Así como vimos que el cuerpo no está dado, que no es un espacio inhabitado, así mismo la ciudad, el espacio no es algo dado, sino algo habitado, recordado, temido, amado; profundamente sentido.

Si bien este apartado puede ser *muy urbanístico*, es parte de evidenciar las influencias de este proyecto de investigación, toda vez que como urbanista este conocimiento palpita cuando estoy creando *intervenciones urbano-corporales* y es parte de las reflexiones que acompañan mis procesos creativos tanto individuales como colectivos para entender-nos a nosotros mismos.

Comencemos por reconocer el actual tránsito por una crisis de los fenómenos de las ciudades, no sólo de ellas misma, sino cómo las interpretamos (Tena, 2007: 15-20). Distinguiremos entre la ciudad de la que proviene la crisis y la ciudad a la que esta crisis se dirige (crisis en la utilización de los recursos, como el espacio, pero también a una crisis sobre cómo nos sentimos en las ciudades, crisis de identidad, crisis entre lo urbano y lo rural, y otras). La ciudad es una construcción histórico-cultural –no lineal ni progresiva–.

Tomaremos las categorías de análisis “Modernización”, “Modernidad” y “Pos(terior)modernidad” para periodizar históricamente. René Descartes es la referencia ineludible para la Modernidad, sus modelos y sistemas lógicos, desde el siglo XVI; sin embargo, en cuanto a la Arquitectura respecta no es sino hasta finales del siglo XIX que comienza a hablarse de una arquitectura moderna, proveniente de los cambios socioeconómicos y tecnológicos en la Revolución Industrial que comenzó a mediados del siglo XVIII y que convirtió a la sociedad en una sociedad industrial, urbana, moderna.

En cuanto a los estudios de la dimensión cultural en las ciudades modernas, consolidadas a comienzos del siglo XX con el modelo de vida urbana que proponía la industrialización iniciada el siglo anterior, George Simmel (1903) es un primer referente de esta reflexión y de cómo se han configurado “los estilos de vida” en ellas, aunque desde una perspectiva psicológica e individualista.

Simmel plantea que la cultura urbana es la cultura de la modernidad industrial que nace con las primeras metrópolis europeas; analiza el vínculo entre el desarrollo del individuo, en el plano psicológico, y los procesos globales de la primera modernidad. Por un lado, caracteriza al habitante de la primera ciudad industrial como un *urbanita*, y por otro lado, se aproxima al fenómeno de la moda, “un primer acercamiento a lo que entenderá posteriormente como el estudio y análisis de la construcción de estilos de vida urbanos” (Matus, 2010: 25).

El urbanita que describe Simmel es una *personalidad moderna*, capitalista, indiferente y reservada. De tal suerte que la “individualidad urbanita” se caracteriza por la intensificación del estímulo nervioso, como resultado del rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones externas e internas, y lo que denomina como *el carácter intelectualista de la vida psíquica en la metrópoli*, entendido éste como un estado de alerta consciente, que protege al individuo de las discrepancias de su medio. Esto querría decir que el individuo metropolitano desarrolla una especie de *cápsula protectora* contra la sobreestimulación.

Así, el comportamiento que sintetiza en forma práctica estas disposiciones del urbanita es la actitud *blasée*, comportamiento de hastío y desgano cuya esencia radica en la insensibilidad e indiferencia ante las cosas, siendo dicha actitud la consecuencia de la cambiante y rápida estimulación nerviosa que deriva de la intensificación de la vida metropolitana (Matus, 2010: 26).

Atravesar por un período de ocupación durante la Segunda Guerra Mundial, de caos y desastre constantes, postuló a la arquitectura y urbanismo funcionalistas como aquella luz de la razón que se encargaría de ordenar y de resolver los problemas sociales, políticos y económicos mediante la ordenación de los espacios en las ciudades europeas de inicios del siglo XX.

Sin embargo, la realidad superó a *la luz de la razón*, y aquellas promesas hechas por el funcionalismo para democratizar el espacio y la arquitectura se convirtieron en decepción; se cuestionó su capacidad para resolver a la ciudad como unidad y se le culpó no sólo de la crisis urbana, por el hacinamiento y el congestionamiento de las calles, sino también de la crisis social y económica.

Así como la Revolución Industrial transformó la vida en urbana e industrializada, según Borja y Castells (1999), la revolución tecnológica transformó la vida en globalizada. Las bases tecnológicas y científicas de dicha revolución comenzaron en los años cuarenta, y no fue hasta los setenta que su difusión se extendió con la tecnología militar y de finanzas internacionales, llegando en los ochenta a las fábricas industriales y a las oficinas, para terminar con su uso doméstico en los noventa.

Esta revolución tecnológica no es la causa de la economía global, pero sí es la infraestructura que requiere para operar. Es decir, sin informática y telecomunicaciones, las operaciones y procesos no podrían suceder en tiempo real, y ello es el soporte de la economía global como actual unidad económica operativa. En este sentido se define a la economía global como “una economía en que las actividades estratégicamente dominantes funcionan como unidad a nivel planetario en tiempo real o potencialmente real” (Borja y Castells, 1999: 24), cuya característica es ser incluyente y excluyente a un mismo tiempo; incluyente de lo que crea valor y de lo que se valora, y excluyente de lo que se devalúa. Es un sistema dinámico, expansivo y segregante.

En relación con lo anterior, es importante señalar la transición de la ciudad moderna a la posmoderna en cuanto al ámbito laboral, sobre todo en las reconfiguraciones de la construcción y vivencia del tiempo y el espacio, y relevante en la conformación de las identidades urbanas, fundamental en una aproximación desde los estilos de vida. A esto, el enfoque de Robert Ezra Park permite visibilizar los diferentes modos de vida vinculados a la individualización, la diversificación de las tareas, y al diferente rol que adquiere en la vida del habitante urbano la institución del trabajo (Hannerz, 1993 : 37).

Este contexto de cambio y transformación marcado por la creciente división del trabajo, reconfiguró el modo de organización social que había sido predominante en el mundo rural, y que estaba basado en factores como el parentesco, la casta y los vínculos locales. La atención en el cambio producido en las interacciones grupales urbanas es relevante para una comprensión acerca de la dinámica que adquiere la construcción de identidad en la ciudad y cómo se puede plantear la noción de cultura urbana posmoderna.

El proceso de globalización de la economía y la comunicación, con la revolución en torno a las tecnologías de información y comunicación (TIC), han requerido para su desarrollo la creación de redes globales de decisión e intercambio. Si bien no toda la actividad económica o cultural es global, sí lo son las “actividades estratégicamente dominantes” que promueven relaciones asimétricas de interdependencia en “tiempo real” (Borja y Castells, 1999: 21). Esto es la era de la información, donde las estructuras se disuelven y se reconfiguran en nuevas relaciones.

Este fenómeno promueve cambios profundos en la manera en que las ciudades y las sociedades se estructuran, estos cambios afectan tanto a los procesos de urbanización, como a las ciudades en su morfología y a sus ciudadanos en sus construcciones identitarias. Sobre todo en el entendido de que las ciudades juegan un papel importante al ser nodos de la estructura de la economía global (Borja y Castells, 1999: 22).

Si los nuevos procesos económicos son flujos de información y conocimiento a partir de un sistema de telecomunicaciones, una región del mundo que se articula con la economía global (dinamizando economía y sociedad locales) necesita constituir un nodo urbano de gestión de servicios avanzados y organizados en torno a un aeropuerto internacional, un sistema de telecomunicaciones, hoteles de lujo, servicios de asistencia secretarial, empresas financieras, oficinas de los gobiernos regionales y locales, mercado de trabajo local e infraestructura tecnológica (Borja y Castells, 1999: 37).

Sin embargo, el desarrollo de estos centros urbanos es voluble y las ciudades dependen de los flujos incontrolables de la inversión global para integrarse a la red de nodos o ser desconectados de ella (Borja y Castells, 1999: 40).

Saskia Sassen (1991) dice que las ciudades se han mudado de su historia como centro de comercio y finanzas internacionales, para funcionar de cuatro nuevas formas: como puntos direccionales de la organización de la economía mundial, como localizaciones clave para finanzas y firmas de servicios especializados, como lugares de producción y como mercados para los productos e innovaciones producidos.

Si las ciudades se insertan en esta “red interdependiente y jerarquizada de complejos productores de servicios a partir de flujos de información telecomunicados” (Borja y Castells, 1999: 42), la ciudad global es “la red de nodos urbanos de distinto nivel y con distintas funciones que se extiende por todo el planeta y que funciona como centro nervioso de la nueva economía en un sistema interactivo de geometría variable” (Borja y Castells, 1999: 43).

Si bien, la conformación de la modernidad urbana se dio por el suceder simultáneo de la globalización y el funcionalismo para internacionalizar las ciudades; es posible observar cómo la realidad rebasó la homogeneidad propuesta por el funcionalismo, que terminó promoviendo una crisis identitaria y derivado de ello, se reconoció que las ciudades son problemas de complejidad organizada (Jacobs, 1961).

Por otra parte, si bien el capitalismo se había valido del funcionalismo (para producirse, reproducirse y desarrollarse en la ciudad), a partir de 1973 las crisis económicas permitieron que se replanteara el modelo de ordenamiento urbano. En la reunión de Bruselas de 1978 se prohibió el urbanismo funcionalista, por haber “destruido a las ciudades europeas” con una utilización excesiva de recursos; lo que dio lugar a prácticas alternativas de ordenamiento (Tomas, 1996: 114-115).

Esta actualización de ideas modificó radicalmente la cultura espacial. Y si la ciudad es concebida como las huellas culturales construidas en el tiempo, los escenarios donde se dan las relaciones entre las prácticas culturales y los ciudadanos (Tena, 2007: 20); es oportuno atender a este momento crítico.

Este quiebre del modelo de ordenación desencadenó efectos no sólo en el ordenamiento de las ciudades, sino también sociales; vino una *concientización*, una visión profunda que develó los intereses del capitalismo monopolista y que devino en la acción de las asociaciones sociales, que recurrieron a la organización y opusieron resistencia para hacer valer su reivindicación (Tomas, 1998: 42).

Louis Wirth (1962) planteó que la heterogeneidad de los habitantes y la vida de grupo en la ciudad es uno de los elementos que determinan la existencia del urbanismo como modo de vida. Para Wirth, el urbanismo puede ser abordado empíricamente desde tres perspectivas interrelacionadas. Primero, como una estructura física que comprende una base de población, una tecnología y un orden ecológico; segundo, como un sistema de organización social que involucra una estructura social característica, una serie de instituciones sociales y una pauta de relaciones sociales; y tercero: “como un conjunto de actitudes e ideas, y una constelación de personalidades comprometidas en formas típicas de conducta colectiva y sujetas a mecanismos característicos de control social” (Wirth, 1962. En Matus, 2010: 29).

De esta concepción de “lo urbano”, viene una primera definición de la cultura de las ciudades. Para Wirth “lo urbano” constituirá la condición que más profundamente distingue la vida moderna de aquella tradicional-rural. No es una condición espacial ni una delimitación demográfica o productiva, sino una conducta, una forma de vida. Para el autor, esta forma de vida estará determinada por las singulares características de cada ciudad en tanto entidad material; específicamente su tamaño, densidad y heterogeneidad.

Con Wirth, “lo urbano” emerge como el efecto que el tamaño, la densidad y la heterogeneidad de la ciudad tienen sobre el carácter social de la vida colectiva, y que puede ser entendido en términos de contactos sociales impersonales, superficiales, transitorios y segmentados; debilitamiento de las relaciones primarias y su consecuente sustitución por aquellas de tipo secundarias; y la promoción de una perspectiva relativista, así como una mayor tolerancia a la diferencia y libertad de acción (Matus, 2010: 30).

Ahora bien, volviendo al reconocimiento de la crisis, tanto de la ciudad, como de su interpretación, “crisis de la respuesta a la crisis”; es posible ver que esta última viene de un rebasamiento cognoscitivo, es decir, la realidad (y su interpretación) ha requerido de nuevos conceptos y términos más expandidos, con mayor poder cognoscitivo que no caigan en interpretaciones reduccionistas (Tena, 2007: 15-20), sino que se logren complementarias las visiones desde afuera y de paso y las visiones de cerca y por dentro.

Esta necesidad viene de que la ciudad ya no es una sola, sino que hay ciudades dentro de la ciudad, es una “ciudad por fragmentos”, que en su momento Oriol Bohigas se propuso “reconstruir a partir de sus huecos”, los espacios que están en el medio de esas ciudades dentro de la ciudad (Tomas, 1996: 120).

Por otra parte y para evidenciar la vivencia que tienen los ciudadanos de su espacio público, los estudios espaciales de la cultura urbana proponen tres dimensiones de análisis espacial de lo urbano, a partir de la teoría de Henri Lefebvre (1974): Primero, las prácticas espaciales (*spacial practice*), referidas tanto al uso del espacio y a cómo éste es configurado a través de las acciones humanas, abarcando la producción y reproducción, y las características espaciales y locacionales de cada formación social, que asegura su continuidad y cohesión.

Segundo, las representaciones o concepciones del espacio (*representation of space*), vinculadas a las relaciones de producción y al “orden” que estas relaciones imponen, desprendiéndose de este conocimiento, signos y códigos acerca del espacio. Podríamos decir que es el espacio de los técnicos, de los arquitectos y los urbanistas.

Y finalmente los espacios de representación (*representational spaces*), que constituyen el componente intersubjetivo del espacio, relacionado con simbolismos complejos, ligados al lado clandestino de nuestra vida social y también al arte. La relación con el espacio se desarrolla según el autor a través de la idea de que existen capas de significados previos (Matus, 2010: 33).

Sin embargo, en los noventa, esta tríada lefebvriana fue reelaborada y actualizada por Edward Soja (2000), al plantear que los procesos de producción del espacio son la expresión combinada de tres aspectos interrelacionados.

En primer lugar, el espacio percibido, o primer espacio, correspondiente a las prácticas espaciales de Lefebvre, es el nivel constituido por el conjunto de prácticas materiales que trabaja articuladamente para producir y reproducir las formas concretas de la vida urbana. Este nivel haría referencia según Soja a lo que es “real”, a las “cosas en el espacio”. En segundo lugar, el espacio concebido, o segundo espacio, correspondiente a las representaciones del espacio que Soja define como los “pensamientos sobre el espacio”, se refiere a la representación del espacio imaginaria, reflexiva y simbólica. Y en tercer lugar, el espacio vivido, o tercer espacio correspondiente a los espacios de representación lefebvrianos, incorpora los dos aspectos anteriores, abriendo las posibilidades para una mayor complejidad en el análisis.

Para Soja, el espacio vivido es un espacio cultural, caracterizado por una apertura radical a algo más allá de la dicotomía espacio real/espacio imaginario: un espacio de diferencia, de multiplicidad, hibridación, conocimiento, subversión y libertad. Desde una perspectiva de transformación de la ciudad actual, el tercer espacio puede ser interpretado como un ideal de cultura urbana, un referente necesario para formular y articular la reflexión acerca de la ciudad y los espacios de cultura urbana a indagar, en tanto territorios que expresan en su vivencia una ciudadanía definida por la inclusividad de diferentes estilos de vida en el espacio.

El aporte de esta “triple dialéctica” tiene que ver con la apertura de la posibilidad de pensar el espacio más allá de la dicotomía que el pensamiento moderno erigió entre el espacio físico y el espacio mental, que construyó una epistemología basada en la separación entre el objeto y el sujeto (Clua y Zusman, 2002. En Matus, 2010: 34).

En este sentido, Roxana Reguillo (1996) entiende la cultura urbana como una mediación entre las condiciones objetivas del entorno y la subjetividad de los diferentes actores en un proceso co-constitutivo. En una reformulación de los planteamientos de Castells (1986), la autora afirma que los modos de producción y formas de organización que hacen posibles la ciudad generan un “particular sistema de representaciones que en correspondencia con las prácticas sociales dan forma a lo que puede denominarse cultura urbana”.

Reguillo se aproxima al estudio de la cultura urbana desde una concepción abierta de ciudad, diferente a los planteamientos del urbanismo clásico que ponían acento en variables y patrones absolutos y universales, que tendían a determinar por sí mismos los modos de vida. Dado que dichos enfoques tienden a homogeneizar la ciudad como forma espacial y social de vida, diluyendo la capacidad del actor para participar activamente en la construcción de los modos de vida urbanos; los modos de pensar, sentir, y actuar sobre el mundo en el espacio urbano, estarían determinados por dichas características.

Reguillo se diferencia de este tipo de mirada, planteando acercarse a los modos de organización de la diversidad, mirando a la ciudad “a través del conjunto de normas, valores, representaciones y formas de acción que organizan lo propio y lo ajeno, lo permitido y lo prohibido, las coordenadas espacio-temporales que orientan lo privado y lo público, lo laboral y lo lúdico, el tiempo cotidiano y el tiempo de excepción.” (Reguillo, 1996:75. En Matus, 2010: 37).

La definición de cultura urbana de Reguillo incorpora al análisis una mirada socio-antropológica, que expone cómo en las ciudades contemporáneas se construyen modos de vida contrapuestos desde la tensión entre diversidad/homogeneidad, introduciendo al actor urbano y sus tensiones.

Sharon Zukin (1991) habla de *paisajes urbanos posmodernos*, una noción de potencia simbólica. Los “paisajes de poder” contemporáneos involucran una mediación “tanto simbólica como material, entre la diferenciación socio-espacial del capital implicada por el mercado, y la homogeneidad socio-espacial del trabajo sugerida por el lugar” (Zukin, 1991: 16. En Matus, 2010: 38-39).

Este recorrido de lo macro de las ciudades interconectadas a lo micro de las relaciones intersubjetivas es relevante no sólo porque nos permite comprender las ciudades que habitamos, sino sobre todo que nuestras acciones *hacen ciudad*. Nuestro comportamiento hace ciudad, nuestras relaciones con el entorno hace ciudad, nuestras relaciones intersubjetivas hacen ciudad. Nuestras composiciones dancísticas también hacen ciudad y tener esto presente nos permite contribuir de manera activa con hacer ciudad y hacernos ciudadanos.

I.IV DE LAS IDENTIDADES

Hemos hecho el camino reflexivo a través de nuestro cuerpo, nuestras ciudades y sobre la importancia de retomar a la Estética para abordar el impacto de nuestras acciones/danzas cargadas de nuestra sensibilidad. Hemos hablado también de cómo estas acciones están influidas por nuestras vivencias y nuestras memorias. Ahora llegamos a la reflexión sobre la identidad, tanto individual como colectiva; para comprender nuestra existencia como un fino y complejo entrelazamiento de lo que sentimos, de lo que somos, de lo que queremos sentir, de lo *debemos* sentir. Es decir, vamos ahondando en cómo todas estas dimensiones están latentes y en mutua influencia. Así toma relevancia el poder y la responsabilidad de nuestras acciones como actos creativos de mundo, nuestro mundo.

Al hablar sobre identidad nos enfrentamos a un sistema complejo de relaciones en el que destaca el problema de la relación entre la identidad individual y la identidad colectiva, sobre todo en su aspecto de influencia, es decir, el problema dicotómico entre la libertad y la determinación.

Paul Ricoeur (2004) distingue entre la identidad como *mismidad* y como *ipsiedad*, ambas planteadas en la cuestión de la permanencia en el tiempo. Distingue así entre identidad personal e identidad narrativa, ésta última mantenida mediante la palabra, la promesa de “ser el mismo”, pese al acaecer del momento a momento, imprevisible y que trascienden el sentido de continuidad interno. En este sentido Ricoeur plantea al reconocimiento como *identificación*, por una parte, de uno mismo a sí mismo, y por otra parte, el *reconocimiento mutuo*.

Se tiene así que la categoría del tiempo es fundamental para la comprensión de la identidad en tanto que el individuo se promete a sí mismo ser el mismo a través del tiempo. Esta narrativa de sí la construye el individuo a partir de dar sentido a sus vivencias dentro del marco de su propia vida, de lo que lo hace ser sí mismo, incluyendo los “cambios de opinión” que tienen su principio dentro del propio sistema de valores que se construye el individuo. Así, los cambios del individuo no son sino seguir siendo sí mismo, aunque la forma cambie.

Por otra parte, al abordar el tema de la identidad desde la perspectiva individual, ésta no puede dissociarse de su relación con la otredad, es decir “la identidad tiene que ver con la idea que tenemos de nosotros mismos y quienes son los otros” (Giménez, 2004: 84). Construir la identidad propia implica procesos de comparación entre el yo y lo otro para encontrar semejanzas y diferencias.

Cabe señalar que las teorías de la identidad están incluidas en las teorías de la acción social, mismas que comparten la premisa de “la acción dotada de sentido” de Max Weber. La acción del individuo está dotada de sentido subjetivo orientado por las acciones de los otros, este sentido social de nuestras acciones siempre debe comprenderse en relación con la situación interactiva en que surge (Herrera Gómez and Soriano Miras, 2004: 61).

En la introducción de *Behavior in Public Places* (1963), Goffman indica que cuando las personas están la una ante la otra “pueden funcionar no sólo como instrumentos físicos, sino también como instrumentos de comunicación”, siendo las informaciones que los participantes emiten comunicaciones “incorporadas”. Por ello, la primera regla situacional consiste en la “gestión disciplinada de la propia apariencia o fachada personal” (Herrera Gómez and Soriano Miras, 2004: 62).

Así, la identidad propia se presenta ante los otros mediante las acciones que por ello mismo son siempre comunicativas, sin que por ello pueda asumirse que el “actor” social sea del todo consciente de su propia *performance* ni que la comunicación pueda ser unívoca, sino que se incluyen las interpretaciones que de estas acciones realizan a su vez los otros de nosotros mismos.

Gilberto Giménez (2004) dice que si asumimos el punto de vista de los sujetos individuales, la identidad puede definirse como “un proceso subjetivo (y frecuentemente auto-reflexivo) por el que los sujetos definen su diferencia de los otros sujetos (y de su entorno social) mediante la auto-asignación de un repertorio de atributos culturales frecuentemente valorizados y relativamente estables en el tiempo” (Giménez, 2004: 85).

Así, retomando a Jürgen Habermas (1987) en coincidencia con Ricoeur (2004), la auto-identificación del sujeto requiere ser reconocida por los otros para existir socialmente, “se forma, se mantiene y se manifiesta en y por los procesos de interacción y comunicación social” (Habermas, 1987: 145).

Se conforma así la dialéctica entre lo individual y lo social, de tal forma que la identidad implica una doble serie de atributos; de pertenencia social y particularizantes. Los primeros, implican la identificación del individuo con categorías, grupos y colectivos sociales (para lograr el reconocimiento de sí mismo); los segundos, comprenden la unicidad idiosincrásica del sujeto.

Estos atributos contribuyen a que el sujeto adquiera pertenencias sociales, de tal modo que se conforman lo que aquí concebimos como, *las identidades transversales*, es decir, vamos construyendo nuestra identidad a partir de fragmentos de pertenencias a lugares, a colectividades, gustos, vivencias, etcétera. De acuerdo con la teoría de George Simmel, los círculos de pertenencia lejos de diluir la identidad individual, más bien la fortalece y circunscribe con mayor precisión, “cuanto más se acrecienta su número, resulta menos probable que otras personas exhiban la misma combinación de grupos” (Giménez, 2004: 86). Nos vamos construyendo *únicos* en la composición que hacemos de nosotros mismos a partir de nuestros entornos.

Sin embargo, estas identidades transversales son afectadas también por su *longitudinalidad*, es decir, en su suceder temporal, “los mundos de sentido” a los que las identidades del individuo se incorpora son en sí mismos contradictorios, en continua transformación y reconfiguración particularmente en los procesos de metropolización y de globalización, sin que por ello pueda afirmarse que estos mundos de sentido están debilmente integrados y que padecen continua erosión, como afirma Giménez (2004); pues ello implica que haya una idea preconcebida del *deber ser* de los mundos de sentido de las identidades, limitando su continua construcción, reconstrucción y deconstrucción.

Se trata más bien de su acontecer emergente, de una actualización constante para dar continuidad al sentido de nuestras identidades. Es constante en tanto que continuamente tenemos nuevas experiencias, nuevas relaciones.

Giménez destaca cinco *atributos particularizantes*: (1) Los *caracteriológicos*, son características de significado individual y relacional. (2) Los *estilos de vida*, preferencias de consumo de productos que constituyen sistemas de signos que expresan la identidad de los individuos. (3) La *red personal de relaciones íntimas* (Edgar Morin, 1969), de tal suerte que cada uno de los miembros de la red funciona como *alter ego*, que en ausencia generan el sentimiento de soledad –como la incapacidad de verse y sentirse en los otros–. (4) El *apego afectivo a cierto conjunto de objetos materiales*, en donde Giménez comprende y retoma de otros autores (William James), que lo que un individuo es también refiere a lo que le pertenece, sin embargo, “la posesión” no es igualmente entendida por todas las culturas, en algunas ésta no es entendida individualmente, sino colectivamente. (5) Nuestra *biografía incanjeable*, que se manifiesta en su intercambio interpersonal y que conforma las “relaciones íntimas” (Giménez, 2004: 88-89).

Si bien puede profundizarse en la caracterización y explicación de las identidades individuales, en ello es inevitable la constante referencia al entorno del individuo y a su influencia en la actualización constante de sus identidades transversales y longitudinales. Sin embargo, ese entorno no es uno cualquiera, sino aquel en el que se inscribe el individuo como participante de una cultura, su propia cultura, en donde construye su sentido de pertenencia y con el cual se relaciona con *los otros* en su misma cultura y con *los otros* de otras culturas.

Pasamos así a la reflexión sobre cómo se relacionan la identidad y la cultura a la que pertenecemos (o no). A ello, Giménez (2005) dice que los conceptos de *cultura e identidad* están estrechamente interrelacionados y que son indisolubles en tanto que nuestra identidad consiste en una apropiación distintiva de los repertorios culturales de nuestro entorno social.

Si aceptamos que “la primera función de la identidad es marcar fronteras entre un nosotros y los ‘otros’, nos diferenciamos a través de una constelación de rasgos culturales distintivos” (Giménez, 2005: 1). La identidad es el lado subjetivo (intersubjetivo) de la cultura, “la cultura interiorizada en forma específica, distintiva y contrastiva por los actores sociales en relación con otros actores”.

El término de “cultura” es polivalente porque forma parte de una “familia de conceptos totalizantes estrechamente emparentados entre sí por su finalidad común, aprehender los procesos simbólicos de la sociedad” (Giménez, 2006: 31).

Por su parte, John Brookshire Thompson (2002) dice que lo que se ha concebido como el concepto de “cultura” en las ciencias sociales es “el estudio de las formas simbólicas” (Thompson, 2002: 183).

Del latín *culturam* (el cultivo o cuidado de algo, principalmente de la tierra) el uso de la palabra se extendió al *desarrollo humano* a partir del siglo XVI y para el siglo XIX ya se usaba como sinónimo de “civilización” en inglés y en francés, e implicaba un refinamiento y ordenamiento que alejaba al ser humano de la barbarie y el salvajismo. En alemán “cultura” y “civilización” se usaron en oposición; *Zivilisation* tuvo connotación negativa y *Kultur* una positiva. La primera se asoció con la cortesía y el refinamiento de los modales, y la segunda se usó para “los productos intelectuales, artísticos y espirituales donde se expresaban la individualidad y la creatividad de la gente” (Thompson, 2002: 186-187).

Hay que hacer notar, sin embargo, que el suceder de este uso de los términos radicó en Europa, donde se desarrolló una cultura dominada por los varones y por la distribución desigual de la sociedad de clases, que se extendía junto a la corte de los príncipes en las crecientes ciudades, que significaba una “nueva vida cultural”. De aquí proviene el proverbio medieval según el cual *el aire de la ciudad libera*. En este sentido, la ciudad medieval se convierte en el lugar en donde nace el espíritu y la auto-comprensión creadora (Giménez, 2006: 168).

Para finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, el término “cultura” se usaba en trabajos que buscaban ser historias universales del desarrollo de la humanidad. Johann Gottfried von Herder (1784) habló de *culturas* en plural para dirigir la atención a las características particulares de diferentes grupos, naciones y periodos. En este sentido varios autores trabajaron la “concepción clásica”, en los que se incluye a Edward Burnett Tylor y que define a la cultura como “el proceso de desarrollar y ennoblecer las facultades humanas, proceso que se facilita por la asimilación de obras eruditas y artísticas relacionadas con el carácter progresista de la era moderna” (Thompson, 2002: 189).

En tanto que el concepto de “cultura” es el concepto central de la Antropología, dentro de ésta se distinguen dos concepciones, la descriptiva y la simbólica. La primera examina las costumbres, habilidades, artes, herramientas, armas, prácticas religiosas de grupos de todo el mundo, y de donde Taylor (1903) da su definición clásica al *Primitive Culture*.

La cultura o civilización, tomada en su sentido etnográfico amplio, es esa totalidad compleja que abarca al conocimiento, las creencias, el arte, la moral, la ley, las costumbres y cualesquiera otras habilidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad. La condición de la cultura entre las diversas sociedades de la humanidad en la medida en que se puede investigar a partir de principios generales, es un tema propicio para el estudio de las leyes del pensamiento y acción humanas (Taylor, 1903. En: Thompson, 2002: 191).

La segunda concepción, la simbólica dice que no se trata de buscar leyes, sino de buscar significados en tanto que el ser humano “es un animal suspendido en tramas de significación tejidas por él mismo” (Geertz, 2003: 20), para lo cual es necesario practicar la interpretación.

A esto, Thompson (2002) propone una tercera concepción, la estructural, que partiendo del planteamiento de Clifford Geertz (2003), que enfatiza tanto el carácter simbólico de los fenómenos culturales como el hecho de que tales fenómenos se insertan siempre en contextos sociales estructurados, define al análisis cultural como:

[...] el estudio de las formas simbólicas –es decir, las acciones, los objetos y las expresiones significativos de diversos tipos– en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y estructurados socialmente en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas (Thompson, 2002: 203).

Así, lo que consideramos como natural, o lo que conforma nuestra *doxa*, se da en tanto que tenemos una *primera* experiencia del mundo, misma que se ha interiorizado en nosotros y que cuestionamos sólo en la medida en la que deja de hacernos sentido o explicarnos el mundo.

Esto que está interiorizado en nosotros podría verse como una red de relaciones, o bien, una expansión rizomática, en donde se configura el capital simbólico, por un lado, y cómo obtenerlo, por el otro (García Canclini, 1984: 9). De esta forma, los comportamientos sociales son la manera en que cada grupo usa y significa su entorno, donde establecen sistemas de comunicación, a partir de y mediante los cuales transmiten sus patrones ideológicos en un tiempo y espacio específicos (Torrijos, 1988: 25-27); así como los modos de identificación entre el propio ser y la otredad (Vigliani, 2011).

El concepto de *habitus* de Bourdieu explica el proceso por el cual lo social se interioriza en los individuos promoviendo que las estructuras objetivas se correspondan con las subjetivas (García Canclini, 1984: 26). Es decir, los comportamientos son acciones que se integran a sistemas de hábitos que se construyen desde la infancia, pero –aunque Bourdieu no lo desarrolla profundamente– también a lo largo de la vida del sujeto.

Hay dos aspectos que Bourdieu toma en cuenta en la sociología de las obras culturales; por una parte el *habitus* –que hace del sujeto un individuo colectivo– y por otra parte *el campo* –que media entre la estructura y la superestructura sociales, así como entre lo social y lo individual–.

A esto, García Canclini recuerda *la ironía sartreana del marxismo* que pone al escritor Paul Valéry como un *intelectual pequeño burgués*, por todo lo que Valéry es y representa *individualmente*, pero que no puede dar cuenta de por qué, aun compartiendo entornos y códigos colectivos, no todos los pequeño burgueses son Paul Valéry (Sartre, 1963. En: García Canclini, 1984, p. 8). Se cuestiona, pues, la construcción de la unicidad de los individuos, aunque colectivos.

La teoría de la práctica en tanto que práctica, recuerda, en contra del materialismo positivista, que los objetos de conocimiento son construidos y no pasivamente registrados y, contra el idealismo intelectualista, que el principio de esta construcción es el sistema de disposiciones estructuradas y estructurantes constituido en la práctica y orientado hacia funciones prácticas (Bourdieu, 1993: 91).

Bourdieu asocia la legitimidad de los productos culturales, de sus productores y sus comunicadores, a los gustos de los *niveles culturales*. Por lo que el “gusto legítimo”, el “gusto medio” y el “gusto popular” serían una manifestación del *habitus* de cada una de estas clases y determinan su consumo cultural. Aunque García Canclini hace un renombramiento de éstas como “estética burguesa”, “estética de los sectores medios” y “la estética popular”, quizá resulta más adecuado decir “gusto legítimo”, porque es la idea que subyace acerca de la cultura burguesa que se autoproclamó como “la civilización”.

La praxis civilizadora de los estados europeos devino progresivamente en una “in-cultura, concentrada en la declaración de obligatoriedad de las máximas burguesas [...] tomando en consideración su modo de vida no burgués, como no civilizada, según ellos, carente de cultura y [...] dignos de ser explotados con todo derecho (Giménez Montiel, 2006: 175).

Gilberto Giménez (2006) clasifica la dimensionalidad de las culturas, así como su permeabilidad. *Círculo interior*. Alta cultura. Propia de la gente con medios para ello, el lujo como prestigio. *Círculo intermedio*. Cultura tolerada. Elementos separados de su contexto de origen popular son absorbidos por la alta cultura. *Círculo exterior*. Cultura intolerada. Excluidos de la alta cultura por ser incompatibles con el sistema de referencias. Rechazada.

Imagen 1. Círculos de la cultura según Gilberto Giménez



Fuente. Elaboración propia con base en el texto de Giménez

El habitus produce los condicionamientos asociados a una clase particular de existencia, sistemas transferibles, *estructuras estructuradas como estructuras estructurantes*, principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que “pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines”, sin que se infiera la obediencia de las reglas, aunque reguladas y regulares, lo están en tanto que buscan reencontrar a los agentes ya *condicionados* para reconocerlos (Bourdieu, 1993: 92-93).

El habitus es el producto de la confrontación con el acontecimiento que incluye o excluye las conductas de acuerdo con el sentido que los individuos le otorgan a las prácticas. Si bien, el inconsciente permite el olvido de la historia que ella misma produce en tanto que realiza estructuras objetivas que genera *cuasinaturalidades*, el habitus es la presencia activa de todo el pasado del que es producto y que funciona como capital acumulado (Bourdieu, 1993: 97-98).

La homogeneidad objetiva de los habitus de grupo o de clase que resulta de la homogeneidad de las condiciones de existencia, es lo que hace que las prácticas y las obras sean inmediatamente inteligibles y previsibles, percibidas, pues, como evidentes: el habitus permite ahorrarse la intención, no sólo en la producción, también en el desciframiento de las prácticas y obras (Bourdieu, 1993: 100-101).

Son *significantes sin intención de significar*. El habitus es la ley inmanente, *lex insita*, inscrita en los cuerpos por idénticas historias, que devienen en el dominio de un código común. Se conforma como el *principio no elegido de todas las elecciones*, objetivamente organizados como estrategias sin ser producto de una verdadera intención estratégica (Bourdieu, 1993: 105-106).

La presencia del pasado en esta especie de falsa anticipación del porvenir que efectúa el habitus no se muestra mejor, paradójicamente, que cuando el sentido del futuro probable es desmentido, y unas disposiciones mal ajustadas a las posibilidades objetivas, debido a un efecto de histéresis (es el ejemplo de Don Quijote, tan querido por Marx), reciben sanciones negativas porque el entorno al que se enfrentan finalmente está alejado de aquél al que están objetivamente ajustadas (Bourdieu, 1993: 107).

Ahora bien, con respecto de las identidades colectivas pueden llamarse “identidades” por analogía con las identidades individuales por tres razones, primero, porque carecen de autoconciencia, segundo, porque carecen de una entidad nítidamente delimitada (como el cuerpo de los individuos), tercero, porque no constituyen un dato, sino un acontecimiento contingente dado que los grupos se hacen y se deshacen, se transforman permanentemente. Por lo tanto no conviene considerarla como una unidad monolítica, absoluta en sí misma, sino como un sistema de relaciones y de representaciones.

Gilberto Giménez (2005) retoma de Fredrik Barth que las fronteras y la capacidad de mantenerlas en la interacción con otros grupos son lo que define la identidad, y no los rasgos culturales seleccionados para marcar tales fronteras (Giménez, 2005: 18). Las fronteras identitarias son acciones, son la construcción de una relación con los *otros* a partir de la continua toma de decisiones.

Para construir el concepto de *identidad colectiva*, Alberto Melucci (1982) parte de una teoría de la acción colectiva concebida como el conjunto de prácticas sociales en el que se involucran simultáneamente cierto número de individuos o grupos (1); que exhiben características morfológicas similares (2); que implican un campo de relaciones sociales (3); y donde la gente involucrada tiene la capacidad de conferir sentido a lo que está haciendo o va a hacer (4). Esto lleva a preguntar cómo se construye y mantiene la unidad de la acción social (Giménez, 2004: 92).

De este modo las identidades colectivas pueden verse como sistemas de acción –y no como sujetos– que actúan con la unidad de propósitos que se auto-atribuyen o que les atribuyen sus otredades.

En cuanto proceso, la identidad colectiva implica definiciones cognitivas, una red de relaciones activa (entre actores que interactúan, se comunican y negocian entre sí, se influyen recíprocamente y toman decisiones), así como de cierto grado de involucramiento emocional para sentirse parte de una común unidad; de tal suerte que la identidad colectiva puede concebirse como “la capacidad de un actor colectivo para reconocer los efectos de sus acciones y para atribuir estos efectos a sí mismo” (Giménez, 2004: 93).

Giménez afirma que entre la identidad y la cultura existe una relación simbiótica. Diciendo de la identidad que se define por sus límites, estableciendo fronteras entre el “nosotros” y los “otros” y esto es visible debido a los rasgos culturales distintivos (Giménez, 2005: 1). Así, la cultura no puede ser considerada como un repertorio homogéneo, estático e inmodificable de significados; sino que la dimensión estética del espacio posee una carga ideológica que comunica. La cultura es parte de los escenarios en los que un grupo se representa a sí mismo simbólicamente, y donde construye las unidades estéticas que representan sus universos simbólicos (Torrijos, 1988: 26-27).

El mundo es intersubjetivo, comunicado y compartido; los modos de identificación que cada cultura desarrolla definen las fronteras entre el propio ser y la otredad. Así, en la medida en que los miembros de un grupo reproducen y comparten patrones de intercambio de tales signos, están produciendo patrones culturales y sociales de comunicación con su entorno (Vigliani, 2011).

Hasta aquí hemos procurado hacer emerger y visibilizar la complejidad que nos sostiene cuando danzamos, en cuanto sujetos creadores de situaciones mediante nuestras acciones, en el uso de nuestro cuerpo, lugar de intercambio e interconexión, territorio de interiorización de nuestros entornos-culturales.

Hemos partido desde nuestra piel a la profundidad de nuestros propios cuerpos, que existen física y simbólicamente. En ellos sentimos las ciudades, con ellos las danzamos inmersos en constelaciones de significados, encarnamos los habitus por los que transitamos y a partir de ello transformamos los espacios con nuestra presencia y los resignificamos para nosotros y para los otros. Pero todo ello está imbricado con *quiénes somos* y quienes *no somos*, cómo nos definimos a nosotros mismos, cómo construimos nuestras intenciones de acuerdo con lo que de nuestra cultura portamos interiorizado, lo que es adecuado o inadecuado, y cómo comunicamos todo ello en nuestras acciones.

Las intervenciones urbano-corporales que aquí trataremos buscan ahondar en la construcción que cada uno hace de sí mismo en su vivencia de ciudad y cómo ello puede devenir en *danzar calle*, y transformar las ciudades mediante el cuerpo y mediante la transformación de nuestros sentires.

I.V MEMORIAS AFECTIVAS

Tengo, aún, dos memorias. La mía personal y la de aquel Shakespeare que parcialmente soy. Mejor dicho, dos memorias me tienen. Hay una zona en que se confunden. Hay una cara de mujer que no sé a qué siglo atribuir.

Jorge Luis Borges, "La memoria de Shakespeare"

El concepto de memorias afectivas [de/en los lugares] nos ayudará a comprender las intervenciones urbano-corporales como composiciones de sitio específico, pero también de *tiempo específico*. No sólo es que ningún lugar es igual a otro, sino que no significan lo mismo para diferentes personas, pues cada sujeto/colectivo ha tenido una experiencia específica y por lo tanto sus memorias de/en los lugares son diferenciadas. Así, la danza en el espacio público compuesta a partir de las memorias afectivas de/en los lugares es un proceso de creación no sólo en el espacio, sino también del tiempo y de nuestra propia identidad.

Para hacer esta revisión comenzaremos en el *exterior* para aproximarnos al *interior*; comenzaremos por cómo el espacio físico nos afecta y cómo nosotros lo afectamos simbólicamente mediante el sentido que le otorgamos en nuestras memorias y veremos la relación de ésta con la imaginación y con las identidades individuales y colectivas. Veremos cómo la memoria no es un almacenamiento de experiencias e información, sino un proceso de composición.

En 2015 Colin Ellard, neurocientífico cognitivo, escribió *Places of the Heart: The Psychogeography of Everyday Life*; donde reflexionó en torno al límite difuso entre la afección humana y de los objetos (segundo capítulo. "Lugares de afecto").

Alargué la mano para tocar una fronde que quedaba a la altura de mis ojos. Al principio se enroscó un poco, pero luego se extendió también para tocarme. Fue entonces cuando las cosas empezaron a volverse un poco raras. Aquel no era un bosque normal. Si yo empujaba, me devolvía el empujón. Si me estremecía, reaccionaba acercándoseme con curiosidad. Parecía saber que yo estaba allí y no me costó imaginar que intuía cómo me sentía (Ellard, 2016, p. 59).

Si bien Ellard se refiere a la escultura interactiva de Philip Beesley, *Hylozoic Soil*¹; ¿qué nos impide pensar que en cierto modo la relación con nuestros entornos es interactiva? Esta pieza pone en evidencia los intercambios que experimentamos con los lugares, evoca estados de intimidad y conexión para gestar sentimientos de simpatía y amor construidos hacia afuera, “a modo de intercambios en el espacio, donde las fronteras de qué y quién soy y las diferencias entre mí mismo, un animal y una roca se han desdibujado” (Ellard, 2016, p. 60).

Llama la atención que estas fabricaciones, que no considera ni vivas ni muertas, que reaccionan a los seres vivos, parecen adoptar propiedades como la empatía (Ellard, 2016, p. 62)

Hylozoic Soil proporciona una lección objetiva impactante en cuanto a en qué medida una cosa puede generar una relación emocional bidireccional con un ser humano. La suma de sentimientos desconcertantes que evoca un paseo a través de las esculturas empíricas de Beesley contiene algunas de las delgadas vetas de la tapicería de la emoción humana que llamamos “amor” y reverenciamos por encima de los demás estados del ser (Ellard, 2016, p. 63).

Ellard expone cómo esta tendencia a explicarnos el *comportamiento* de los objetos como sentimientos y pensamientos humanos comienza a una edad temprana y se conoce como “la teoría de la mente”. Somos lentos para dar sentido y para aprender por ello nuestros cerebros se valen de “atajos” (“aprendidos” de experiencias previas) para dar sentido incluso antes de vivir las situaciones, sobre todo cuando estamos en peligro (Ellard, 2016, pp. 66-68).

Sirvan las reflexiones de Ellard para preguntarnos: ¿cómo influyen estas experiencias del espacio en nuestras memorias afectivas de los lugares?, ¿cómo dotamos de sentido a nuestro mundo que podemos tener emociones por los lugares? Tomemos como referencia la ciudad de Ersilia de las ciudades invisibles de Ítalo Calvino (1972). En Ersilia “para establecer las relaciones que rigen la vida de la ciudad, los habitantes tienden hilos entre los ángulos de las casas” (Calvino, 2012, Parte V. Las ciudades y los intercambios. 4, sin paginación).

1 Revisar: http://www.philipbeesleyarchitect.com/sculptures/0635hylozoic_soil/index.php

La ficticia e invisible Ersilia se satura de hilos que establecen/representan sus relaciones, entonces los habitantes desmontan la ciudad, se van y se quedan los hilos. Ersilia vuelve a construirse en otro lugar, los hilos vuelven a saturar la ciudad, los habitantes vuelven a irse, de nuevo quedan los hilos. “Viajando así por el territorio de Ersilia encuentras las ruinas de las ciudades abandonadas, sin los muros que no duran, sin los huesos de los muertos que el viento hace rodar: telarañas de relaciones intrincadas que buscan una forma” (Ídem).

Las relaciones humanas y no humanas son las que construyen simbólicamente los lugares. Quizá un edificio o una plaza no nos devuelvan con “acciones” nuestras acciones como las esculturas interactivas; sin embargo, son el *locus* de nuestras experiencias, de nuestras emociones, nuestras memorias y nuestras identidades. No sentimos emociones por los espacios en sí mismos, sino por las memorias de las vivencias que hemos tenido ahí y por las memorias de experiencias tenidas en otros lugares. Habitar un lugar puede reproducir o incluso magnificar nuestras experiencias significativas previas; así, sentimos los lugares por las memorias que evocan mis relaciones conmigo y con los otros y lo otro, que son la construcción de un *yo mismo*.

En otro experimento, Ellard muestra casas *de diseño* a los participantes y éstos si bien consideran interesantes las experiencias, cuando se les pregunta si las comprarían para habitarlas, ellos preferirían comprar una casa que se ajuste a las memorias de sus casas anteriores. Por una parte, “queremos lo que queremos porque es lo que creemos que podemos tener” (Ellard, 2016, p. 75), pero también lo que creemos que podemos tener es porque lo hemos tenido antes.

Aunque no profundiza en ello, dice que la vivencia de nuestro espacio íntimo y del espacio público están relacionados y condicionados por la cultura en la que nos encontremos. De ese modo en un estudio que realizaba en Bombay encontró que los participantes se sentían más relajados en espacios públicos vacíos, y comprendió que esto ocurría porque las personas viven en hacinamiento en sus hogares, por lo que un espacio vacío les generaba tranquilidad. Contrario a lo que puede ocurrir en un espacio público occidental donde el vacío significa el fracaso de dicho espacio (Ellard, 2016, p. 82).

Podemos guardar nuestros recuerdos de nuestras casas, pero nos los llevamos puestos cuando nos mudamos. Si somos afortunados, pueden formar la columna vertebral de una vida adulta feliz, pero, en el caso de no ser benignos, nuestros primeros recuerdos pueden desencadenar espirales mentales en momentos inesperados (Ellard, 2016, p. 78).

El último ejemplo que da Ellard es sobre la relación entre la vida de Martin Heidegger en una cabaña en la Selva Negra y su pensamiento filosófico. Si bien es de notar cómo vincula el lenguaje que utilizó Heidegger en su obra con vivencias en el bosque; cuando habla de la entrevista que le hicieron al hijo del pensador, emerge la memoria no sólo del lugar, sino de la persona asociada a un lugar. No sólo recordamos los lugares y cómo nos hemos sentido en ellos, también recordamos nuestras relaciones, recordamos a otros mediante los lugares. El hijo de Heidegger dijo: “Para mí, sigue vivo aquí” (Ellard, 2016, pp. 90-91). Así,

La persistencia del espacio proporcionaría un sentimiento de orden y sosiego, de permanencia y sujeción, la impresión de ser y preservar frente a los avatares de la vida, de cada uno y de los grupos sociales. De ahí la cautivadora pero muy compleja relación entre el espacio, la memoria colectiva y la identidad social. No cabe la identidad sin memoria —la conciencia de sí en la duración— ni la memoria sin identidad —la conciencia de la cadena de secuencias temporales y acontecimientos significativos— (Candau, 2005) pero lo interesante en este juego de bucles es el papel asignado al espacio material y simbólico, construido y cifrado socialmente, como soporte donde se prenden, reconocen y reconstruyen una y otra, la memoria colectiva y la identidad. En ese intercambio incesante el espacio resulta asimismo cualificado (Martínez, 2014, pp. 7-8).

Sin duda cautivadoras y complejas las relaciones que se tejen en nuestros mundos. Para nosotros ha sido un recorrido por las relaciones entre el cuerpo como primer espacio habitado, el espacio público de las ciudades, nuestras identidades individuales y colectivas, nuestras memorias; todo actualizándose mutuamente, creando nuestro presente constantemente.

Con Ellard hemos visto cómo los espacios nos afectan, no sólo fisiológicamente, y cómo los afectamos simbólicamente; cómo los dotamos de sentido y cómo al recordar los lugares nos recordamos a nosotros mismos y a los otros, “como si nuestra existencia fuera una topobiografía concertada y pudiéramos decir que también somos donde recordamos” (Martínez, 2014, p. 8).

Veamos cómo se imbrican el espacio, la memoria y la identidad, y cómo es pertinente “hablar de la memoria de los lugares y de los lugares de la memoria”. Emilio Martínez (2014) toma como ejemplo la “reconstrucción” de las ciudades alemanas después de la Segunda Guerra Mundial, y dice que la arquitectura y la literatura fueron “pantallas frente a la tentación del recuerdo, instrumentos de construcción de una sociedad sin pasado” (Martínez, 2014, p. 9).

Los traslados forzosos en el vaivén de la delimitación de las fronteras políticas devino en “comunidades extrañadas de sus lugares de origen y extrañas a los de destino [que] se vieron ante la tesitura de gestionar su nueva identidad en un entorno nuevo de códigos impenetrables donde nada les recordaba nada” (Martínez, 2014, p. 10). Así, la reconstrucción de dichas ciudades suponía dar sentido a un relato mediante el espacio construido, un punto de partida que disipara el caos y que fuera referencia para la *reconstrucción de las identidades*.

El espacio construido es, además, discurso (Ricoeur, 1998. En: Martínez, 2014, p. 12). Este conjunto simbólico materializado en los lugares es reconocido por los miembros de las sociedades y así *utilizado*. “El espacio urbano es el resultado de un juego no equitativo de permanencias y supresiones asociadas a la desigualdad social y de poder entre los actores concurrentes. No todos son visibles y muchos son borrados” (Martínez, 2014, p. 12). La memoria es una construcción desde la sociedad misma que la vincula a su vida y a su continuidad, por lo que cabe decir que el entorno social influye la memoria individual, nos apoyamos en una comunidad afectiva para recordar, recordamos con ayuda de los otros (Martínez, 2014, pp. 13-14).

no es tan fácil mudar las relaciones que se han establecido entre las piedras y los hombres. Cuando un grupo humano vive desde hace tiempo en un sitio adaptado a sus hábitos, no solamente sus movimientos, sino también sus pensamientos se regulan por la sucesión de imágenes materiales que representan los objetos exteriores. Ahora suprimamos parcialmente o modifiquemos en su orientación, dirección, forma o aspecto, esas casas, esas calles, esos pasajes, o cambiemos solamente su distribución. Las piedras y los materiales no opondrán resistencia, pero los grupos sí lo harán. En esta resistencia —si no de las piedras, sí al menos de sus antiguos ajustes con los grupos— es donde se tropieza. Sin duda, esta disposición anterior ha sido originalmente obra de un grupo, y lo que un grupo ha hecho otro puede deshacerlo; pero la intención de los primeros individuos ha tomado cuerpo en una estructura material, es decir, en una cosa, y la fuerza de la tradición local proviene de ella, de la que era imagen. Hasta tal punto es cierto que para una gran parte de sus miembros, los grupos imitan la pasividad de la materia inerte (Halbwachs 1997. En: Martínez, 2014, p. 18).

Así, no sólo recordamos dentro de los marcos sociales, sino también dentro de los marcos espaciales (que son construidos socialmente). Aquí aparece la cuestión de *la permanencia*. Por una parte, las memorias pueden ser desplazadas porque los sujetos o las sociedades se vinculan con otros sistemas de valores, con otras comunidades de memorias; por otra parte las sociedades pueden desplazarse en el territorio y desplazar así sus memorias.

Recordamos por lo que construimos como significativo para nosotros, desde lo material/ físico como nuestras sensaciones corporales (digamos que nos recordamos a nosotros mismos en nuestras sensaciones de *placer* y *displacer*), hasta lo más sutil como las relaciones que establecemos con nuestro entorno y con los otros (nos recordamos a nosotros mismos con los otros en los lugares); el lugar deviene vínculo y el vínculo acredita al lugar (Martínez, 2014, pp. 17-18).

Así la memoria pareciera estar *fuera* de nosotros, en el espacio y en las sociedades en que habitamos; sin embargo, para que las memorias sean afectivas y significativas, sucede todo un proceso interno de experiencia sensible. Las memorias que tenemos son un decantado de las interpretaciones que hacemos del entorno en que vivimos, de las relaciones que establecemos y de la narración que hacemos de nosotros mismos, de nuestra vida y de lo que tiene sentido en ella. Mis memorias afectivas refuerzan la idea que tengo de mí mismo y de mi mundo, de quien soy y cómo actúo.

Hay quienes se preguntan por un *sentido interno* que sintetice las sensaciones con la imaginación y la memoria para vincular lo sensible a lo inteligible. Para Tomás de Aquino, la facultad *cogitativa* sería el principio organizador, de composición y de síntesis entre toda la gama de matices que percibimos de los objetos físicos y de su transcurrir, entre lo efímero y fugaz de lo que ocurre continuamente (Universidad de Navarra, 2005, pp. 85, 87, 89, 90-92). Sin embargo, no sólo almacenamos la información de nuestras experiencias, las dotamos de sentido, mismo que se actualiza con nuevas experiencias, incluidas nuestras relaciones sociales (y nuestro lugar dentro de nuestra sociedad).

Por otra parte, nuestra imaginación es capaz de evocar lo sensible separándolo del presente, trayéndolo del *antes* para proyectarlo en un *después*.

[es] un paso adelante en el proceso de desmaterialización de la sensación, y tiene la función de *representación* de lo vivido por el *sensus commune*, fabricando una imagen de lo experimentado por el sujeto. La *koiné aesthetiké* se va diversificando y con ella la sensibilidad interna. Así, la imagen producida es una repercusión de la sensación perfeccionada mediante la conciencia actual (Universidad de Navarra, 2005, p. 94).

Si bien, el poder de la imaginación radica en su capacidad de evocar la experiencia sensible sin la exposición al estímulo, hay que decir que no imaginamos tamaños concretos ni duraciones exactas, imaginamos leyes de tamaños y tiempos con los que podemos componer mediante nuestros procesos de aprendizaje (Universidad de Navarra, 2005, pp. 94-97).

Veamos entonces cómo se vinculan la experiencia sensible, la memoria y la imaginación. Si no tuviéramos memoria e imaginación, seríamos un continuo devenir; la memoria nos permite identificarnos con nosotros mismos a través del tiempo y decir “yo cambio”, sin la memoria seríamos puro cambio. Así es como siendo seres en el espacio y en el tiempo, también podemos *salir* de ellos mediante la memoria y la imaginación, podemos *estar* en espacios y tiempos que *ya no están*, o incluso [en los] que *nunca hemos estado*.

[...] debemos ahora considerar qué se significa por persona [...] un ser pensante dotado de razón y que puede considerarse a sí mismo como el mismo [...] como una cosa pensante en diferentes tiempos y lugares; lo que tan sólo hace en virtud de su tener conciencia [...] y hasta el punto que ese tener conciencia pueda alargarse hacia atrás para comprender cualquier acción o cualquier pensamiento pasados, hasta ese punto alcanza la identidad de esa persona: es el mismo sí mismo ahora que era entonces; y esa acción pasada fue ejecutada por el mismo sí mismo que el sí mismo que reflexiona ahora sobre ella en el presente (Locke, 1956. En: Souroujon, 2011, p. 237).

Locke abrió así toda una reflexión en torno a la identidad individual y vemos cómo somos nosotros mismos en tanto que podemos hacer composiciones con lo que hemos apre(he)ndido en nuestras experiencias, desde lo sensible recordado por la memoria y proyectado por la imaginación.

Construimos un sentido del mundo, y sobre todo nos construimos a nosotros mismos en el mundo. Joël Candau (2001) dice que memoria e identidad se encuentran en una relación dialéctica; la memoria genera identidad, es anterior a ésta, y ésta se erige como marco de selección y significación de la memoria, por lo que no puede entenderse como una relación de causa y efecto, sino que ambos conceptos laten compenetradamente (Souroujon, 2011, p. 234).

Nuestros procesos sensoriales, de memoria, imaginativos y de identidad se encuentran en bucles retroactivos. Un sujeto puede tener identidades múltiples y varios sujetos pueden asumir una misma identidad (Souroujon, 2011, p. 238).

A ello, Gastón Souroujon (2011) toma la obra de Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, para hablar sobre la multiplicidad de identidades que los sujetos encarnan a los largo de sus vidas, y aun así son una misma persona a pesar de los *olvidos*. Proust nos recuerda cómo a través de una experiencia sensorial en el presente, idéntica a una anterior, puede recuperarse ese mundo del pasado, como con la mítica *magdalena* con la que abre el capítulo “Por el camino de Swann”.

Al incorporar la dimensión temporal, comprendemos el transcurso de la vida como una historia que se va desplegando y que va asociando la identidad a una narratividad (Souroujon, 2011, pp. 241-242). Recordemos que Paul Ricoeur (2004) distingue entre la identidad como *mismidad* y como *ipsiedad*, planteadas como permanencia en el tiempo; distingue entre identidad personal e identidad narrativa, ésta última mantenida mediante la palabra, la promesa de “ser el mismo”, como un sentido de continuidad interno (*vid supral*, p. 37).

El nuevo yo que surge del viejo no puede ser fiel a la memoria del ser amado, porque no lo ha conocido y por tanto, no lo recuerda más que por interpósita persona [...] tales aparentes infidelidades derivan del hecho de que los “yoes de recambio” se suceden a través de automatismos que escapan a la voluntad y a la conciencia del individuo (Bodei, 2006. En: Souroujon, 2011, p. 239).

La pregunta que atiende a la continuidad del tiempo: “¿quién soy?”, es desplazada por la pregunta: “¿cómo he llegado a ser esto?” (Souroujon, 2011, p. 242). Esta reflexión o reconstrucción de la narración hecha constantemente a la luz del presente mantiene en movimiento el diálogo entre la concordancia y la discordancia, “los acontecimientos impredecibles que amenazan la coherencia del relato, retroactivamente son incorporados a éste” (Souroujon, 2011, pp. 242-243).

Se abre aquí la cuestión del vínculo entre las memorias individuales y las colectivas; “podemos perfectamente decir que el individuo recuerda cuando asume el punto de vista del grupo y que la memoria del grupo se manifiesta y se realiza en la memoria individual” (Halbwachs, 2004. En: Souroujon, 2011, p. 245).

Hemos dicho antes que recordamos con/por los otros, sin embargo, lo que recordamos son nuestras relaciones situadas, recordamos lo que afectivamente es significativo para que nos definamos como nosotros mismos (en singular y en plural). “La amistad le es indispensable al hombre para el buen funcionamiento de su memoria” (Kundera, 2009. En: Souroujon, 2011, p. 246). Así, la memoria colectiva articula el discurso de la historia común, de la identidad colectiva, “seguimos siendo donde fuimos”.

Esta historia común se construye de lo que traemos al presente y de lo que dejamos en el pasado; hay una construcción colectiva de la ausencia, del olvido. “Nuestro deber no es el de destruir todas las leyendas que pueda haber en nuestra vida. En ocasiones se vive mejor con historias, aunque sean falsas” (Yavetz, 2006. En: Souroujon, 2011, p. 255).

Uno de los trucos más viejos de la memoria es el método de *loci*, descrito por Cicerón en *De Oratore*, en el año 55 a. C., donde describe la estrategia de vincular recuerdos a lugares para avivarlos. En la actualidad experimentos en psicología y neurociencia han reafirmado esta capacidad (Ellard, 2016, p. 76).

Hemos visto que la identidad es múltiple a través del tiempo y de las vivencias, que incluso hacemos ejercicios de concordancia para que nuestras experiencias sigan teniendo sentido y que podamos *seguir siendo nosotros mismos*. Afirmamos que podemos provocar esas transformaciones, podemos imaginar y realizar acciones que nos transformen, y también a nuestros espacios.

Por ello consideramos a las memorias afectivas como *la materia prima* de las intervenciones urbano-corporales. Son estas memorias las que inspiran a quien interviene con su cuerpo el espacio público, mientras interviene con su danza sus propias memorias, cambiando la relación con su vivencia de los espacios. Inevitablemente, también transforma el espacio para los transeúntes, también puede convertirse en memoria de alguien que presencia la intervención. La danza del cuerpo es también una danza de dimensiones humanas; nuestro cuerpo, nuestros espacios, nuestras memorias, nuestras identidades, nuestras relaciones, son los hilos invisibles que construyen y tejen nuestra *Ersilia* danzada.

II. RADICANTES. EL CUERPO EN EL ESPACIO PÚBLICO

[la hiedra] pertenece a la familia botánica de los radicantes, cuyas raíces crecen según su avance, contrariamente a los radicales cuya evolución viene determinada por su arraigamiento en el suelo. El tallo de la grama es radicante, como lo son los serpollos de las fresas: hacen crecer raíces secundarias al lado de la principal. El radicante se desarrolla en función del suelo que lo recibe, sigue sus circunvoluciones, se adapta a su superficie y a sus componentes geológicos: se traduce en los términos del espacio en que se encuentra. Por su significado a la vez dinámico y dialógico, el adjetivo radicante califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del otro. Define al sujeto como un objeto de negociaciones.

Nicolas Bourriaud, 2009

En su texto *Radicante*, Nicolas Bourriaud (2009) habla sobre la transición del arte de *los modernos* hacia el arte de *los contemporáneos*. Los llama radicales y radicantes; los primeros son aquellos que en donde enraízan es el lugar de su “origen”, mientras que los segundos parecen no tener origen, sino crearlo hacia donde van moviéndose. Los siguientes apartados se exponen a manera de radicantes que identifiqué como las raíces (sin origen específico) del trabajo que he desarrollado para la creación de piezas de intervención de espacio público.

De estas maneras de organizar: “vertical-radical” y “horizontal-radicante”, me identifiqué con esta última y así es como visualizo esta revisión sobre aquellos que considero mi ascendencia poética-creativa, dancística y urbanística. Sobre estas raíces sin origen específico he de concentrarme sobre todo en las propuestas de *los situacionistas*, su contexto histórico, sociocultural y urbano. No sin antes mencionar a los *primeros modernos* que nutrieron sus ideas y sus prácticas, como Charles Baudelaire (1821-1867), George Simmel (1858-1918) y Walter Benjamin (1892-1940).

II.I LOS SITUACIONISTAS Y SU PRÁCTICA CALLEJERA

Para fines de exposición, el hilo conductor irá desde los primeros modernos hacia los movimientos de vanguardia; desde el Dadaísmo hasta el Surrealismo para “terminar” en el Situacionismo, sin entender estos movimientos como una sucesión lineal y “progresiva”, sino como la materialización (enraizamiento) de las posibilidades artísticas de su momento geográfico, social e histórico.

De este modo puedo identificar algunas de mis herencias creativas, hacer visible la distancia que me separa de ellas, y reconocer *lo contemporáneo* en nuestros contextos, en nuestras ciudades, como latinoamericanos.

Para inicios del siglo XIX, la revolución industrial estaba transformando las ciudades, los espacios y los tiempos, estaba transformando los cuerpos y los sentires de esos cuerpos y sus comportamientos. Charles Baudelaire (1821-1867) fue uno de los primeros en identificar y expresar cómo la vida en la ciudad cambió, físicamente el espacio se expandía y surgía un nuevo *ethos*; los límites de la ciudad se desvanecieron y las multitudes llenaban las calles. Surgieron nuevos comportamientos y *nuevas formas de experimentar la realidad*.

En este sentido, la obra de Baudelaire se despliega a través del *shock* de esta nueva experiencia (Benjamin, 1939, pp. 9-10). Estos nuevos entornos comienzan a fracturar a las sociedades modernas dictando cómo debían comportarse o cuál debía ser la actitud de los nuevos ciudadanos para comprenderla, para habitarla (Restrepo, 2017, p. 22).

La ciudad moderna permitió “una nueva forma de percepción y por tanto de representación de la sensibilidad y práctica estética urbana, basada en la apreciación de lo efímero”, lo que Baudelaire definiría como modernidad (Restrepo, 2017, p. 23). En 1861 hablando sobre el arte romántico, Baudelaire escribió que el “artista moderno” es el paseante de la ciudad, el observador que sabe “ver”; su tarea sería descifrar *el magnífico espectáculo de la vida moderna*, la vida urbana con su riqueza, vitalidad y fluidez (Restrepo, 2017, p. 23). Ser artista moderno implicaba ser un ciudadano consciente de su entorno urbano.

La ciudad como un ambiente estimulante. La pérdida de la propia identidad entre la multitud, la sumisión a las distracciones que ofrece el espectáculo urbano; éste es el entretenimiento del habitante, la intoxicación de la modernidad, donde se hace necesaria la mirada de quien es extraño para poder disfrutar el espectáculo que ofrece la ciudad en su plenitud. Sus visiones parecen denunciar una especie de aburrimiento urbano que se apodera de los ciudadanos; pues no son capaces de ver las maravillas que existen en París [...]

La tarea del artista moderno consiste en percibir la belleza que se esconde en el mundo en el que vive. La figura del "flâneur" responde a este doble imperativo de sumergirse en las fuerzas vitales de la multitud y de preservar la unidad del alma a través del anonimato. La figura del flâneur entra en decadencia a partir de la época de Baudelaire, en el momento en que se producen las grandes transformaciones urbanísticas del París del siglo XIX. El bulevar constituye la innovación urbanística más importante del siglo XIX y el paso decisivo hacia la modernización de la ciudad tradicional (López Rodríguez, 2005. En: Restrepo, 2017, pp. 23, 24)

Por su parte, George Simmel reflexiona sobre cómo se configuran los "estilos de vida" en estas ciudades modernas en la consolidación del "modelo de vida urbana" propuesto por la industrialización. Se enfoca en cómo se desarrollan los individuos en un plano psicológico ante estos cambios y los caracteriza como *urbanitas*; personalidades modernas, capitalistas, indiferentes y reservadas.

Explica estos comportamientos como consecuencia de la intensificación del estímulo nervioso, la aceleración de los intercambios, generando un estado de alerta y al mismo tiempo el desarrollo de una "cápsula protectora" contra la sobreestimación. Esta actitud *blasée*, comportamiento de hastío y desgano, desarrolla una insensibilidad e indiferencia ante el entorno que es lo que comenzarán a criticar y a desafiar dadaístas, surrealistas y situacionistas, aunque con premisas diferentes.

Mientras Simmel se ocupa de este enfoque individualista, el entonces nuevo fenómeno de las multitudes hace emerger una “crisis” sobre la identidad individual. Para Walter Benjamin, la ciudad es el espacio de las multitudes, el medio urbano tiene la capacidad de destruir las individualidades (Restrepo, 2017, p. 24).

De Baudelaire, Benjamin rescata el valor simbólico de la idea del *flâneur* en el paseo urbano y propone la deriva de éste como método de análisis urbano, y también de su propia escritura (aunque es una deriva diferente de la que desarrollarán los situacionistas, en la que se profundiza más adelante).

La deriva para Walter Benjamin “era un recorrido sin rumbo, ni distancia fija, era un ‘andar’ por andar, en el que se experimentaba la ciudad a partir del recorrido; la Deriva Situacionista es una herramienta metodológica de registro urbano que se distancia de la visión del ‘caminar’ con fines exclusivamente lúdicos” (Restrepo, 2017, p. 25). Mientras que la primera deriva se sumerge en la ciudad construida, la segunda deriva construye (simbólicamente) ciudad. Para la primera, la ciudad está dada, es un espacio físico que se percibe, en el que uno puede perderse. Para la segunda, es acerca de hacer emerger la multiplicidad de ciudades que coexisten, las ciudades percibidas, recordadas, sentidas, etcétera.

París se convertía en la capital de moda del siglo XIX. Para Benjamin, la “flanerie”, “el callejeo” es una lectura y memoria del mundo. El progreso técnico y la profunda transformación de la ciudad, ofrece una nueva visión del habitar de la ciudad; habitar para el “flâneur” significa transitarla, donde la vida moderna se descubre. Para abordar esta nueva forma de habitar la ciudad, Benjamin propone la desorientación, el ejercicio del perderse, estableciendo nuevas formas de reencuentro ante lo desconocido (López Rodríguez, 2005. En: Restrepo, 2017, p. 25)

Así, vemos cómo van cambiando los modos de vida, los modos de percibir y los modos de actuar, por lo tanto comienzan a cambiar las formas de expresión y de creación. Europa se enfrenta a la Primera Guerra Mundial y ello transforma profundamente las ciudades y sus memorias. El arte parece tener la misión de alzar la voz y poner los cuerpos en las calles.

“El 14 de abril de 1921, en París, a las tres de la tarde y bajo un diluvio torrencial, Dada fija una cita frente a la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre” (Careri, 2009, p. 68). Así comienza Francesco Careri (2009) su revisión sobre el movimiento dadaísta, ubicándolo en tiempo y espacio. La obra parece comenzar incluso antes de realizarse, a través de los comunicados de prensa y la invitación a comenzar con una serie de incursiones urbanas por lugares *banales* de la ciudad.

El Dadaísmo fue un movimiento de jóvenes europeos en contra de las implicaciones de destrucción de la Primera Guerra Mundial, buscando la liberación de los individuos, del arte y un cambio social, denunciaron la falta de sentido de la civilización en guerra (Restrepo, 2017, p. 26). Dieron nuevos significados a los productos culturales y pretendían superar la trágica destrucción descolocando todo lo que se había instaurado. Se manifestaron contra la eternidad de los principios y de la belleza, contra las ideas fijas y las leyes de pensamiento, contra todo aquello que se declarara *universal*. Por ello podían considerarse la expresión tangible de que “todo lo sólido se desvanece en el aire” (título del libro de Marshall Berman, a su vez tomado del Manifiesto comunista).

Ante el desencanto que produjo la guerra al arrasar con todo lo hecho, los dadaístas *se desvanecieron en el aire* propugnando por la libertad de los individuos, la espontaneidad, lo inmediato, lo aleatorio, el caos, la imperfección. El *deber ser* tan buscado, fue desechado por los dadaístas: no había que alcanzar una forma máxima de arte, había que negar al arte, había que crear un “anti-arte”. Sus formas expresivas eran y provocaban el escándalo, la poesía radicaba en la acción y así desvanecieron las fronteras entre el arte y la vida cotidiana.

En 1917 Marcel Duchamp propuso el edificio *Woolworth* de Nueva York como un objeto arquitectónico *readymade* que estaba hecho y dado. En cambio, los dadaístas pasaron del objeto hecho y dado a la construcción simbólica del objeto, fue la “traslación del arte —a través de la persona y de los cuerpos de los artistas Dada— a un lugar banal de la ciudad” (Careri, 2009, p. 76). El arte no estaba en los objetos hechos sino en las acciones. La construcción de ciudad que había pertenecido a los arquitectos y urbanistas, era tomada por la acción Dada.

Lo sólido se desvanece en el aire y se hace el llamado revolucionario de la vida contra el arte. Así, el arte en el espacio público ya no es para ornamentar con piezas escultóricas, la *belleza* ya no se encuentra en los objetos, sino en la capacidad del artista de crear-se una experiencia de la ciudad. La belleza también se desvanece en el aire. Los Dada fueron nihilistas que abandonaron su propio origen en busca de la creación de un orden diferente hasta negarse a sí mismos.

Tan sólo tres años después de aquel primer recorrido Dada, Careri (2009) ubica el nacimiento del surrealismo en mayo de 1924, con una primera deambulación surrealista realizada por Louis Aragon, André Breton, Max Morise y Roger Vitrac. Emprendieron un recorrido sin destino, enfocados en ver, en el viaje por sí mismo, sin finalidad ni destino fijo. Trasladaron así la experimentación de la escritura automática surrealista al espacio físico (Careri, 2009, p. 79).

Aún cuando podía *no haber lugares elegidos*, es de notar la preferencia por recorrer las afueras de la ciudad, rechazando las zonas turísticas (y por lo tanto históricas). Así, hubo una primera necesidad de dar forma a la percepción del espacio urbano; André Breton expresó su percepción subjetiva de la ciudad, distinguió espacialmente entre zonas de atracción y de repulsión. Propuso pintar de blanco los lugares agradables y placenteros que las personas frecuentaban, de negro los que creaban repulsión y de gris al resto que causaba indiferencia (Restrepo, 2017, p. 29; Careri, 2009, p. 86-87; Barreiro, 2015, p. 8).

A partir de estas formalizaciones de la percepción subjetiva afirmaron que podía revelarse la realidad de la ciudad, así como los pensamientos escondidos salen de la mente. En estos *mapas influenciales* (Careri, 2009, p. 86) podía, de algún modo, capturarse lo efímero y comprender las pulsiones que la ciudad provoca en los afectos de los transeúntes. Ese mismo año, Louis Aragon publicó *Le Paysan de Paris (El campesino de París)*, donde describe desde el punto de vista de un campesino la vertiginosidad de lo moderno que provocaba la naciente y creciente metrópoli. Este libro es relevante porque hace emerger lo maravilloso de lo cotidiano, más allá de los itinerarios turísticos (Barreiro, 2015, p. 9).

Dada intuyó que la ciudad podía ser un espacio de práctica estética mediante las acciones cotidianas y simbólicas, convocó a abandonar las formas de representación artística convencionales y a la intervención directa en el espacio público. El surrealismo, por su parte, utilizó el andar para indagar y descubrir zonas *inconscientes* de la ciudad, aquello que escapa al proyecto de ciudad.

Los surrealistas abandonaron el nihilismo de Dada y se encaminaron hacia un proyecto positivo. Apoyándose en los fundamentos del naciente psicoanálisis, se lanzaron hacia la superación de la negación dadaísta con la condición de que “algo se escondía allí dentro”. Además de los territorios de la banalidad existen los territorios del inconsciente; además de la negación existe todavía el descubrimiento de un nuevo mundo a indagar antes de rechazarlo o, simplemente, escarnecerlo. Los surrealistas están convencidos de que el espacio urbano puede atravesarse al igual que nuestra mente, que en la ciudad puede revelarse una realidad no visible. La investigación surrealista es una especie de investigación psicológica de nuestra relación con la realidad urbana, una operación ya practicada con éxito, mediante la escritura automática y de los sueños hipnóticos, y que puede proponerse de nuevo directamente, incluso atravesando la ciudad (Careri, 2009, p. 88).

Más de treinta años más tarde y habiendo pasado la Segunda Guerra Mundial, en 1957 surge la Internacional Situacionista a partir de la convergencia de grupos y corrientes críticas del Surrealismo, el Dadaísmo, el MIBI (Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista), el grupo CoBrA (Copenhage, Bruselas y Amsterdam ciudades de origen de sus integrantes) y la Internacional Letrista.

La Internacional Situacionista reconoció que en el perderse por la ciudad había una posibilidad expresiva concreta de “anti-arte” y lo asumió como un medio estético-político. Para los situacionistas, lo que se expresa en los sueños hay que realizarlo en la vigilia, porque los sueños en sí son estériles, afirmaban. Así logró una profunda reflexión en las artes, la política y lo urbano, y fundó las bases teóricas para una crítica a la sociedad y la cultura contemporánea.

Después de la segunda guerra mundial [sic] en Europa se impuso un único orden económico-social, el capitalismo, tiempos de una sociedad disciplinada, controlada y sometida al consumo masivo; vislumbraron la fusión entre la estética del ser y lo cotidiano, con la intención de cambiar la vida rutinaria de la ciudad en diversos aspectos: desde la teoría del arte hasta el urbanismo, desde la economía hasta la política y la sociología. (Restrepo, 2017, p. 31)

Utilizaron el lenguaje gráfico, visual, cine, propaganda, anuncios, y cómics que ya le eran familiares a la sociedad y así renovaron las estrategias estéticas dadaístas y surrealistas como la Deriva, la Psicogeografía y el *Détournement*, nutriéndose del pensamiento del sociólogo Henri Lefebvre sobre la producción de la vida cotidiana, así como del filósofo existencialista Jean Paul Sartre en la construcción de situaciones subversivas. Propusieron un *urbanismo unitario* que conjugara la vida y el arte (Restrepo, 2017, pp. 31-32; Barreiro, 2015, p. 6, 8).

En la transición de la Internacional Letrista a la Internacional Situacionista, en 1953 Ivan Chitchev (Gilles Ivain) escribió el *Formulario para un nuevo urbanismo* donde apareció por primera vez la palabra *dérive* usada por este movimiento: “La actividad principal de los habitantes será la deriva continua. El cambio de paisajes entre una hora y la siguiente será responsable de la desorientación completa” (párr. 30). Así la deriva es “un modo de comportamiento experimental de la sociedad urbana” (Berenstein, 2003. En: Barreiro, 2015, p. 7).

Guy Debord (1955) en la *Introduction a une critique de la géographie urbaine*, define métodos experimentales para observar el azar y lo previsible en las calles; en su *Théorie de la dérive* (1956) supera la deambulación surrealista y formula un método para visibilizar los efectos del espacio en la psique y las emociones humanas (Restrepo, 2017, p. 29); “desde el punto de vista de la *dérive*, existe un relieve psicogeográfico de la ciudad, con corrientes continuas, puntos fijos y vórtices que hacen difícil el acceso a ciertas zonas o la salida de las mismas” (Careri, 2009, p. 100).

En 1957 Debord realiza el primer mapa psicogeográfico situacionista: la *Guide Psychogéographique de Paris*; para distribuirse entre los turistas e invitar a perderse. De ese mismo año es *The Naked City: Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie* (Barreiro, 2015, p. 7)

La ciudad debe pasar por el examen de la experiencia subjetiva; el turista debe “medir” sobre sí mismo y confrontar con los demás los afectos y las pasiones que surgen cuando se frecuentan ciertos lugares prestando atención a las propias pulsiones (Carreri, 2009, p. 104).

En 1958, la Internacional Situacionista definió la psicogeografía como “el estudio de los efectos precisos del medio geográfico, acondicionado o no conscientemente, sobre el comportamiento afectivo de los individuos” (Carreri 2013: 78).

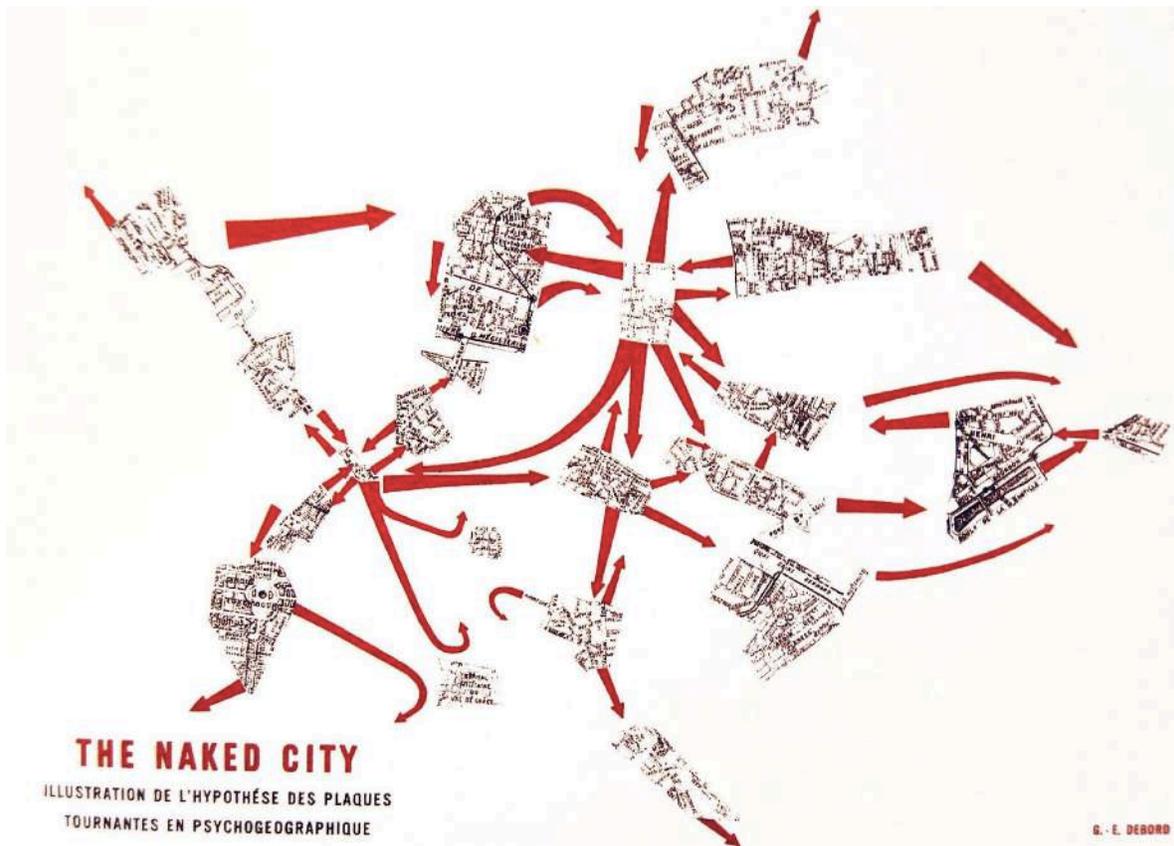
La intervención práctica de los Situacionistas en la ciudad se concreta en la Psicogeografía y la práctica de la Deriva; un ejercicio de atención al espacio recorrido y a sus efectos en las personas. Combina lo aleatorio, el dejarse llevar a través del paisaje urbano, con el estudio de planos y mapas y una serie de variables que influyen según las personas y las propias condiciones del entorno urbano. Los mapas hechos revelan que las ciudades dejaban de ser un continuo urbano, para ser representaciones de fragmentos conectados por su carácter emocional (Restrepo, 2017, p. 38).

A través de estudios detallados de la influencia del medio urbano en la vida cotidiana, los Situacionistas develaron la influencia entre la organización espacial de la ciudad y la rutina de la vida cotidiana. Esta no podía estar basada en la repetición constante de ambientes, lugares, encuentros, es por ello, que la Deriva y la Psicogeografía promoverían un nuevo conocimiento de la ciudad, a través de las cuales se podría visibilizar la influencia de la ciudad en el comportamiento de las personas. (Restrepo, 2017, p. 39)

Esta concepción subjetiva de las ciudades devino en que la disposición espacial no es fortuita, sino que quienes la habitan están determinados, es decir, toda composición urbana implica una forma condicionada de vivir. Así, un espacio urbano es físico y también es la representación que sus habitantes y otros hacen de éste. Los mapas psicogeográficos, resultado de reconocer el espacio físico y psíquico, más que ser “funcionales”, tienen un carácter emocional (Restrepo, 2017, pp. 39-40).

Materializar la cartografía emocional en la ciudad crea expresiones únicas de los lugares, pues las personas que tengan este contacto tendrán un compromiso y una reflexión con el espacio en el que están interactuando, [...] una interrelación con un producto intervenido tiene múltiples interpretaciones, resultados y subjetividades, porque el mundo se reinterpreta cada vez que una cartografía emocional es elaborada, (Restrepo, 2017, p. 42).

Imagen 2. Mapa psicogeográfico situacionista de Guy Debord, “*The Naked city*” (1957).



Fuente: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.176/5458>

La propuesta del *urbanismo unitario* era la conjunción del arte y la vida, una militancia por un urbanismo más allá de la construcción física de la ciudad, más allá de infraestructuras cada vez más avanzadas, producto de la fe ciega en el progreso que instauró el modernismo en el siglo XVIII con la maquinización, y que impuso el racionalismo productivo y lucrativo en todas las dimensiones del individuo, lo que permeó en su cotidianidad y costumbres (Restrepo, 2017, p. 32).

Los situacionistas no sólo tenían ideas de ciudad, se proponían construirla. Pudieron ver que el urbanismo *tradicional* era una materialización arquitectónica de la ideología de los grupos políticos dominantes y que estaba al servicio de sus propósitos. Los individuos quedaban reducidos a formar parte del gran mecanismo en que se estaba convirtiendo la ciudad, con sus zonas de usos específicos, que mermaban en la posibilidad del juego y el uso de la imaginación.

Los situacionistas se centraron en un proyecto de transformación de la vida cotidiana mediante la construcción de situaciones como respuesta propositiva a la crítica del trabajo asalariado (Restrepo, 2017, p. 33) y su consecuente automatización del comportamiento y de los movimientos por la ciudad, con trayectos pendulares de la casa al trabajo y del trabajo a la casa.

En el primer número de la revista *Internationale Situationiste*, se puede leer que la situación construida es el momento de la vida construido concreta y deliberadamente para organizar colectivamente un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos. Este concepto resume la apropiación del medio urbano por parte de los situacionistas a través de la crear situaciones mediante la deriva o la psicogeografía. Así, el medio urbano recobraría su capacidad de servir de soporte a una vida cotidiana liberada (Debord, G., 1958. En: Restrepo, 2017, p. 34).

Encontramos en los Situacionistas una raíz situada “lejanamente” y sin embargo, su influencia se ha trasladado y nos resulta vigente en el propósito de encontrar maneras de habitar nuestras ciudades. En las intervenciones urbano-corporales es importante la atención a cómo el entorno urbano nos influye emocional y corporalmente y cómo se fijan nuestras memorias afectivas, para transformar nuestra experiencia.

II.II ENTORNO DE LA DANZA INDEPENDIENTE Y SU SALIDA A LAS CALLES MEXICANAS

Bailar en las calles no es nada nuevo,
lo nuevo son las razones para hacerlo.

Alejandro Schwartz (1986)

Para continuar con la organización horizontal-radicante de mis herencias creativas, nos trasladamos hasta encontrar otro enraizamiento en la danza independiente de la Ciudad de México hacia finales del mismo siglo XX. En particular, los Encuentros Callejeros de Danza Contemporánea, en el entonces Distrito Federal (D.F.), surgieron a partir del sismo del 19 de septiembre de 1985 como una propuesta para popularizar estas expresiones, y cabe preguntarse por las condiciones sociohistóricas de donde surgieron y cómo se expandió hacia estados de la república como Veracruz y San Luis Potosí.

¿Qué podrían tener en común los situacionistas parisinos con los grupos de danza contemporánea que realizaban estos encuentros callejeros? ¿En qué convergen y en qué divergen las calles de París y de Ciudad de México?

Comencemos con una visión general de las ciudades de París y México, para acercarnos a estas expresiones artísticas (o anti-artísticas) y continuar con el entorno que propició los encuentros callejeros y cómo la danza sale a las calles.

En los sesenta tanto en Francia como en México se redactaron leyes de ordenamiento territorial para que el crecimiento de las ciudades fuera regular y racional. Sin embargo, el despliegue de la arquitectura y el urbanismo funcionalistas (con intención de hacer eficiente la construcción, espacial y económicamente) terminó por construir ciudades sin identidad, con edificaciones uniformes y que se podían construir en cualquier lugar sin atender a sus condiciones locales de recursos materiales y culturales. Contrario a lo que se proponía, se hizo un uso excesivo de los recursos y terminó por prohibirse el urbanismo funcionalista en 1967 (Cfr. Tomas, 1998: 39. Tomas, 1996: 114-115).

La Ciudad de México tuvo una primera modernización en el porfiriato (la columna de la Independencia y Palacio de Bellas Artes como ejemplos de ello). Su segunda modernización urbana fue durante los cuarenta y consistió en la construcción de distribuidores viales y edificios cada vez más altos sobre las avenidas principales.

El paso de un México rural a uno urbano fue relativamente rápido. De los años veinte a los cuarenta aún resonaban los ideales revolucionarios, pero la sociedad continuaba modernizándose. En las ciudades se fue olvidando el trabajo de la tierra y los electrodomésticos comenzaron a llenar los hogares. Sin embargo, aún se mantenía en los imaginarios el proyecto de nación, de valorización de las culturas mexicanas (pero las del pasado, no las vivas).

En Europa la arquitectura funcionalista homogeneizó las ciudades, perdiendo la identidad de cada una; en México parecía una imposición para ser modernos, para ser parte del mundo. Pero no sólo las ciudades se modernizaron, también las danzas se institucionalizaron y se legitimaron ante el exterior. Con el proyecto de nación tenía que construirse “la danza mexicana”. Por una parte teníamos las danzas “folklóricas” y también comenzaron a llegar la danza clásica, moderna y contemporánea. Así nuestra danza podía formar parte del mundo.

Entre los años setenta y ochenta nacieron gran cantidad de grupos, coreógrafos y bailarines de danza contemporánea que llevaron una vida independiente de los subsidios oficiales, aunque deseosos de crear y abrir nuevos espacios para su trabajo, por lo que tuvieron que recurrir a las instituciones del campo cultural y artístico para contar con espacios adecuados y foros para difundir su trabajo. Ejemplo de ellos son Fori3n Ensemble y Alternativa (1977 y 1978), así como Contradanza, Contempodanza, Barro Rojo, UX Unodanza, Andamio, Utopía y Teatro del Cuerpo, entre muchos otros que en su mayoría desaparecieron.

Mientras tanto, completamente en el otro extremo estaban las tres grandes compañías: el Ballet Nacional de México, dirigido por Guillermina Bravo; el Ballet Independiente, dirigido por Raúl Flores Canelo, y el Ballet Teatro del Espacio, dirigido por Michel Descombey y Gladiola Orozco; con un trabajo consolidado, subsidios, reconocimiento y un público relativamente cautivo.

En 2007, Margarita Tortajada escribió un artículo en el que concentró algunas consideraciones sobre cómo emergió la danza contemporánea independiente:

Consideración 1. El “milagro petrolero” mexicano de los años ochenta permitió a las clases medias el acceso a actividades de recreación, lo que implicó una derrama económica para el arte y la cultura (Tortajada, 2007, p. 73). Esto permitió el surgimiento de instituciones, festivales, espacios de difusión y creación. De ellas destacan el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad Autónoma Metropolitana, el Instituto Politécnico Nacional, el Departamento del Distrito Federal, el IMSS y el ISSSTE.

Consideración 2. Durante los ochenta, por una parte hubo influencias desde el extranjero a través de los medios de comunicación, así como la apertura hacia el cuerpo en la danza posmoderna de Estados Unidos, la visita del Teatro de Danza de Wuppertal (1980) dirigido por Pina Bausch. Y por otra parte, se crearon nuevas escuelas como la Academia de la Danza Mexicana. Espacios como el Festival Nacional de Danza de San Luis Potosí y el Premio Nacional de Danza.

Consideración 3. En los setenta, Lila López señaló la necesidad de formar maestros para las escuelas de danza de provincia. Ella misma participó como profesora en los cursos de verano del programa docente de perfeccionamiento que el INBA ofreció en el país. A partir de estas experiencias y necesidades, consolidó su proyecto de capacitación y actualización, e hizo la programación de funciones de las compañías existentes en el país; todo acerca de danza contemporánea. De ese gran esfuerzo y junto con el Instituto Potosino de Bellas Artes se realizó el I Festival Nacional de Danza, del 19 de julio al 2 de agosto de 1981 (Tortajada, 2007, p. 74). Los objetivos eran sensibilizar al público para la danza contemporánea, permitir la participación y convivencia de todos los grupos de la especialidad, mostrar al público diversas tendencias coreográficas y, fundamentalmente, dar un apoyo pedagógico a los diversos grupos de provincia. El Festival se convirtió en el acontecimiento dancístico de mayor trascendencia nacional e impactó a la totalidad de los grupos mexicanos de danza contemporánea (Tortajada, 2007, p. 75).

Consideración 4. En 1980 la Universidad Autónoma Metropolitana y el FONAPAS convocaron al Premio Nacional de la Danza. Cada día se poblaba de más bailarines, coreógrafos y grupos en búsqueda de foros para mostrar sus propuestas artísticas. Se legitimó a los jóvenes y sus ideas renovadoras. Se señalaron los obstáculos y deficiencias que se venían arrastrando, como el énfasis que se le daba a la técnica dejando de lado la creatividad individual, la exclusión de estudios teóricos en las escuelas de danza, el desconocimiento de los orígenes de este arte, la carencia de una educación musical adecuada y la falta de recursos económicos para la educación, creación y difusión dancísticas.

Consideración 5. La apertura al cuerpo que se había dado durante los años setenta y las transformaciones en la concepción de los géneros influyeron en una mayor aceptación social de la actividad dancística y el surgimiento de la danza contemporánea independiente mexicana (Tortajada, 2007, p. 76). En términos generales, los propios artistas de la danza reconocían que su profesión se dignificaba ante la sociedad.

Consideración 6. La danza independiente de los ochenta era una aventura de jóvenes irreverentes que mostraban su desacuerdo con las técnicas “oficiales”, las “reglas” del foro y la tradición. Fundaron la danza-teatro y el posmodernismo mexicanos contra “la angustia y la insatisfacción”, frente al “virtuosismo abstracto de la danza contemporánea” y del “macartismo de Merce Cunningham y Alwin Nikolais”; dejaron “de ser puramente atletas del cuerpo” para convertirse en “atletas del corazón”. Entre los pioneros de este movimiento están Forion Ensemble (1977) y Alternativa (1978). En el primer grupo estaban Lidya y Rosa Romero, Jorge Domínguez y Eva Zapfe; en el segundo, surgido gracias al impulso de Rodolfo Reyes, estaban Xavier Francis, Luis Fandiño, Solange Lebourges, Laura Alvear, Arturo Garrido, Carlos Cornejo y Kleber Viera. En la siguiente década aparecieron Contradanza y Contempodanza. Partícipes y protagonistas de ese movimiento, definieron sus propuestas, lograron cierta unidad y estabilidad a partir de los intereses de sus integrantes y desarrollaron estrategias para sobrevivir y negociar con la burocracia cultural.

Consideración 7. En octubre de 1977 debutó Forion Ensemble (*phorion*, del latín, el objeto robado, el botín), una compañía que sería punta de lanza para la nueva generación de bailarines y coreógrafos, y que marcaría la organización independiente que se desarrollaría desde los años ochenta hasta finales de siglo. Los integrantes estaban interesados en efectuar un trabajo serio de improvisación y solicitaron a Guillermina Bravo un espacio dentro del Ballet Nacional de México (BNM). Se les abrió a las 8 de la noche y se encargaron de dar las clases de improvisación a la compañía e incluso dieron funciones de sus obras, con apoyo de Guillermina (Tortajada, 2007, p. 77). A pesar de este apoyo, en 1997 Jorge Domínguez dijo que al regresar de estudiar en Nueva York se enfrentaron a la resistencia hacia lo *distinto*, cuando ellos creyeron que podían ser heraldos de las cosas nuevas experimentando con lo que habían aprendido. En 1977, del 1 al 3 de diciembre, el Forion tuvo su primera temporada en el Teatro de Arquitectura de Ciudad Universitaria y Guillermina Bravo les advirtió que si dejaban el BNM sólo comerían tortas con refresco Pascual. Tanto el cartel como los programas de mano de dicha temporada se apropiaron de la advertencia y reprodujeron la fotografía de todos los integrantes del Forion en una tortería; cada uno comía una torta y bebía un Pascual dedicándole a la cámara una mirada retadora. Así, este grupo de profesionales con una sólida formación dancística, procedentes de distintas escuelas y facultades universitarias, ironizaron y trataron con irreverencia los preceptos de la danza contemporánea de la época y entablaron una guerra contra la burocracia cultural (Tortajada, 2007, p. 78).

Consideración 8. Entre el nuevo movimiento independiente de danza contemporánea y las compañías subsidiadas la división se hizo tajante. Por otra parte, los grupos de danza independiente no eran como un bloque compacto, tenían grandes diferencias en sus propuestas artísticas y posicionamientos políticos. La realización de los Encuentros Callejeros de Danza Contemporánea, promovidos desde 1986 por la organización gremial Danza Mexicana A.C. y la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre, fue uno de los hechos fundamentales que le dieron cohesión a este movimiento, especialmente en términos políticos a quienes veían a la danza como una práctica social.

Consideración 9. A diferencia de lo sucedido desde inicios del siglo XX en México, muchos varones participaron en los grupos que irrumpieron en el panorama mexicano de la danza contemporánea independiente, algunos de ellos combatiendo estereotipos sobre la masculinidad y el macho-símbolo nacional, otros retomándolos para elaborar nuevos discursos en torno de ellos. Su acceso a la danza se había facilitado por los cambios culturales y sociales: la “revolución sexual” trajo como consecuencia un relajamiento generalizado en las conductas del cuerpo y hubo una mayor aceptación social de los bailarines; el desvanecimiento de las fronteras entre sexos y las actividades “propias” de cada uno convirtieron la danza en una actividad “aceptable”.

Consideración 10. La creación, a finales de los ochenta, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y el Sistema Nacional de Creadores provocó un reajuste en el campo dancístico en la medida en que la producción, distribución e incluso el consumo de las obras coreográficas tuvieron que pasar por ellas. Esto implicó que la lucha interna del campo se desatara no solamente ya por poder y prestigio, sino también por apoyos y becas que permitieron la permanencia ya no de grupos sino de coreógrafos y bailarines individuales (Tortajada, 2007, p. 79)

Consideración 11. La práctica y producción de la danza no se detuvo ni se plegó exclusivamente al presupuesto oficial. En los noventa los creadores ya no concibieron el trabajo de manera colectiva, salvo por breves periodos de tiempo (lo que dura el proyecto en cuestión). Buscaron reivindicar los derechos humanos e incluir a bailarines de capacidades diferentes. Se valieron del humor negro y del absurdo. Recrearon la intimidad, regresando a los espectáculos de solistas. Utilizaron las nuevas tecnologías, lo híbrido, lo ecléctico y lo interdisciplinario, lo excéntrico y lo insólito. Entre ellos: Delfos, Juan Manuel Ramos, Tania Pérez Salas, Alicia Sánchez, La Cebra Danza Gay, Quiatora Monorriel, Rocío Flores, Antonio Salinas, La Manga, Opus Nigrum, Tábula Rasa, Vicente Silva, Esther López Llera, Serafín Aponte, Pilar Gallegos, entre otros.

Dentro de estas consideraciones parece perderse el hilo conductor, saltando de una década a otra y “volviendo”, a veces también “volviendo” sobre el mismo punto (como la liberación sexual y su influencia en el ámbito de la danza), o con diferentes perspectivas sobre el mismo punto (como la generación de los ochenta que en su irreverencia sorteaban o guerreaban con la burocracia cultural), a veces incluso desarrollando varios puntos en uno solo. Sin embargo, este texto va desde un contexto general hasta los sujetos más particulares.

Lo relevante es enunciar los ambientes en que se desarrolló la danza independiente mexicana y cómo surgieron los Encuentros Callejeros en Ciudad de México, Veracruz y San Luis Potosí, pues "la danza como experiencia de poder, insignia de la autoridad y de quienes quieren subvertirla" (Sevilla, 1993, p. 237).

Crecía un proyecto de nación que tenía entre sus expresiones a la danza, aunque con la utilización de técnicas corporales que podían ser consideradas “no mexicanas”; cabría preguntar cómo se construía la mexicanidad y qué era/es la danza mexicana, sin embargo, la ciudad y la vida en ella no para, seguimos siendo mexicanos, aunque no tengamos claro cómo lo somos y más bien parece que nos formamos por fragmentos de imaginarios. Nuestros cuerpos son atravesados por discursos sociales cuya lógica se rige por el ejercicio del poder (Pierre-Alain. En Sevilla, 1993, pp. 238, 239).

Las características de la danza moderna de entonces se hacían coincidir con el discurso estatal; había entonces una danza nacionalista en su temática, pero híbrida en técnica y apariencia (Sevilla, 1993, p. 240).

La danza contemporánea había privilegiado la experiencia formal más que su inserción social, aunque en constante interrogación sobre su propio lenguaje, mismo que apenas elaborado, se trascendía (Sevilla, 1993, p. 240). Pierre-Alain dice que la danza es un sistema de comunicación históricamente inserto en la sociedad; simultáneamente lenguaje y práctica social. Como lenguaje resuena en los códigos de los públicos. Como practica social es un aparato de comunicación regido por actores socialmente situados en el conjunto de las relaciones (Sevilla, 1993, pp. 238-239).

Derivado de lo anterior, en estos grupos hubo dos tendencias: una tomó la danza como práctica social, vinculada con su ambiente sociopolítico, como un activismo para el cambio social; y la otra enfocada en la creación coreográfica con raíces en las expresiones populares latinoamericanas, tanto pasadas como presentes. “Los grupos trabajan ‘para el pueblo’, en el mejor de los casos con él, pero todavía muy poco a partir de su perspectiva” (Sevilla, 1993, pp. 240, 241).

Cabe preguntarse si estos bailarines proponen una popularización de los códigos de la élite o parten de una crítica de estos códigos para apropiarse los de la cultura popular. La socialización y la independencia de su organización, así como la conquista de la calle son necesarios pero no son suficientes. Es necesario interrogarse sobre el principio mismo del espectáculo de danza: su lenguaje (Sevilla, 1993, p. 241).

Así, los Encuentros Callejeros de Danza Contemporánea fueron relevantes toda vez que significaron una ruptura con la producción de danza que se hacía en ese momento y por la búsqueda de un impacto positivo en la cohesión social. El sismo de 1985 removi6 profundamente a la comunidad dancística; la caída de la ciudad, la pérdida de lugares, la vivencia de la destrucción en las calles, la muerte y todas las emociones vibrantes empujaron a los creadores hacia los espacios abiertos. La búsqueda precedente de prestigio y estatus en la comunidad dancística y en la sociedad, se diluyó en un afán de contribuir a la reconstrucción.

Al mismo tiempo seguían presentes las aparentes contradicciones entre las técnicas corporales utilizadas para expresar realidades mexicanas, la distancia-lejanía entre la capital del país y el resto de los estados (centro-periferia), así como la distribución de la danza (quiénes y para quiénes se estaba creando). Entre todo ello, la danza salió a la calle para transformar y ser transformada, para reconstruirse. Los creadores de diferentes partes del país se nutrieron de su experiencia y al volver a sus lugares de origen reprodujeron lo que habían vivido, la danza mexicana se desdobló y se extendió como una red.

En este proceso de apertura y transformación encontramos algunas figuras clave. Desde el norte, Beatriz Juvera llegó en 1986 al Teatro de la Danza con Truzka, para el VI Festival de Danza Contemporánea de San Luis Potosí y el I Encuentro Callejero de Danza Contemporánea en el Distrito Federal. Ese mismo año, en Hermosillo se realizó el I Encuentro de Danza en el Noroeste, a iniciativa de Truzka, acontecimiento que reunió varios grupos dancísticos como Sinalodanza, Utopía (D.F.) y *Bill de Young and Company* (Estados Unidos), así como a varios profesores que impartieron talleres teórico-prácticos (Tortajada, 2014a, p. 68).

Desde el sureste, Alejandro Schwartz fue maestro de coreografía dentro de los cursos que se impartían en el VI Festival de San Luis y fue jurado del II Premio Nacional “Bellas Artes” de Coreografía. En el I Encuentro Callejero de Danza Contemporánea estrenó algunas de sus obras; *Ritos y delitos* (m. Pink Floyd), *Marina* (m. Paul Winter) y *Marcha* (m. Beethoven). Al año siguiente volvió tanto al Festival de San Luis como al II Encuentro Callejero en el D.F., donde tuvo más estrenos. Se convirtió en el coordinador general del Programa Estatal “Veracruz: danza viva”, de la Secretaría de Educación y Cultura del estado, con ciento cincuenta eventos dancísticos en veinte municipios; y del Programa “Veracruz: altares de vida”, además de ser asesor cultural de la Dirección General de Educación Popular del estado de 1987 a 1988.

Schwartz supo ver las posibilidades de desarrollo y aportaciones sociales que implicaba la danza callejera, por lo que la llevó a Xalapa. En 1988 volvió a asistir al III Encuentro Callejero en el D.F. y coordinó la I Muestra Callejera de Danza Contemporánea en Xalapa de la Universidad Veracruzana, además apoyó la que se realizaba en San Luis Potosí (Tortajada, 2014b, p. 97).

En 1990 Alejandro volvió a la dirección de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana y al V Encuentro Callejero de Danza Contemporánea en San Luis Potosí, al V Festival de Danza José Limón en Culiacán y al X Coloquio Internacional de Danza del IMSS en Xalapa, donde también coordinó la III Muestra Callejera de Danza Contemporánea (Tortajada, 2014b, p. 98).

Los encuentros callejeros fueron creados por el grupo teatral Zopilote, dirigido por los hermanos Fernando e Ignacio Betancourt, de fuerte militancia izquierdista. En 1985, formaron la comisión cultural de la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre de la colonia Roma. Entraron en contacto con artistas de todas las disciplinas para hacer actividades culturales con los damnificados, quienes se encontraban seriamente afectados emocionalmente y concentrados en refugios y tiendas de campaña.

Se propuso que los bailarines se presentaran donde estos estuvieran y se convocó al I Encuentro Callejero de Danza Contemporánea (1986), en el que participaron los grupos Barro Rojo (dir. Arturo Garrido), Contradanza (dir. Cecilia Appleton), Módulo, Asalto Diario (dir. Miguel Ángel Díaz) y Evolución (República de El Salvador), entre otros. El encuentro permaneció hasta 1990 y, siguiendo su ejemplo, se celebraron encuentros callejeros en San Luis Potosí, Puebla y Xalapa.

Entre los objetivos de estos encuentros estaban:

1. Proporcionar al público local una muestra de los mejores exponentes de la joven danza contemporánea para difundir esta manifestación artística en escenarios no tradicionales.
2. Fomentar la relación de los artistas de la danza con la comunidad estudiantil y popular con miras a generar actividades culturales autogestivas.
3. Divulgar el trabajo de jóvenes coreógrafos y grupos cuya sólida trayectoria profesional es desconocida para la mayoría de la población de la localidad.
4. Propiciar el encuentro, intercambio y relación entre los grupos de la localidad, del Distrito Federal y de otros estados de la República.
5. Descentralizar hacia la provincia este tipo de encuentros que hasta entonces sólo habían sido realizados en la capital de la República.
6. Proporcionar a los profesionales y estudiantes de la localidad oportunidades para obtener experiencias con grupos, maestros y coreógrafos de esta disciplina artística.

En Xalapa los encuentros se efectuaron en 1988, 1989 y 1990. Los lugares utilizados como foros fueron el estacionamiento de la Unidad de Comercio y Administración, el patio interior de la Facultad de Economía, el de la Unidad de Ciencias de la Salud, la explanada de la Unidad de Humanidades, todos de la Universidad Veracruzana. Se daban tres funciones grupales por día, por la mañana había clases y ensayos; y hubo un simposio sobre la danza callejera.

En San Luis Potosí, se efectuaron dos encuentros, en 1989 y 1990, organizadas por Tonio Torres. La inauguración tuvo lugar en el jardín de San Juan de Dios, frente al Museo Federico Silva. El festival tuvo extensiones en los municipios de Aqualulco y Salinas de Hidalgo. Veinticinco años después, Juan Carlos González Islas organizó el I Festival de Danza Callejera Tonio Torres.

La salida a la calle de todos estos bailarines difiere en tiempos y razones de la salida a la calle de los situacionistas. Sin hacer una comparación, baste ver que mientras los primeros fueron empujados por un sismo que destruyó la ciudad y removió emocionalmente a la sociedad, con la posibilidad de darle una función social a su práctica y ponerla en escenarios no convencionales; los segundos quisieron remover a la sociedad de su adormecimiento ciudadano, criticaron a partir de su práctica el cómo se estaban construyendo sus ciudades y desarrollaron una metodología para registrar la percepción emocional de los lugares.

Si bien son dos raíces distintas y distantes, considero a ambas parte de la herencia de mi formación como urbanista-creadora mexicana. El cuerpo y lo sensible me resultan siempre presente y lo considero fundamental para analizar y construir nuestras ciudades. Como creadora, la ciudad me interesa más allá de un escenario no convencional, sino como parte de la misma creación, de hecho la inspiración desde las memorias que cada uno y colectivamente hacemos de ella.

Aunque distintas y distantes, tanto los situacionistas como los encuentros callejeros respondieron a la realidad de su momento y su lugar, y al mismo tiempo abrieron terreno para las expresiones posteriores de las que me considero parte.

II.III PANORAMA SOBRE LOS FESTIVALES INTERNACIONALES DE DANZA EN LA CALLE

Puedo tomar cualquier espacio vacío
y llamarlo escenario desnudo.

Peter Brook (1968)

La primera referencia que podemos encontrar sobre la formación de los festivales de danza contemporánea en espacios públicos es *Dansa al Parc*, en 1992 cuando la Associació Marató de l'Espectacle creó el primer festival específicamente de danza en Barcelona y con la particularidad de presentar la danza en espacios públicos, estando consciente de la falta de contacto entre la danza y el público.

España 1992. Barcelona. Dies de Dansa

Dansa al Parc se convirtió en *Dies de Dansa*, proyecto cultural anual parte del GREC, Festival de Verano de Barcelona. Durante cinco días edificios, calles y plazas de la ciudad cobran vida en este encuentro entre la danza, la comunidad y el espacio urbano. Su objetivo es estimular y potenciar la conexión entre esos tres ejes a través de una programación diversa y con la organización de talleres. Se busca generar debate y reflexión en torno de la noción y uso del espacio público, humanizar las ciudades, redescubrir el patrimonio arquitectónico, crear nuevos circuitos profesionales, enriquecer la experiencia de las compañías nacionales y fomentar el intercambio entre las autonomías y sus ciudades.

Esta propuesta provocó que la *Associació Marató de l'Espectacle* impulsara la realización de eventos similares en otras ciudades europeas y latinoamericanas. De esta manera, de una forma gradual, a partir de 1997, se creó una red internacional denominada Ciudades Que Danzan - CQD. La *Associació Marató de l'Espectacle* coordina desde su inicio la red y ha conseguido crear un circuito internacional integrado por festivales independientes, con un objetivo común: la promoción de la danza en espacios urbanos.

ENTRE LAS CIUDADES QUE DANZAN ACIELOABIERTO

Por una parte, tenemos a CQD desde 1997 con 28 festivales (2006) en España, Portugal, Bélgica, Holanda, Alemania, Francia, Italia, Suecia, Suiza, Reino Unido, Brasil, Chile, Argentina, Uruguay, Bolivia, Cuba y México. Mientras que la Red Acieloabierto se forma en 2014 y está integrado por 12 festivales en distintas regiones de España (tres de los cuales también forman parte de la red CQD).

CQD es el encuentro entre la arquitectura, el espacio urbano, la danza contemporánea y el público que reafirma el valor del patrimonio artístico y cultural propio de cada ciudad; “a través de los festivales y de la danza, el paseante aprende a mirar una plaza, una calle, un rincón de una forma distinta, y va redescubriendo los espacios de su ciudad” (CQD, 2006, p. 4). Potencia el acceso público a la danza y la integración social. Por ello tiene como objetivos:

1. Establecer una plataforma de intercambio, colaboración y difusión entre organizadores de festivales y favorecer la cooperación entre varias ciudades; de esta manera crea un compromiso común de difusión de los diferentes lenguajes y culturas, y fomenta el multiculturalismo y el mestizaje cultural.
2. Ofrecer consultoría en propuestas artísticas y en gestión de productos hacia los festivales recién entrados en la red.
3. Realizar acciones conjuntas de comunicación y promoción para conseguir una mayor proyección internacional.
4. Establecer una tribuna de reflexiones y debates sobre la intervención de la danza en los espacios públicos.
5. Realizar producciones conjuntas que integren bailarines de diferentes nacionalidades creando una coreografía a partir de espacios concretos.
6. Mantener en gira una exposición fotográfica que muestre el trabajo desarrollado en todos los festivales de la red.
7. Difundir reportajes y documentales de los festivales, con lo que da la opción a los espectadores y profesionales de conocer el trabajo desarrollado en otras ciudades.

Acieloabierto nace “en un momento muy frágil tanto para la circulación de obras de danza como para los espacios de exhibición” (Natividad Buil, directora de Trayectos y presidenta de la junta directiva de la Red Acieloabierto). “Realmente cooperar no era, ni es, una opción, sino una necesidad” (Caballero, 2018, párr. 1).

El siguiente cuadro muestra las ciudades/festivales que conforman ambas redes. Mientras que CQD es internacional, Acieloabierto es una red española.

Cuadro 1. Perspectiva entre la Red CQD y la Red Acieloabierto

CQD		ACIELOABIERTO	
DANTZA HIRIAN		País Vasco	
TRAYECTOS		Zaragoza	
HUELLAS		Andalucía	
DIES DE DANSA	Barcelona		
F.I.T.E.C.	Getafe	Cádiz	Cádiz en Danza
LEKUZ LEKU	Bilbao		
LUGAR À DANÇA	Portugal	Sevilla	Mes de danza
DANSE EN VILLE	Bélgica, Alemania		
LA RUÉE VERS L'ART	Grenoble, Francia	Bilbao	Lekuz Leku
CORPI URBANI	Génova, Italia		
AMMUTINAMENTI	Ravenna, Italia	Figueres	Figueres es Mou
DANZA URBANA	Bologna, Italia		
ART ORT	Heidelberg, Alemania	Ourense	corpo(a)terra
TRANSIT	Malmö, Suecia		
STROMEREIEN	Zurich, Suiza	Aracena	Ciclo Huellas Sismògraf
DANCE DAYS	Swansea, Gales (UK)		
DANCING CITY	Londres (UK)	Olot	Sismògraf
URBAN MOVES	Manchester (UK)		
ALEGRE ALEGRETE	Porto Alegre, Brasil	Guarachico	Cuadernos escénicos
DANÇA EM TRÂNSITO	Río de Janeiro, Brasil		
MARCO ZERO	Brasilia, Brasil	Maspalomas	MASDANZA
DANZALBORDE	Valparaíso, Chile		
EL CRUCE	Rosario, Argentina	Tenerife	FAM Festival de las Artes del Movimiento
MONTEVIDEO SITIADA	Montevideo, Uruguay		
ANDANZA	La Paz, Bolivia		
LA HABANA VIEJA	La Habana, Cuba		
URBE Y CUERPO	Ciudad de México		

Fuente. Elaboración propia con la información disponible de ambas redes.

Cuba 1996. Habana Vieja: Ciudad en Movimiento

El Festival de Habana Vieja es organizado desde 1996 por la compañía Danza Teatro Retazos, la Oficina del Historiador de la Ciudad y apoyado por el Centro de Teatro de La Habana y desde 1999 está incluido en el Circuito Internacional Ciudades que Danzan (CQD).

La Habana Vieja abre sus calles, casas, plazas, patios y sus rincones más desconocidos para promover la danza. Acerca al espectador a una combinación de manifestaciones artísticas inspiradas en la historia, la arquitectura, el diseño y la belleza del Centro Histórico de La Habana. Revaloriza y concientiza sobre el patrimonio arquitectónico, así como de su memoria histórica y cultural.

Se realiza anualmente con exposiciones, conciertos, videoartes y performance. Este espacio propone que la experiencia artística sea asequible, formativa y estimulante para la vida cotidiana de la comunidad. Además aporta al desarrollo profesional a través de cursos, talleres, conferencias y muestras de videos. Así, el festival resulta un suceso que permite incentivar el intercambio de ideas y experiencias artísticas entre los pueblos, y crear un compromiso común de difundir y preservar diferentes lenguajes y culturas. Conformar una plataforma sólida de intercambio entre creadores en las distintas ciudades del mundo.

Fotografía 1. "La Habana en movimiento". Nota por Leda Machado, 2017.



Fuente. <https://oncubanews.com/cultura/danza/la-habana-en-movimiento/>

España 2001. Andalucía. Huellas, Danza en Paisajes Urbanos

El Festival “Huellas, Danza en Paisajes Urbanos”, celebrado en Andalucía, es un ciclo de danza contemporánea y artes del movimiento que surgió en Andalucía en 2001 con el objetivo de acercar la danza al paseante y ofrecer una mirada singular a los espacios públicos. Desde 2007 está gestionado por La Espiral Danza (Fernando Lima y Alysson Maia) a través de Eléctrica Cultura y cuenta con el apoyo del Ayuntamiento de Aracena/Teatro Sierra de Aracena. Para 2017 es un proyecto concertado con la Universidad Internacional de Andalucía. Y pertenece a las redes Ciudades que Danzan (CQD) y a Acieloabierto.

Imagen 3. Logo del Festival Huellas



Fuente: <http://www.redacieloabierto.com/festivales/>

Fotografía 2. “Picnic on the monn”



Fuente: <https://huellasdanza.wordpress.com/programa-2017/>

España 2006. País Vasco. Dantza Hirian Danza en paisajes urbanos

El Festival Dantza Hirian pretende el intercambio de experiencias y conocimientos entre compañías latinoamericanas y europeas, así como estrechar lazos entre los festivales que utilizan el espacio público como contenedor artístico, espacio de creación y de cohesión social. Como plataforma de sensibilización, de apoyo a la creación y a la difusión de la danza contemporánea genera un espacio de encuentro abierto a todos los públicos, a través del arte, lo urbano y lo social en la Eurociudad Vasca Bayona-San Sebastián (50 km – 600.000 habitantes).

Las acciones que ha puesto en marcha desde 2012 giran en torno a la creación de una estructura sólida de trabajo, a la ampliación anual de su programación y al refuerzo de las actividades existentes: programación de compañías, residencias, sesiones escolares, talleres, masterclass, acciones de sensibilización, exposiciones, encuentros con los artistas y medios de difusión como revistas.

Fotografía 3. Muestra del Festival Dantza Hirian.



Fuente: <http://www.dantzahirian.com/es/aterpean-convocatoria-5/>

Cabe mencionar que está cofinanciado al 65% por fondos europeos FEDER a través del POCTEFA 2007-2013 (Programa de Cooperación Territorial España-Francia-Andorra), con el objetivo de reforzar la integración económica y social de la zona fronteriza España/ Francia/ Andorra. Se concentra en el desarrollo de actividades económicas, sociales y medioambientales transfronterizas a través de estrategias conjuntas a favor del desarrollo territorial sostenible.

España 2008-2012. A Coruña. Festival Empape

El parque de Santa Margarita, el vestíbulo del teatro Rosalía de Castro, la cuesta de San Agustín, el paseo que está a los pies de la muralla de O Parrote y la Fundación Luis Seoane fueron los escenarios en los que diferentes compañías de danza del mundo danzaron sus coreografías para llevarlas a la ciudadanía.

Fue creado por Aléxis Fernandez, cubano radicado en España desde 2004 y que anteriormente había trabajado para la compañía cubana Retazos, misma que organiza los festivales anuales de danza en paisajes urbanos “Habana Vieja”.

Cuatro años más tarde el festival fue cancelado por un cambio de administración. La entonces concejal del Bloque Nacionalista Galego, María Xosé Bravo dijo que, "a pesar de que el Instituto Municipal de Coruña de Espectáculos fechó el 2011 con un superávit de 900.000 euros, el PP [Partido Popular] demuestra que no está siendo capaz de mantener el altísimo nivel cultural de la ciudad" (La Opinión, 2012, párr. 2).

Fotografía 4. Pieza “Ven”, Colectivo Entremans.



Fuente: Elena Valverde, <https://issuu.com/porladanza/docs/porladanza84>

España 2011. Galicia. Corpo (a)terra. Danza y artes del cuerpo por las calles de Ourense.

“Desde el verano 2011, Ourense cuenta con una nueva oferta cultural que a través de la danza y las artes del cuerpo promueve el encuentro entre el ciudadano y turista con el espacio urbano” (CAT, 2020).

Con una duración de tres días, la programación se inicia a las 20:30 horas y se presentan cuatro piezas de 20 minutos cada una. Se recorre la ciudad de la mano de este festival en el que las plazas y espacios más emblemáticos aparecen diferentes tras su ocupación. Este festival reivindica el uso del espacio urbano que apela a la participación ciudadana a través de la danza. Por ello en su primera edición fueron los ciudadanos quienes lo nombraron: Corpo(a)terra.

Fotografía 5. Muestra Corpo (a)terra 2017



Fuente: <https://www.facebook.com/Corpoaterra/photos/a.439983529373490/1448968995141600>

Argentina 2015. Ciudadanza

Se propone acercar la danza al público y el público a la danza e impulsar la creatividad de los coreógrafos poniendo a su disposición paisajes urbanos insólitos como escenarios. Es un encuentro de danza en paisajes urbanos que busca producir, por medio de la danza contemporánea, un cambio significativo en el modo de generar acciones creadoras de valor en el patrimonio paisajístico y arquitectónico de la ciudad.

Se realiza anualmente en el mes de marzo en distintos espacios culturales y paisajes urbanos de Buenos Aires y es organizado por la Dirección de Festivales de la Ciudad. Así mismo, se suma al circuito Ciudades que Danzan (CQD).

Fotografía 6. Muestra Ciudadanza 2020



Fuente: https://www.clarin.com/espectaculos/ciudanza-festival-hace-bailar-jugar-ciudad_0_Ned6e-xB.html

Perú 2016. “DanzaLaCalle” Festival Internacional de Danza Contemporánea al aire libre en espacios urbanos

Este festival tuvo una sola emisión en la que estuvieron invitados México (Xalapa y San Luis de Potosí), Costa Rica y Chile. Pretendía crear un encuentro e intercambio cultural, a modo de enriquecimiento e integración tanto para el público, como para los bailarines nacionales y extranjeros.

El objetivo central del festival era convertirse para la ciudad en una de las principales plataformas de exposición de los trabajos coreográficos de los artistas invitados y ser agente de intercambio entre los bailarines y el público.

Fotografía 7. Muestra DanzaLaCalle 2016



Fuente: <https://www.facebook.com/1043390212445216/photos/a.1077235749060662/1099345293516374>

En este breve recorrido por algunos de los festivales de danza contemporánea en el espacio público es posible identificar que hay un propósito de integrar la danza, la ciudadanía y la ciudad.

En algunos casos se trata más de hacer asequible y accesible la danza para expandir los públicos y difundir esta expresión artística, por lo que las piezas presentadas son piezas creadas originalmente en y para teatro, y son adaptadas para presentarse en el espacio público/calle. En otros casos se trata de una propuesta para crear en y desde la calle, aunque no incidiendo a propósito en el significado de los lugares. Otros también proponen llamar la atención sobre el patrimonio cultural-arquitectónico mediante la danza, como una acción llamativa para hacer visible el espacio construido (casi como guía turística).

Muchos de estos festivales, además, contemplan una dimensión formativa y reflexiva con la impartición de talleres, conferencias, e incluso (unos pocos) publicaciones sobre estas actividades.

A esto último cabe llamar la atención sobre la necesidad de la documentación y el registro, así como la necesidad de articular todos estos festivales y generar una historia de sus apariciones/desapariciones. En este documento hemos hecho una revisión contextual para seguir comprendiendo nuestro trabajo y la pertinencia del mismo, así como los aportes que podemos hacer a nuestra disciplina.

II.IV PANORAMA SOBRE LOS FESTIVALES NACIONALES DE DANZA EN LA CALLE

Antes vimos cómo el sismo de 1985 propició que algunos grupos de danza salieran a las calles y de ello se formaron los Encuentros Callejeros de Danza Contemporánea en el Distrito Federal (1985-1990), así como las Muestras Callejeras de Danza Contemporánea en Xalapa por la Universidad Veracruzana (1988-1990) y los encuentros callejeros en San Luis Potosí (1989-1990).

Casi dos décadas más tarde comenzaron a formarse por el territorio mexicano nuevos encuentros de danza en las calles, aunque con propósitos y expresiones distintos de los anteriores. Mientras que en los ochenta surgió como una emergencia social, una forma de llevar tranquilidad a los ciudadanos que habían perdido parte de su ciudad, sin una intención declarada de inspirarse en los lugares, sino más bien como una práctica sociopolítica de aportación, de sacar la danza de los ámbitos de élite para llevarla al pueblo.

Así, veinte años después surgen encuentros como Urbe y Cuerpo y Subterráneo Escénico, con la intención de llevar la danza a la ciudadanía, pero también con la intención de transformar el espacio público.

Fotografía 8. Muestra Subterráneo Escénico 2016



Fuente: <https://www.animalpolitico.com/2016/05/en-el-metro-y-en-las-calles-bailarines-convierten-a-la-cdmx-en-un-escenario-de-danza/>

Ciudad de México 2006. Encuentro Internacional de Danza Contemporánea en Espacios Urbanos “Urbe y Cuerpo”

En su primera edición el encuentro Urbe y Cuerpo, Movimiento corporal en espacios urbanos propuso doce piezas coreográficas presentadas en espacios significativos del Centro Histórico de la Ciudad de México. El evento propone modificar el espacio arquitectónico a través de la danza, encontrar nuevas maneras de habitarlo y despojarlo de la percepción y el uso cotidiano que regularmente se le atribuye, alimentándose simultáneamente del movimiento y la vida propios de la calle. Busca también ampliar el público de danza y forma parte de la red de festivales en paisajes urbanos Ciudades que Danzan (CQD).

Fotografía 9. Encuentro Urbe y Cuerpo 2016



Fuente: <https://twitter.com/urbeycuerpo>

Ciudad de México-Querétaro 2009. Subterráneo Escénico

Este festival consiste en la presentación de espectáculos de danza en diferentes estaciones del Sistema de Transporte Colectivo Metro y en el Salón de Danza de la Dirección de Danza de la UNAM, así como en el cine teatro Rosalío Solano y en espacios públicos de la ciudad de Querétaro.

Ha unido esfuerzos con el Festival Internacional Qrodanza, con la Red Ciudades que Danzan (CQD), con el *Festival Interferenze* y con el *Festival Ballo Pubblico* para realizar un intercambio artístico, México-Unión Europea. De ello creadores de Francia, España, Italia y México han ofrecido funciones, talleres y conferencias, en el contexto del proyecto *Mex in Dance* que contó con el apoyo del Programa Cultura 2007-2013 de la Unión Europea. Este encuentro surge como espacio alternativo para la difusión y reflexión del arte y busca alterar la rutina de los ciudadanos, perturbar sus sentidos y su percepción, así como transformar el espacio público.

Fotografía 10. IX Festival Subterráneo Escénico. Metro Copilco 2016



Fuente: Liliana Velázquez, <https://isoptica.com.mx/el-ixfestival-subterraneo-escenico-llega-al-metro-copilco/>

Baja California Sur 2014. Festival Internacional de Artes Escénicas Pa'h la calle

Pa'h La Calle Los Cabos es un proyecto cultural interesado en la recuperación del tejido social a través de las artes en el espacio público. Concentra el trabajo de artistas de Latinoamérica (Cuba, Chile), España y México (Guadalajara, Monterrey, Ciudad de México, Los Cabos) en colaboración con Institutos de cultura, universidades, así como iniciativa privada.

Se presenta danza, teatro, marionetas, cine, pantomima, circo, cuentacuentos, música y literatura en funciones , talleres, conferencias conversatorios y proyecciones en plazas, marinas, escuelas y universidades de Los Cabos, zona rural y Todos Santos.

Fotografía 11. VI Festival Pa'h la calle 2019



Fuente: <https://www.kpasapp.com/es/evento/>

6%C2%BA%20Festival%20Internacional%20de%20Artes%20Esc%C3%A9nicas%20Pa%E2%80%99h%20La%20Calle/galeria/

3524/6%C2%BA%20Festival%20Internacional%20de%20Artes%20Esc%C3%A9nic as%20Pa%E2%80%99h%20La%20Calle 88

Guanajuato 2018. FIDanzCa - Festival Internacional de Danza de Calle

Con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) a través del Programa a Fomentos para Proyectos y Coinversiones Culturales, así como como la Universidad de Guanajuato y la Presidencia Municipal de Guanajuato a través de la Dirección de Cultura y Educación Municipal, es un evento anual de danza contemporánea a realizarse en paisajes urbanos de la ciudad de Guanajuato. Su principal objetivo es llevar la danza como arte escénico a espacios urbanos no convencionales e incluyentes como calles y plazas públicas.

FIDanzCa se desarrolla en 4 dimensiones: la creación, la formación, la investigación y la apropiación de espacios públicos de Guanajuato a través de espectáculos gratuitos, tanto de artistas locales como nacionales e internacionales, en sitios emblemáticos de la ciudad.

Fotografía 12. FIDanzaCa 2019



Fuente: <http://gourmetaro.com/2019/11/22/festival-internacional-de-danza-de-calle-cientos-de-piezas-magicas-para-el-publico/>

Coahuila 2020. Territorio Escénico. COVID-19

El Gobierno del Estado de Coahuila a través de la Secretaría de Cultura de Coahuila han convocado a creadores de teatro, danza, música y ópera en el estado de Coahuila a participar en la realización del Programa Territorio Escénico, con el objetivo de presentarse directamente en las comunidades y espacios públicos distintos a los espacios escénicos convencionales de sus regiones. Lo han tomado como una oportunidad de dar seguimiento a la promoción de la creatividad en tiempos de contingencia sanitaria por COVID-19, así como la recuperación de espacios,

Dicha convocatoria es apoyada con recursos federales a través del Programa de Apoyos a la Cultura en su vertiente Apoyo a Instituciones Estatales de Cultura, de la Secretaría de Cultura.

Imagen 4. Cartel Convocatoria Territorio Escénico 2020



El Gobierno del Estado de Coahuila
a través de la Secretaría de Cultura
de Coahuila

CONVOCA

a creadores de las disciplinas: teatro,
danza, música y ópera en el estado
de Coahuila a participar en la realización
del Programa

En esta ocasión, se elegirán 11 (once) proyectos escénicos dirigidos a niñas, niños y/o jóvenes de las disciplinas antes mencionadas que hayan sido estrenados o que sean trabajos inéditos, con el objetivo de presentarse directamente en las comunidades y espacios públicos distintos a los espacios escénicos convencionales de sus regiones. Dicha innovación nos da oportunidad de dar seguimiento a la promoción de la creatividad en tiempos de contingencia sanitaria por COVID-19, así como la recuperación de espacios, promoviendo el fortalecimiento y restablecimiento de los lazos comunitarios.

The poster features a central graphic with the text 'Territorio Escénico' in a stylized font. Surrounding this text are four circular icons: a theater mask at the top, a dancer in a purple circle on the left, a ballerina in a blue circle on the right, and a maraca in a yellow circle at the bottom. The background is dark blue with white horizontal lines.

Fuente: <https://coahuilacultura.gob.mx/convocatorias/convocatoria-territorio-escenico/>

Recordando que ya durante la década de los ochenta se hacía notar la desconexión entre la capital del país y los estados de provincia, parece que la escena no ha cambiado mucho desde entonces, al menos con respecto a la creación de danza contemporánea en el espacio público.

Después de una revisión del contexto internacional es de verse tanto la falta de festivales/encuentros dedicados a esta expresión en el territorio nacional, así como la falta de una red que los concentre. Cabe decir que de los cinco espacios revisados en este contexto nacional dos no son específicos de danza, sino que contemplan otras expresiones como el teatro y la música.

También es de notar que cuando se habla de llevar a las calles estas expresiones, se las piensa sobre templete, es decir, se construye un escenario en el que a veces se incluyen equipo de luces y sonido, a modo de teatro abierto, sin un diálogo con el espacio urbano, más que como “escenario”. Con respecto a esto las intervenciones urbano-corporales se concentran en el espacio como una vivencia, y no como un escenario-espacio alternativo. A mí como creadora me interesa la profunda relación entre las personas y los espacios, los significados que les otorgan, el sentido que toma en sus vidas, las emociones que palpitan cuando alguien está parado en un lugar que forma parte de su vida, los recuerdos que emergen y las sensaciones corporales que se convierten en danzas en y del espacio público. En ese sentido son creaciones de sitio específico, sólo quien siente el espacio puede hacer su danza y sólo puede ocurrir en ese lugar.

Por otra parte, si bien esta revisión es contextual, cabe reflexionar sobre la diada urbano-rural, ciudad-campo, en términos de producción de danzas-movimiento. Si la relación con nuestros espacios es distinta, también lo es nuestro movimiento y nuestra danza. Alrededor de tres cuartas partes de la población mexicana vive en zonas urbanas, pero la mayor parte de la superficie territorial es rural. ¿Cómo influye ello en nuestra vivencia de las ciudades y nuestras danzas?

III. ENRAIZAMIENTO DEL CUERPO EN LA CALLE

III.I BROTE PURIFYING

Purifying es un proyecto de performance que comencé en busca de purificar vivencias en lugares y fechas específicos, asumiendo que “lo puro” no es lo intacto, sino aquello profundamente sentido, dolido y sanado.

Ha consistido en una serie de intervenciones de espacio público con acciones y danza que he realizado individualmente, un par de laboratorios colectivos de donde surgieron otras piezas individuales y una pieza colectiva.

Del trabajo individual al trabajo colectivo - laboratorios

Cuando trabajo sola, comienzo eligiendo un espacio que me resulta significativo por la experiencia que haya tenido ahí o por las implicaciones posteriores a dicha experiencia. Después de elegir el lugar, indago en mis memorias afectivas, en mis sensaciones a partir de los recuerdos; hago visibles para mí los movimientos sensibles en mi interior. Una vez que puedo mirar con claridad qué significa para mí cada espacio, exploro diversos símbolos que me hagan sentido para tener una relación armoniosa con los espacios. Organizo un guion de acciones y símbolos, tiempos aproximados, recorridos, y en algunos casos invito a los otros a unirse a la acción (aunque para ellos el espacio no signifique lo mismo que para mí).

Sin embargo, cuando emprendo el trabajo colectivo considero, como Bourriaud (2008), que “el arte es un estado de encuentro” (p. 17), que “la forma, representada en una imagen no es otra cosa que la representación del deseo: producir una forma es inventar encuentros posibles, es crear las condiciones de un intercambio” (p. 24). En el laboratorio de este proyecto propuse prácticas previas que pudieran inducir hacia una conexión emocional con los espacios. Hicimos prácticas de visualización donde primero nos permitimos conectar con memorias afectivas (sin lugar). Como una primera práctica de visibilizar, aceptar y danzar con y desde las emociones que nos habitan y que habitamos.

Después trabajamos con el espacio, primero espacios “neutrales”, que no signifiquen emocionalmente. Realizamos el contacto con el espacio mediante un movimiento muy lento, más bien, caminatas lentas. Esta lentitud permite que las personas accedan a una atención equilibrada entre el “yo” y el entorno. Después estas caminatas se usan para acceder a las memorias afectivas (aun sin lugar); para integrar la emoción y el movimiento en un espacio neutro.

Posteriormente la atención se pone más en el exterior, en el espacio. Se realizan derivas para “encontrar” lo que le es propio al espacio, para descubrir sus formas, sus dinámicas, sus colores, texturas, sensaciones. Exploramos cómo este espacio puede inspirar movimiento, intervenciones específicas que se integran a la dinámica de cada espacio, reconocemos que cada espacio es distinto.

Fotografía 13. Purifying_00_separación

Una vez realizado este recorrido desde el espacio interior hasta el espacio exterior, de haber explorado los movimientos que inspiran; entonces los invito a elegir un espacio que les sea significativo emocionalmente y con el cual quieran crear una relación armoniosa para resignificar la experiencia que ahí tuvieron. Una vez elegido el lugar, visibilizamos las emociones asociadas con él, y construimos danzas inspiradas en ello, se hace un guion de acciones y símbolos. Se danza el espacio, de adentro hacia afuera.



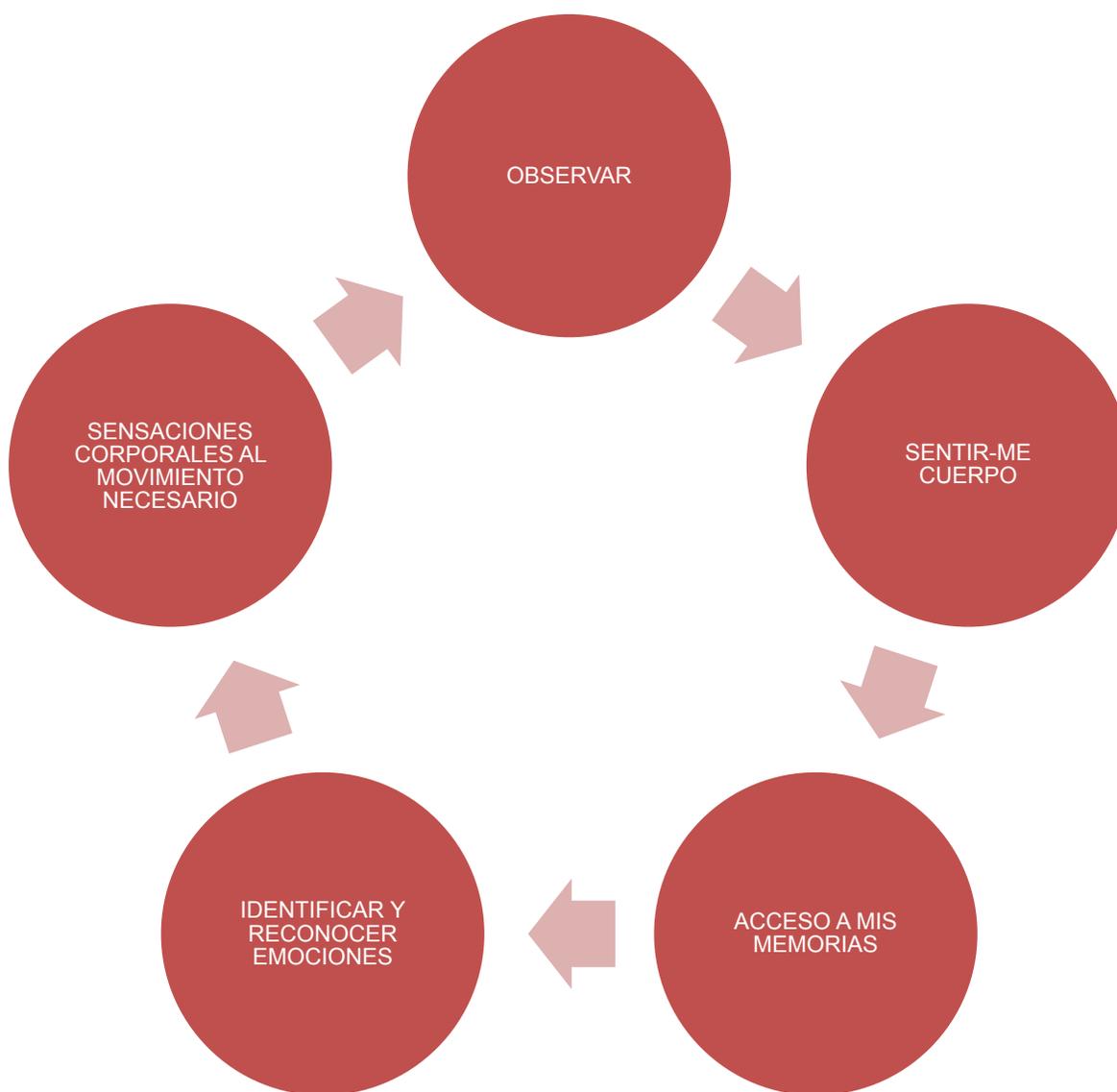
Fuente: Sonia Gil Ibáñez, 2016

A continuación se presentan una serie de diagramas que muestran el ciclo de acciones en los diferentes momentos del proceso creativo:

ANTES DE CREAR

Espacio neutro

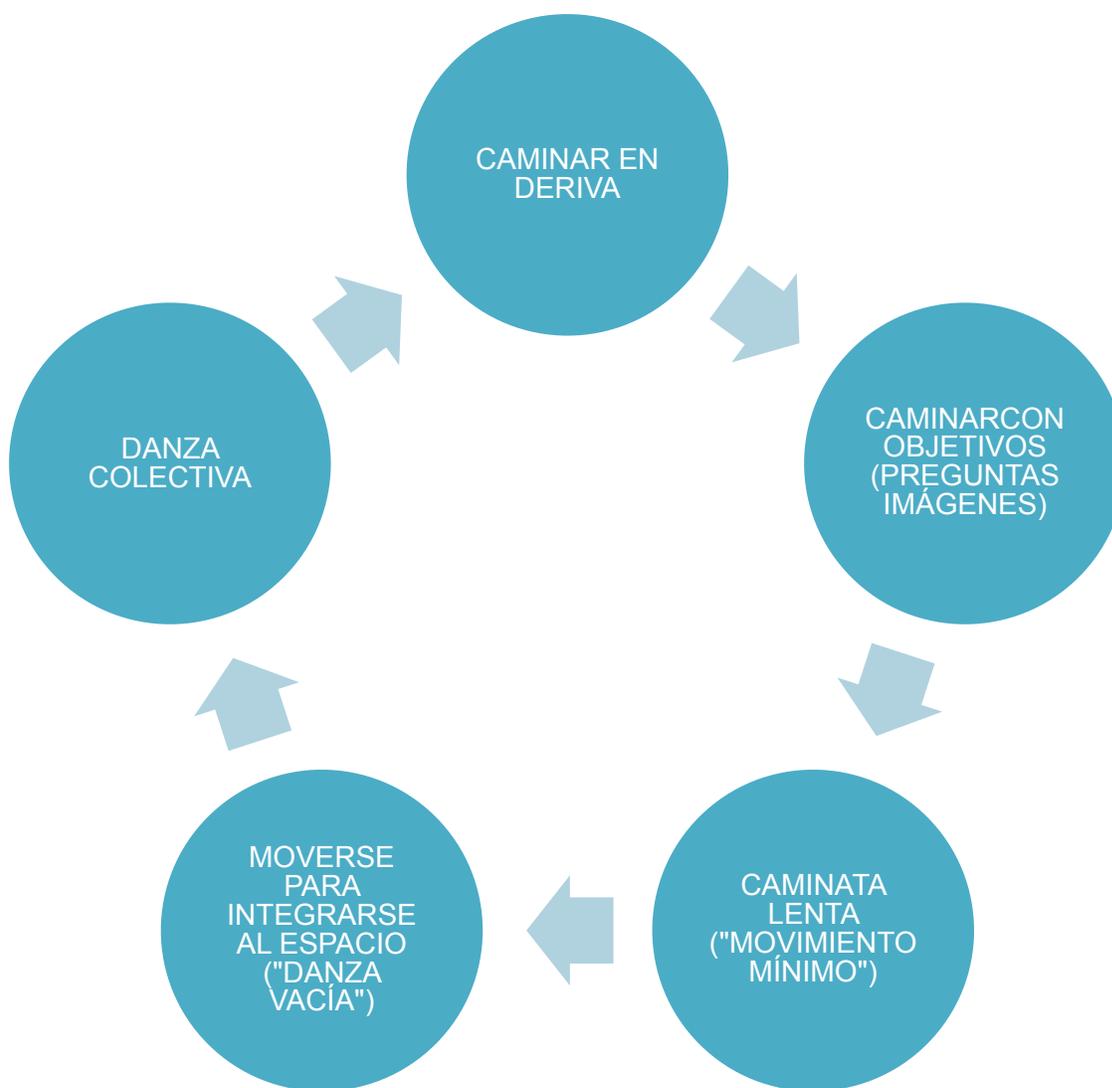
Diagrama 1. Preparar la disposición para una Intervención Urbano-Corporal (IUC) en un espacio privado sin significado para el practicante.



Fuente: Elaboración propia a partir de la práctica en IUC

Espacio neutro público

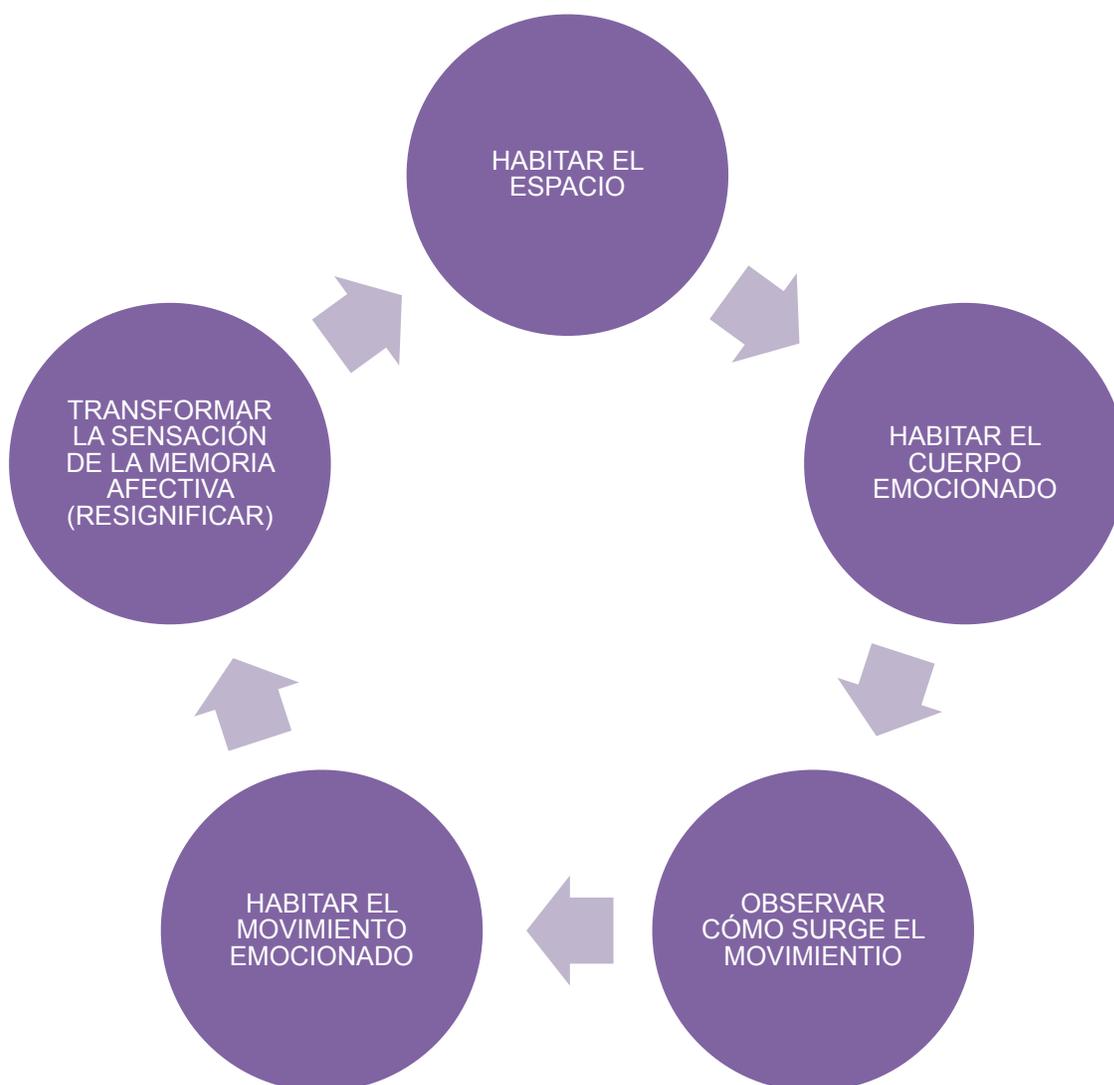
Diagrama 2. Preparar la disposición para una Intervención Urbano-Corporal (IUC) en un espacio público sin significado para el practicante.



Fuente: Elaboración propia a partir de la práctica en IUC

Espacio significativo público

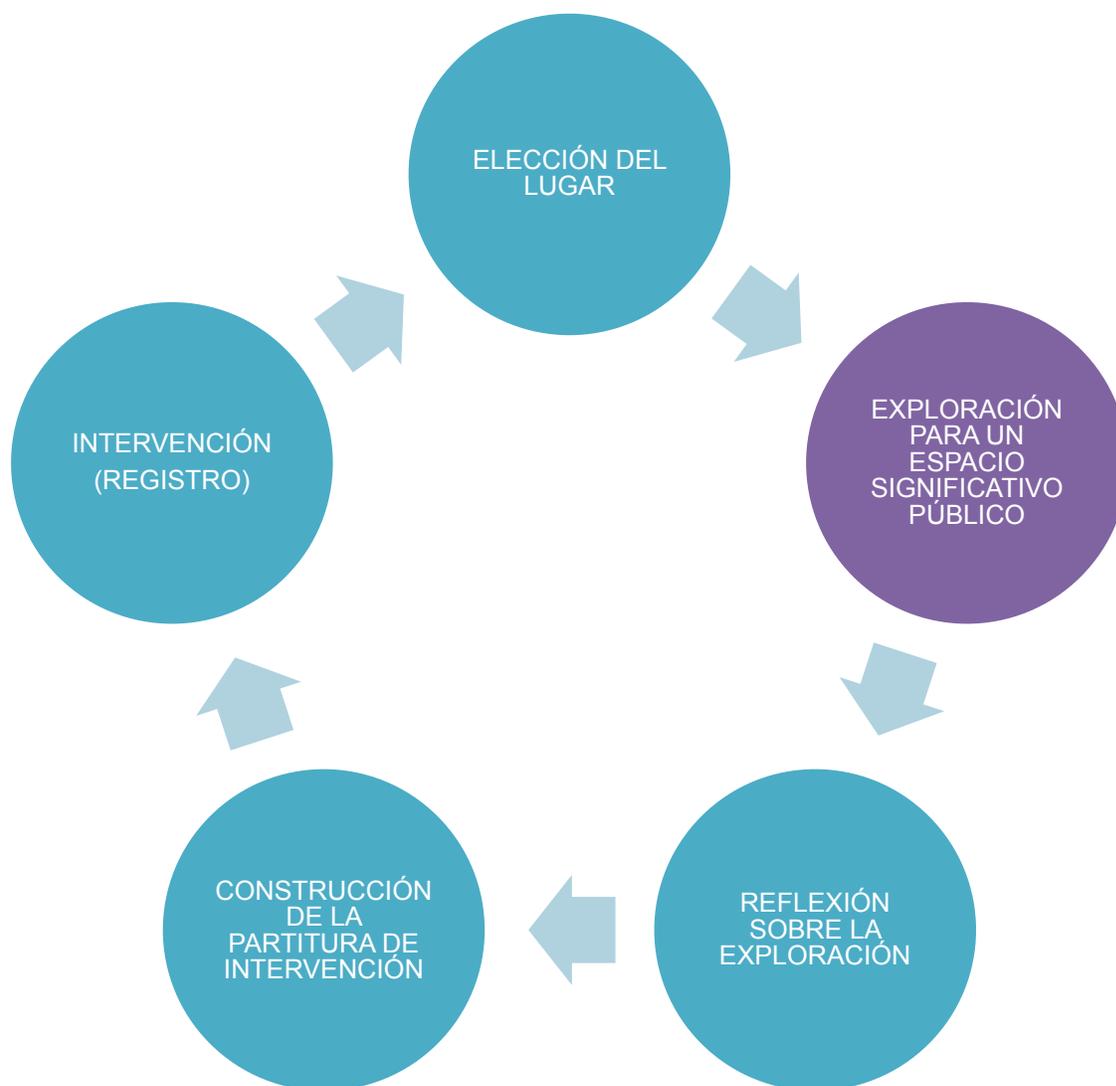
Diagrama 3. Preparar una Intervención Urbano-Corporal (IUC) en un espacio público con significado para el practicante.



Fuente: Elaboración propia a partir de la práctica en IUC

EN LA CREACIÓN

Diagrama 4. Intervención Urbano-Corporal (IUC) en un espacio público con significado para el practicante.

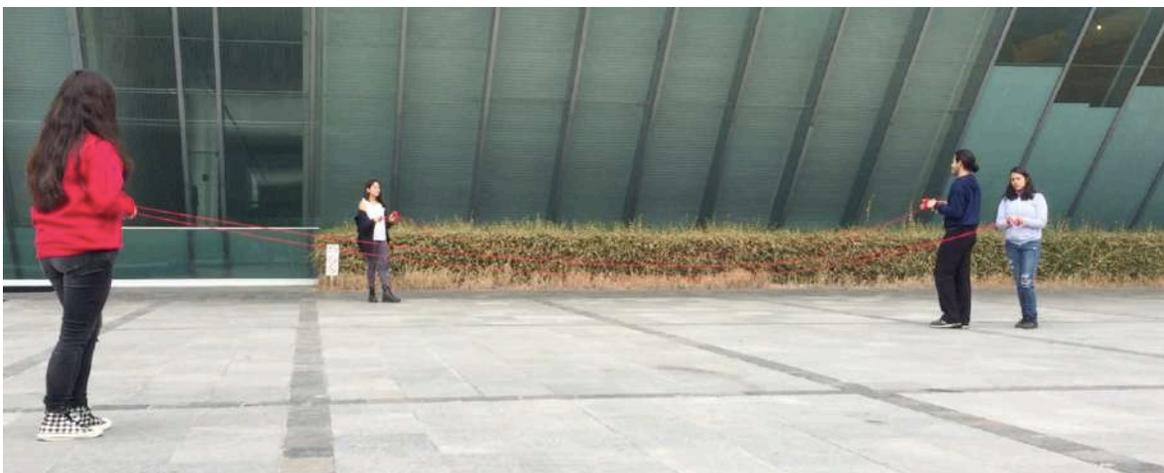


Fuente: Elaboración propia a partir de la práctica en IUC

III.II LABORATORIO PURIFYING_6/CONEXIÓN

Fue el segundo laboratorio colectivo del proyecto de investigación y creación *Purifying*. Surgió de la curiosidad de los integrantes de un laboratorio abierto de técnica de danza contemporánea que estaba impartiendo desde hacía un año en la Escuela de Iniciación Artística (EIA) Núm. 1, ubicada en la colonia Roma en la Ciudad de México. Propuse al grupo iniciar un proceso creativo que formaría parte de esta investigación. Si bien, aún no tenía claro que este proceso creativo terminaría en lo que llamamos “muestra” de una pieza colectiva, publiqué en mi red social de *Facebook* que comenzaríamos un laboratorio especializado en intervención de espacio público (a partir de la investigación que estaba realizando y de mi propia experiencia como creadora). El laboratorio se conformó por ex-alumnos míos de cursos anteriores, estudiantes de la EIA que no habían tomado clase conmigo y también amigos de algunos de ellos.

Fotografía 14. Práctica de IUC en explanada del MUAC.



Fuente: Autora (EMP)

Al comenzar “abierto”, no tuve la conciencia desde un inicio de cómo registrar el proceso ni de cómo “cerrarlo”, o más bien de cómo ponerle fronteras. Sin embargo, ha sido un proceso “orgánico”, se ha autoregulado y quizá gracias a ello he comprendido la *autopoiesis*. Iniciamos en noviembre de 2018, y recién en enero de 2019 comenzó mi necesidad de registrar el proceso y sus vivencias.

Tuvimos sesiones los miércoles de 20 a 22 horas para aprovechar el salón de danza en la EIA para entrenar “físicamente” y practicar la “atención interna”. Sin embargo, al ser un proyecto de intervención de espacios públicos se hicieron necesarias las prácticas “afuera”. Comenzamos los días domingo por la mañana de 11 a 13 horas y eventualmente cambiaron de 9 a 11 horas.

Al principio los lugares eran al azar, como la explanada del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) o el Quiosco Morisco en la colonia Santa María la Rivera. Nos parecían lugares habituados a ver personas bailando y así las prácticas de intervención resultarían de menor vulnerabilidad para los practicantes y les permitiría familiarizarse con el cuerpo expuesto a la calle.

Fotografía 15. Práctica de IUC en Santa María la Rivera.



Fuente: Autora (EMP)

El mismo proceso nos requirió acotar los lugares que queríamos intervenir, cuántos y en qué fechas. Dentro de ese proceso de direccionamiento, una colega me sugirió que aplicáramos para el Día Internacional de la Danza de ese año (DID19). Me pareció que podía ser un aliciente para los practicantes de *Purifying* y apliqué con lo que se fue construyendo como la pieza *Purifying_6//Conexión*.

Dicha aplicación sirvió para comprender lo que se construía con nuestro trabajo colectivo y a partir de entonces nuestra premisa fue rodear, entrar y salir, pensar y sentir la conexión, nuestra conexión, nuestras conexiones y des-conexiones.

Para febrero nos confirmaron que formábamos parte del DID19, sin embargo, ya habíamos tomado la decisión de intervenir la explanada del MUAC aunque no fuéramos “seleccionados”. Ello es importante para mí porque creo que parte fundamental de ser creador (investigador) es abrir y crear los espacios en los que uno necesita habitar y accionar.

Por otra parte, dicha aplicación era parte de mi dilema como creadora: aún me siento parte de la danza contemporánea, aunque hay quienes consideran que ya he cruzado esa frontera y que lo que hago ya no es propiamente danza. Sin embargo, dejaré ese dilema acá y me enfocaré en observar el proceso que hemos construido para estas intervenciones.

Fotografía 16. Práctica de IUC en los Jardines del Museo Tamayo.



Fuente: Autora (EMP)

Finalmente decidimos intervenir cinco espacios públicos para los que programamos de una a dos prácticas en sitio para realizar derivas, ejercicios de intervención enfocados en el sitio específico, práctica de la partitura de intervención que iríamos construyendo y esas experiencias nos permitirían decidir el horario de intervención (matutino, vespertino, nocturno).

Los espacios públicos que elegimos fueron:

1. Plaza del Ex Convento de Regina (Regina y Bolívar, Centro Histórico).
2. Jardines del Teatro Juan Ruíz de Alarcón (DID19, Ciudad Universitaria).
3. Explanada del Palacio de Bellas Artes (Centro Histórico).
4. Plaza de las Tres Culturas (Tlatelolco).
5. Jardines del Museo Tamayo (Bosque de Chapultepec).

Para esta selección no recurrimos a las memorias afectivas de los participantes, sino al imaginario colectivo de espacios públicos centrales. Ello implicó una primera diferencia con mi propio trabajo unipersonal. En mi trabajo anterior la selección de lugares estaba directamente ligada a la relación con una memoria afectiva; de ese modo, al establecer una relación entre lugar-memoria, la intervención era “irrepetible”, sucedía *in situ* y allí mismo se disolvía. Sin embargo, en esta creación colectiva fuimos construyendo una partitura de intervención, como un tinglado que pudiera transportarse y adaptarse, no sin que sufriera modificaciones dadas por el lugar, una especie de caravana gitana.

A esta serie de intervenciones comenzamos a llamarlas “muestra”. Si bien, no es propiamente una muestra, es probable que yo haya estado influida por las “Muestras de danza callejera” que estaba investigando y las llamamos así para diferenciar esas fechas de las prácticas que que nos llevarían a detonar las intervenciones “definitivas”.

Fotografía 17. Práctica de IUC en la Calle Regina, CH-CDMX.



Los siguientes análisis del proceso ahondarán sobre cómo las memorias afectivas individuales formaban parte del trabajo espacio-corporal colectivo y cómo este proceso se convirtió en sí mismo en la conformación de memorias afectivas colectivas. Por otra parte, también ahondaré sobre cómo el lugar en su dimensión simbólica, no es sólo lo que recordamos y significamos en el pasado de él, sino lo que construimos también en el “presente”; esto último en el entendido de que una de las premisas para la conexión era construir efímeramente un espacio colectivo, *un espacio que sólo existe para los que se conectan*.

III.II.I. BROTE EXPLANADA DEL MUAC. 13 DE ENERO DE 2019

VIDEOS: [MUAC](#)

En esta sesión una de las prácticas importantes fue retomar el trabajo que he hecho en otras intervenciones con hilos rojos (*vid supral*, p. 140,141).

Comenzamos con una caminata colectiva de contemplación. Les pedí que se colocaran unos junto a otros, con los cuerpos en contacto, creando un *cuerpo colectivo* y que caminaran sin perder el contacto. Les pedí que caminaran y contemplaran el espacio. Al final de la caminata pregunté qué diferencias notaban entre caminar solos y caminar juntos.

Algunas de las observaciones consistieron en advertir que el cuerpo se sentía “distinto”, que la atención cambiaba y que la longitud del recorrido, así como las cosas percibidas se sentían “diferentes”. Pero nada más específico.

Fotografía 18. Dayana. Práctica de IUC en la explanada del MUAC.



Fuente: Autora (EMP)

En Husserl el cuerpo humano es el “lugar de intercambio” (*Umschlagstelle*) entre la naturaleza y la cultura (Sabido Ramos, 2012, p. 139). Si consideramos al cuerpo como un lugar de flujos de experiencias, de creación/movimiento **de** significados y sentidos, podemos ver cómo cualquier cosa que afecta al cuerpo afecta a estos significados y sentidos. Así, practicar una caminata colectiva con el cuerpo en contacto es una afectación a nuestra manera habitual de percibir.

[...] la dimensión del cuerpo que aquí interesa no es anatómica ni fisiológica; se trata de un cuerpo en acción que, por un lado, despliega un hacer en parte codificado y socializado, en parte decidido y elegido, pero por otro, es un cuerpo pleno de sensaciones, afectos y deseos; un cuerpo que se articula con los ámbitos conscientes e inconscientes del psiquismo. Hablamos, entonces, de un cuerpo en el que confluyen tanto el cuerpo-acción de la psicomotricidad, como el cuerpo-imaginación del psicoanálisis (Islas, 2006, p. 79).

En el video observamos a dos personas que caminan lentamente hacia atrás unidas desde las manos por un hilo rojo enrollado en cada una. Al mismo tiempo que un objeto las conecta, la acción de caminar hacia atrás las lleva a sentir la distancia que progresivamente se va ampliando entre ambos hasta que el hilo se acaba y cae al piso. El hilo queda como huella de la conexión/des-conexión.

En prácticas anteriores en los Viveros de Coyoacán, se pidió que caminaran hacia atrás individualmente, haciendo un recorrido por las memorias de su vida. Esas caminatas no sólo atienden a la acción del caminar, sino de relacionar esta acción con el re-cordar (etimológicamente “volver al corazón”). Así, la caminata se vuelve eminentemente una acción corporal física-mental-emocional. Una acción única desde cada vida vivida, y sin embargo, compartida y comunicable.

Las caminatas observables en el video no se solicitaron haciendo memoria de uno mismo, sino atendiendo a la sensación de estar en conexión con otro y caminar hasta el desprendimiento. Si bien, estas caminatas no se solicitaron con una atribución emocional, es innegable que nuestro inconsciente asocia acciones/situaciones con vivencias pasadas/presentes. Esto sucede tanto para los que ejecutan la acción como para quien observa.

III.II.II. QUIOSCO MORISCO. 20 DE ENERO DE 2019

VIDEOS: [ISRAEL](#) / [TANIA](#) / [CALLE](#)²

En esta práctica comenzamos a evidenciar la relación cuerpo-espacio pero sin involucrar a petición la memoria afectiva del espacio. Sin embargo, al finalizar la sesión y realizar un círculo de cierre donde compartimos nuestras experiencias (realizado en cada cierre de sesión), un par de chicas nos contaron que ese lugar sí tenía implicaciones afectivas para ellas y que ello sí influyó en su práctica.

Sin embargo, comencé a hacerme consciente de la dificultad de encontrar un lugar emocionalmente significativo para las más de 20 personas que estábamos trabajando en ese momento. Para entonces, aún no estaba presente la posibilidad de una partitura de intervención que pudiera adaptarse a los lugares y por ello tampoco teníamos en el horizonte los lugares que pudiéramos intervenir. Además ya estaba instalada en la dinámica del grupo el vaivén de asistentes. Había practicantes que sólo asistían los miércoles y que no practicaron en el espacio público hasta que el proceso estaba por finalizar. Había otros practicantes que sólo iban los domingos, así que toda su práctica era la experimentación en el espacio público. Y otros, los menos, que iban miércoles y domingos.

Fotografía 19. Israel. Práctica de IUC en el Quiosco Morisco, Santa María la Rivera.

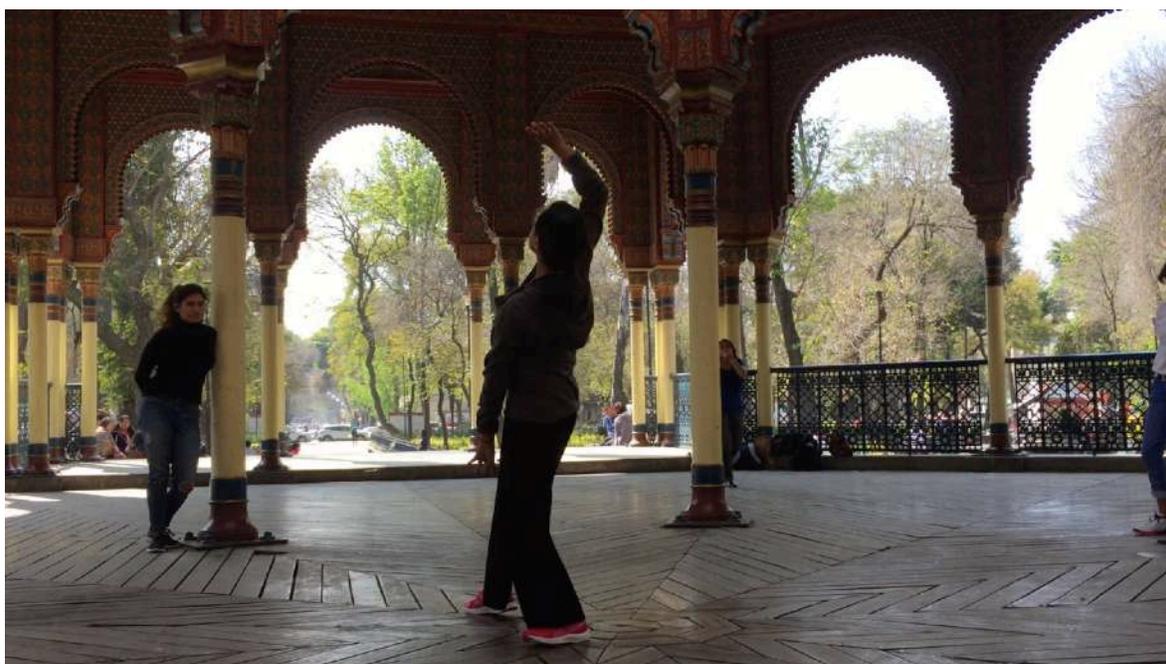


Fuente: Autora (EMP)

² En estas secciones se hace referencia a los videos que forman parte de los materiales anexos

La organización más en forma del colectivo definitivos se fue dando entre febrero y marzo; dejaron de asistir los que no pensaban realizar las intervenciones y también dejaron de haber asistentes eventuales, invitados por los practicantes. Aunque se mantuvo la “separación” entre quienes iban los miércoles y quienes iban los domingos hasta un par de semanas antes de comenzar lo que definimos como la “muestra” de estas intervenciones.

Fotografía 20. Tania. Práctica de IUC en el Quiosco Morisco, Santa María la Rivera.



Fuente: Autora (EMP)

En el momento en que practicamos en el Quiosco Morisco, nuestro objetivo era comenzar un diálogo corpo-espacial. Después de proponer una deriva de al menos 20 minutos, se pidió a los practicantes que eligieran aquello que en el espacio llamara su atención. Los videos de Israel y Tania muestran a lo que corporalmente llegaron de sus respectivas derivas. Las cualidades de sus movimientos denotan un esfuerzo por sentir en sus cuerpos e imitar mediante ellos lo que en el espacio había llamado su atención.

Por otra parte el video tomado en uno de los corredores de los extremos de la Alameda, nos hizo estar más en contacto con los transeúntes-paseantes-vecinos-visitantes. Ello conformó uno de los primeros brotes-hallazgos de nuestra práctica: el cruce e intercambio entre el movimiento cotidiano y el movimiento “dancespacializado”.

Si bien en el video puede observarse este cruce, particularmente noto que dado el momento de nuestra creación, el movimiento de los practicantes aún se encontraba en “la superficie” de sus cuerpos. Era su primera experiencia danzando el espacio público (al menos en este proceso) y era su primer contacto tan cercano con aquellos que están y pasan por el lugar.

Es una sensación de mucha vulnerabilidad. En su movimiento se observa el temor de ser vistos. Esto genera una sensación corporal muy peculiar; al mismo tiempo que “danzo”, es como si abandonara mi cuerpo para no sentirme expuesto, para no sentirme juzgado, las miradas eran vagas, sin conectar con el espacio “danzado” ni con los otros practicantes, ni con los “otros”.

Conforme avanzaron las sesiones este abandono del cuerpo fue transformándose en un habitar el cuerpo y lograr conectar con el espacio al mismo tiempo que me encuentro conectado con mis emociones. Algo en la acción fue cambiando hasta convertirse en un equilibrio entre la atención de mi espacio interno y mi espacio externo mediante la acción.

Sin embargo, en esta sesión recién iba dándome cuenta de la fuerza y el impacto que tenía la concentración de cuerpos en un lugar haciendo algo inusual, aunque “demasiado” dancístico.

Desde mi práctica en solitario tenía cierta conciencia de que intervenir con mis acciones corporales en un espacio público tenía efectos, que inevitablemente modificar algo en una acción tan cotidiana como caminar podía llamar la atención y hacer saber que “algo está sucediendo”. Pero en la práctica colectiva pude observarlo desde “la periferia”. No digo desde “afuera”, porque registrando y observando con lente de investigación-creación he formado parte de sus acciones, como una practicante satelital. Y sin embargo, soy la coreógrafa de este proceso.

III.II.III. JARDINES MUSEO TAMAYO. CAMINATAS. 10 DE FEBRERO DE 2019

VIDEOS: [LEJOS](#) / [CERCA](#) / [ABRAZO](#)

Las prácticas en los jardines del Museo Tamayo fueron, sin duda, un parteaguas en nuestras intervenciones. El trabajo de caminata-conexión fue haciéndose cada vez más profundo. Era notorio en las distancias que los practicantes decidían emprender. A veces las distancias eran tan prolongadas que desde el lugar donde me encontraba observando no podía alcanzar a distinguirlos. Ello implicaba que sus caminatas duraban cada vez más y que los estados corpo-espacio-emocionales se profundizaban hasta ser “meditativos”.

Esta “entrada” a un “estado de excepcionalidad” (Díaz Cruz, 2008, p. 39) significó en el proceso creativo, la expansión del cuerpo como experiencia material hacia la ritualidad mediante una acción performática.

Dice Karen Barad (2003): “No conocemos por permanecer fuera del mundo, sino porque somos parte del mundo en su suceder diferencial” (Barad, 2003, p. 829). Con respecto a ello, Barad habla de un entendimiento performativo, un entendimiento en experiencia más que un entendimiento discursivo a través de las entidades representadas y no de la experiencia de esas entidades; (*we could*) “*to take the empirical world seriously once again*” (Barad, 2003, p. 823).

Fotografía 21. Andrea-Emilia. Práctica de IUC en los Jardines del Museo Tamayo.



Fuente: Autora (EMP)

El mundo/la materia no son cosas dispuestas en la espacio-temporalidad, sino un hacer, una intra-acción. Al mundo no lo conocemos "como es", sino a través de lo que somos y en ello, en ese hacer mundo, éste y nosotros nos transformamos. El significado es eso, una reconfiguración material específica del mundo resuelta en intra-acciones específicas (Barad, 2003, p. 818).

Este “hacer mundo”, esta intra-acción, sucede en nuestra cotidianidad; sin embargo, desde la creación performática aquí propuesta-construida-encontrada, “se hace mundo” en el cambio de velocidad de una de esas acciones. Caminar a otro ritmo abre un espacio de percepción distinta a la cotidiana, puedo notar mi respiración, el inter-cambio de peso entre mis piernas, mi equilibrio, mi relación con mi entorno y las personas, sujetos objetos.

Serie Fotográfica 1. Andrea-Emilia. Práctica de IUC en los Jardines del Museo Tamayo.



Fuente: Autora (EMP)

Este cambio casi despreciable, abre un espacio de percepción distinta, pero también un espacio para ser percibido como “distinto”. Y en efecto, caminar lentamente me conecta conmigo misma corporalmente y me conecta con mi situación, no sólo con mi entorno inmediato, sino también con mi contexto emocional. Al desautomatizar una acción, al hacerla consciente, también cabe la posibilidad de que aparezcan pensamientos “no resueltos” (si acaso hay que resolver pensamientos).

A partir de las prácticas en este espacio, las caminatas comenzaron a tener una intención: soltar lo que no me permite conectar, llegar dispuesto a la conexión. Ahí brotó la posibilidad de una ritualidad en colectivo, la propia disposición a conectar. Pienso en la palabra de origen para “performance”: (del francés) *Parfournir*, completar. Un ritual es un camino para "estar completo", en unidad; un tiempo liminal de ruptura y reorganización (Taylor, 2011, p. 17). Quizá un breve estado de trance, de conexión para re-movilizar y reorganizar lo sociocultural a través de una sabiduría "fuera" de la acción y dentro de un "estado".

Lo que había llamado mi atención acerca de “perder”/tejer la acción excepcional entre las acciones cotidianas se fue acentuando. Cuando perdía de vista a los practicantes y de pronto surgían de entre los árboles sentía que “algo sucedía”. Comencé a prestar atención a la sensación de que algo sucede lentamente, pero con claridad. Al comienzo se propusieron caminatas en parejas, por lo que los trazos eran líneas casi rectas entre los árboles y las personas, líneas que a veces se cruzaban entre ellas.

Esta sesión finalizó con una caminata concéntrica hacia un árbol que nos llamó la atención. Hasta ese momento yo había estado participando en varias caminatas con el fin de dar contención al proceso y que se me sintiera como otra colega, aunque fuera innegable que era yo quien estaba construyendo la partitura de intervención. Conforme avanzó el proceso comencé a dejar de participar desde “dentro”, para seguir conteniendo desde “fuera”, más bien, desde la “periferia”.

Otro hallazgo en las prácticas de este lugar fue la progresiva conformación de un espacio común a partir de la dirección/atención de los caminantes; en parejas se formaban espacios lineales y en grupo se formaron espacios circulares.

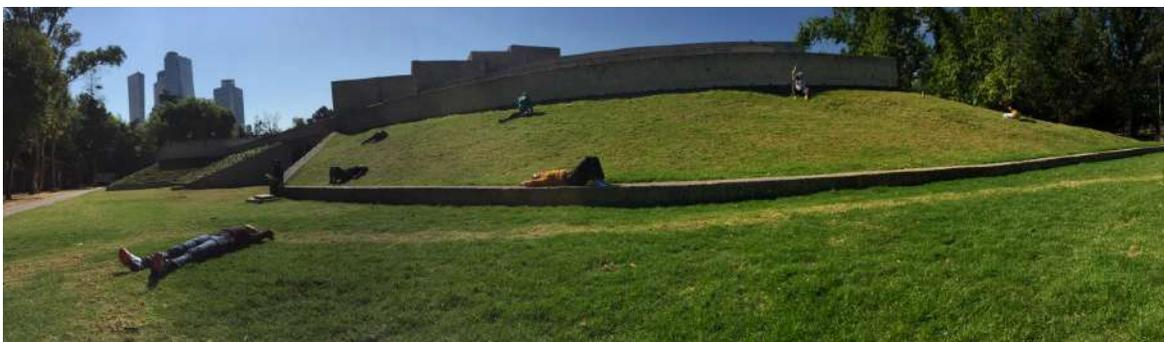
III.II.IV. JARDINES MUSEO TAMAYO. ESPACIOS. 24 DE FEBRERO DE 2019

VIDEOS: [TALUD](#) / [PRINCIPIO](#) / [HORIZONTE](#) / [EMILIA-ARBOL](#) / [TEJIDO](#) / [1a-PRUEBA](#)

Para esta sesión ya me resultaba claro que la partitura de intervención comenzaría con una caminata que construyera un *espacio común* y que a partir del espacio circular construido seguiríamos con una secuencia coreográfica “de conexión”.

Durante varias sesiones se abrió el espacio para que cada practicante encontrara, a partir de su experiencia con la conexión/des-conexión, una secuencia de movimientos significativos para sí. Se solicitó que cumpliera con la duración de “4 tiempos” (lo que sea que eso signifique). A fin de asegurar que dicha condición se cumpliera, también hice un trabajo de “edición de movimiento”. Respetando la propuesta de cada practicante, si alguno duraba más de lo solicitado o si alguno resultaba muy rebuscado, lo editaba al tiempo y simplicidad requerida para poder acuerpar todos los movimientos en una sola secuencia.

Fotografía 22. Conexión con el espacio. Taludes del Museo Tamayo.



Fuente: Autora (EMP)

Aún no tenía claro qué estaba buscando-encontrando en esa secuencia coreográfica y cómo se organizaría con el trabajo de caminatas. ¿Cómo acuerpar el estado meditativo de la caminata y transformarlo en “danza”? Buscaba una conexión con el espacio, que las sensaciones formaran un estado del cuerpo al moverme en las caminatas y en la secuencia coreográfica. Así que la indicación para esta práctica fue “crear mediante mi cuerpo-movimiento una relación con el espacio”. Para ello buscamos un espacio que nos inspirara a ello.

Sentimos interesante uno de los taludes del Museo Tamayo y comenzamos a habitarlo. Sin embargo, este “algo” que sucede como excepcional, este espacio abierto para ser percibido como “distinto” puede percibirse también como “prohibido”, algo que no se hace cotidianamente es algo que no debe hacerse.

Cuando recién comenzamos a ocupar el espacio un policía del museo nos pidió retirarnos porque “no podíamos estar ahí”; sin embargo, en el otro talud había gente echada tomando el sol, haciendo básicamente lo mismo que estábamos haciendo nosotros, habitando el espacio.

Sin embargo, este suceso y detectar audiencias efímeras reforzaron mi sensación de que “algo sucede”. Que poner el cuerpo en el espacio público no sólo es un cuerpo en el espacio de manera abstracta, sino que hay todo un entramado de sentidos de lo que se puede hacer o no, de quién es uno mismo con uno mismo y uno con/para los otros. Poner el cuerpo en el espacio es exponerse a uno mismo, construirse a uno mismo, construir mundo y sentidos, es mover el cuerpo y movilizar la cotidianidad, mi cotidianidad, nuestra cotidianidad.

Fotografía 23. Horizonte. Jardines detrás del Museo Tamayo.



Fuente: Autora (EMP)

Emprendimos la búsqueda de otro lugar para habitar y nos encontramos con unas mesas techadas por unas pérgolas metálicas. Este espacio era muy distinto del anterior. El talud estaba completamente cubierto de un pasto cuidado y resultaba suave al tacto. Este segundo lugar tenía un muro grueso de piedra, los perfiles metálicos de ritmo repetitivo, el pasto estaba semiseco y había árboles; además, había gente ocupando algunas de las mesas.

La experiencia era tan distinta y el cambio había sido tan súbito, que necesité hacer notar que los materiales cambian nuestras cualidades de movimiento y la manera en que nos relacionamos con el espacio; las texturas y temperaturas nos invitan a conectar o a rechazar el contacto. En el video “principio” se observan interacciones de exploración, sin embargo, hacia el video de “tejido” se observan interacciones más profundas. Las practicantes fueron encontrando estímulos para interactuar y la práctica de ese día se sintió como un juego por la configuración del espacio y su curiosidad.

Fotografía 24. Tania. Conexión con el espacio. Jardines detrás del Museo Tamayo.



Fuente: Autora (EMP)

Dos de las practicantes se quedaron explorando un talud de piedra y ahí permanecieron, el resto decidió explorar la estructura metálica y las posibilidades de interacción con ella. En algún momento, una de las practicantes necesitó relacionarse con uno de los árboles cercanos y concluyó ahí.

Esta sesión fue de las primeras en ponerse a *prueba* la secuencia coreográfica. Más bien, fue parte de las sesiones en que se fue construyendo, memorizando-acuerpando. De este proceso fue interesante que el lugar en que se colocaban en el espacio circular iba marcando el orden de la secuencia. Entre los practicantes de los miércoles, los de los domingos y los que iban ambos días, fuimos construyendo y reconstruyendo la secuencia a partir de los cuerpos y movimientos ausentes y cambiantes. Todavía en estas sesiones llegaban invitados de los practicantes y unos últimos interesados en el proyecto se integraron.

Fotografía 25. Primera prueba de la partitura. Jardines detrás del Museo Tamayo.



Fuente: Autora (EMP)

Mirando el proceso en retrospectiva, podría decir que justamente la configuración cada vez más clara de la partitura de intervención terminó por “filtrar” a quienes estarían para concluir con el proceso creativo.

Dicha partitura comenzó a configurarse de la siguiente manera:

1. Caminata desde un espacio habitado hacia “el centro”.
2. Llegada a espacio circular para secuencia coreográfica.
3. Vuelta al espacio habitado mediante la secuencia de movimiento personal.
4. Regreso al espacio circular, caminata con voz.
5. Disolución del espacio colectivo.

En algún momento del proceso para provocar la sensación de conexión usamos la voz para crear una voz común. También sirvió para entrar a los estados meditativos y como focalizador de algunas caminatas. Por lo que eventualmente formó parte de la composición para invocar la conexión.

Comenzó a haber realmente “algo” que había que hacer suceder. Algo que surgía de la acción cotidiana para volver a ella. Un desvío desde la conexión.

Serie Fotográfica 2. Primera prueba de la partitura. Jardines detrás del Museo Tamayo.



Fuente: Autora (EMP)

III.II.V. PLAZA EX CONVENTO DE REGINA. DESCUBRIR LA LÍNEA.

10 DE MARZO DE 2019

VIDEOS: [CAMINATA](#) / [LINEA-FRONTAL](#) / [LINEA-PERFIL](#) / [SEGUNDA-PRUEBA](#)

Nuestra experiencia en esta plaza nos trajo nuevos hallazgos. En la búsqueda de construir una relación cuerpo-espacio profundicé en cuestionar a los practicantes las razones por las que se sentían más identificados con unos espacios que con otros y así ahondar en los significados individuales de los espacios, revelar las memorias afectivas implícitas, la construcción de mi identidad que resonaba en mi manera de estar en el espacio, de ser el espacio en movimiento.

Una de las practicantes nos contó que se sentía identificada con obras “arquitectónicas” como el Ex Convento porque ella había estudiado arquitectura durante algún tiempo y después decidió hacer otra cosa, sin embargo, su relación con la arquitectura era una relación de frustración.

A pesar de cuestionar sus resonancias con el espacio, invitar y provocar la reflexión sobre las propias memorias afectivas, la dificultad de encontrar un punto de conexión entre los practicantes seguía presente. En esta sesión, la configuración espacial de la plaza, dos líneas que convergen, nos invitó a realizar las caminatas como un “cruzar el espacio” en su espacio más ancho.

Como puede observarse en el video de “caminata”, cada una de las practicantes comenzaba a caminar individualmente. Los cuerpos se dispersaban, pero el desfase en la duración de sus caminatas podía ser muy pronunciado y las mantenía en una atención individual; había que provocar la conexión.

En una sesión anterior en una de las prácticas alrededor del MUAC, en el Jardín Julio Castillo, habíamos probado una caminata todas juntas en una línea. Sin embargo, considero que haber estado dentro de esa caminata no me permitió descubrir el poder de la línea hasta que vi todos los cuerpos a lo largo de la calle.

Aún no puedo asegurar que he cruzado la frontera de la danza, aunque sí puedo decir que no sólo hago danza. Mi propuesta de intervención busca una conexión con el espacio, una habitación del cuerpo situado, temporalizado, contextualizado, sucediendo, en acción.

Este proceso me ha mostrado que el espacio influye y afecta de diversas maneras, no es sólo que los materiales y las formas te ofrecen cierto contexto de diálogo, o que los espacios tienen un significado en los imaginarios y memorias individuales y colectivos. El habernos movido a través de los diferentes espacios nos fue ofreciendo nuevas posibilidades, nuevas escenas, fue emergiendo un discurso que ni yo sabía que estaba ahí.

Fotografía 26. El poder de la Línea. Calle Regina, CH-CDMX



Fuente: Autora (EMP)

Si “La composición coreográfica alude, permanentemente, a la fragmentación de la percepción y la ejecución en elementos físicos, y a su recombinación y recomposición” (Islas, 2006, p. 97), ¿puedo decir que la composición de la partitura de intervención para la pieza *Purifying_6//Conexión* es un diálogo con todos los espacios transitados?

Así fue como la dificultad de encontrar un lugar significativo para todos los practicantes se disolvió en una composición a partir de los hallazgos en cada lugar sobre cómo *ha-ser* espacio. Lo significativo, las memorias afectivas, la conexión surgió del practicar colectivo en cada lugar. No estaba dado, emergió de las experiencias y situaciones que fuimos construyendo y viviendo.

La partitura estaba cada vez más definida, pero aún era necesaria la tarea de “encuadrar” (Islas, 2006). Si bien, comprendo que se trata de la labor de composición y organización de las acciones, en mi trabajo me identifico más con la noción de detonar la situación. Sin esta noción sentiría que las personas que deciden trabajar conmigo no están implicándose, aunque...

Las acciones, en un proceso de creación en danza contemporánea, cabe aclarar una vez más, no están producidas libremente por los participantes, sino acotadas por el coreógrafo con su propuesta de trabajo, y de todas las convenciones del oficio que se cuelan a través de ésta (Islas, 2006, p. 106).

Entonces, ¿cómo detonar la conexión? La partitura se convirtió en un dispositivo para conectarse entre los practicantes. El proceso de composición que buscaba ahondar en las memorias afectivas y exponerlas/transformarlas mediante la acción performática se transformó en un dispositivo de creación de estados afectivos entre los practicantes. De ahí su capacidad de detonarse en diferentes lugares, porque estaba siendo construida a partir de la experiencia y los descubrimientos en cada uno, el espacio colectivo se construía a partir de la conexión de los practicantes en un estado de atención equilibrada entre el espacio interno y el externo, así como su disposición de conexión.

Fotografía 27. Línea lateral. Calle Regina, CH-CDMX



Fuente: Autora (EMP)

Con la secuencia coreográfica se fue haciendo claro que la repetición de los 20 movimientos finales, correspondientes a los 20 practicantes finales, buscaba alcanzar o más bien permanecer en el estado meditativo de la caminata, un estado de trance que sólo sucede si hay una interiorización del movimiento, conexión con los otros mediante sus movimientos a través de mi cuerpo y la certeza de que mi movimiento también está en sus cuerpos.

Pero sigue siendo una acción performática, algo que se mira, algo que se percibe y se interpreta. Además de detonar la acción, había que formar la acción. La secuencia coreográfica final había registrado la secuencia de movimientos significativos para cada practicante, pero aún no tenía un sentido colectivo, aún no era un dispositivo que detonara la creación de una nueva memoria afectiva.

Fotografía 28. Línea lateral. Calle Regina, CH-CDMX



Fuente: Autora (EMP)

El ritornelo produce un sentimiento relativo de unicidad, se constituye en nudo existencial. Es importante para la observación de una escena de montaje tomar en cuenta que, desde la enunciación de los observables puntuales, se debe atinar en la localización de pequeños gestalt o “motivos”, que después habrán de arrojar una significación afectiva (Islas, 2006, p. 120).

“Ritornelo” es un término que retoma Islas de Félix Guattari y que refiere a la relación del individuo con su grupo existencial, es “un pequeño retorno” desde mi espacio interior hacia el espacio exterior en una actualización de mi pertenencia existencial a un grupo-sujeto. Sentía que nos faltaba llevar ahí la partitura.

III.II.VI. PLAZA DE LAS TRES CULTURAS. 17 DE MARZO DE 2019

VIDEOS: [ESPACIO](#) / [TERCERA-PRUEBA](#)

Se volvía inminente trascender la secuencia coreográfica y afinar la partitura para sentirla como una unidad, como una inercia que no para desde que comienza hasta que termina; que surge de lo cotidiano y regresa a ello.

Una de las premisas era “repetir” 6 veces la secuencia coreográfica, por ser la sexta pieza de intervención del proyecto *Purifying*. Sin embargo, la mera repetición de los movimientos como parte de un estado meditativo no me resultaba lo suficientemente fuerte, interesante o significativo. Entonces propuse variaciones a las repeticiones/ciclos, ajustándose de la siguiente manera:

Primer y segundo ciclo. Secuencia de 20 movimientos en estado meditativo.

Tercero. Después de su movimiento, la primera y la onceava practicantes se detienen en sus lugares y mantienen la conexión mediante la mirada.

Cuarto. Primera y onceava practicantes caminan hacia el centro para encontrarse en un abrazo que dura todo el ciclo.

Quinto. En el espacio circular, uno por uno comienzan un desfase de 3 movimientos. Cuando la secuencia llega a su movimiento individual, lo repiten 3 veces. Primera y onceava practicantes comienzan a separarse para llegar al espacio circular.

Sexto. Cuando la secuencia llega a su movimiento individual continúan con éste hasta otro lugar del espacio (uno por uno salen del espacio circular).

Fotografía 29. Espacio circular. Plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco



Fuente: Autora (EMP)

Desde el lugar al que llegaron fuera del círculo comienzan el regreso emitiendo el sonido “ma” hasta formar de nuevo el espacio circular. Construyen espacio común a partir de las conexiones de sus voces. Llegan a silencio. Regresan a la cotidianidad. Se disuelve la intervención.

Fotografía 30. Tercera prueba de la partitura. Plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco



Fuente: Autora (EMP)

De cómo el discurso posterior al ensayo es metáfora de éste.
De cómo el ensayo de hoy fue metáfora del discurso de ayer.
De cómo el montaje de una coreografía es metáfora de la vida.
De cómo la vida se vuelve metáfora del proceso grupal que se vivió.
(Islas, 2006, p. 118)

La partitura “completa” se probó por primera vez en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. Este espacio nos retó a hacer la caminata en línea a través de todo el ancho de ella. Sin embargo, al correr la partitura consideramos que el espacio nos pedía que la caminata de inicio no fuera en línea sino que cada uno llegara desde algún lugar de los extremos de la plaza.

Después de esa prueba y de la desconexión que dicha configuración generó, se asentó que la caminata de inicio sería en línea por ser más “poderosa”, quiero decir que la aparición de cuerpos en una línea es mucho más notoria. Aunque lo que me interesa no es que sea notorio, sino que los practicantes tengan una partitura con suficiente claridad para detonar su conexión y que se mantenga un espacio creado colectivamente.

Para la siguiente sesión se ajustaron indicaciones:

1. Comenzarían en una línea ordenados de la décima practicante a la primera y de la veinteva a la onceaba. De ese modo podían avanzar en línea y después cerrar el círculo como se cierran los brazos en un abrazo.
2. La secuencia coreográfica comienza cuando la onceaba practicante cierra el círculo.

Si bien realicé los ajustes que consideré necesarios para que fuera una partitura clara donde cada practicante pudiera tomar la responsabilidad de su trabajo creativo, insistí en ello. En que la partitura sólo funcionaría si cada uno tomaba su responsabilidad individual en el colectivo. Insistí en profundizar los estados meditativos y en interiorizar, acuerpar, fluir, soltar la secuencia coreográfica. Practicamos nueva e insistentemente cada uno de los movimientos y decidimos grabar uno por uno para que pudieran consultarlos.

Fotografía 31. Miradas de transeúntes. Plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco



Fuente: Autora (EMP)

Conforme avanzamos un poco más en las sesiones, los practicantes iban sintiendo los estados meditativos y la conexión con mayor profundidad y pude observar cambios sustanciales en las cualidades de sus movimientos. También se modificaron algunas reglas para las sesiones como la puntualidad y las ausencias.

Se habían calendarizado las sesiones de práctica y se fueron ajustando conforme yo me daba cuenta de las necesidades del grupo para profundizar en la partitura. Me resulta importante hacer notar que la danza para estos procesos creativos es vista por mí como un medio para acceder a otros estados y desde ese modo de ha-ser mundo transformar la vivencia del espacio público.

El proceso de crear una pieza colectiva que indagara desde los principios de lo que había sido básicamente mi práctica individual, puso estos principios como los fines. Me explico: más arriba mencioné que la creación colectiva desvió su búsqueda de crear desde las memorias afectivas para, más bien, crear nuevas memorias afectivas. También desvió su búsqueda de crear el movimiento a partir del espacio para crear espacio a partir del movimiento. En mi práctica individual, las memorias afectivas en el espacio eran el punto de partida para crear el movimiento. En cambio, la conexión de varios cuerpos forma espacio entre ellos.

Otro tránsito importante fue la disolución de la creación para un sitio específico hacia la creación a partir de la experiencia de las variantes de los diferentes lugares. La construcción de la partitura de intervención es una construcción a partir de la memoria de las experiencias de todos estos lugares. Como si de una caravana gitana se tratara, en cada espacio están presentes todos los espacios vivenciados.

Puedo ver este trabajo colectivo como un proceso en el que cada uno experimentó y acuerpó diversos espacios que se expresaron mediante sus movimientos y que al acuerpar los movimientos de los demás acuerparon también sus experiencias de los espacios, como una suerte de caleidoscopio de experiencias compartidas.

Cada cuerpo tiene ahora la experiencia del proceso creativo y cada vez que detonemos la partitura, se detonarán estas prácticas-memoria y cada espacio por un momento será todos los espacios y cada cuerpo será todos los cuerpos.

III.II.VII. PLAZA DE LAS TRES CULTURAS. 24 DE MARZO DE 2019

[VIDEO: LLEGAR](#)

Parecía que todo había tomado su lugar y era momento de que nosotros tomáramos los lugares. Comencé a necesitar estar menos pendiente del registro y mucho más presente de las sensaciones que me generaba presenciar la performance de este grupo que práctica tras práctica seguía construyéndose, reconstruyéndose y deconstruyéndose individual y colectivamente.

Esta práctica la comenzamos con una caminata lenta atravesando toda la plaza, desde el edificio Chihuahua hasta la zona arqueológica. Esto serviría de llegada para conectar con el espacio, con las personas del grupo y con las personas y la dinámica propias de la plaza.

Fotografía 32. Atravesar el espacio. Plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco



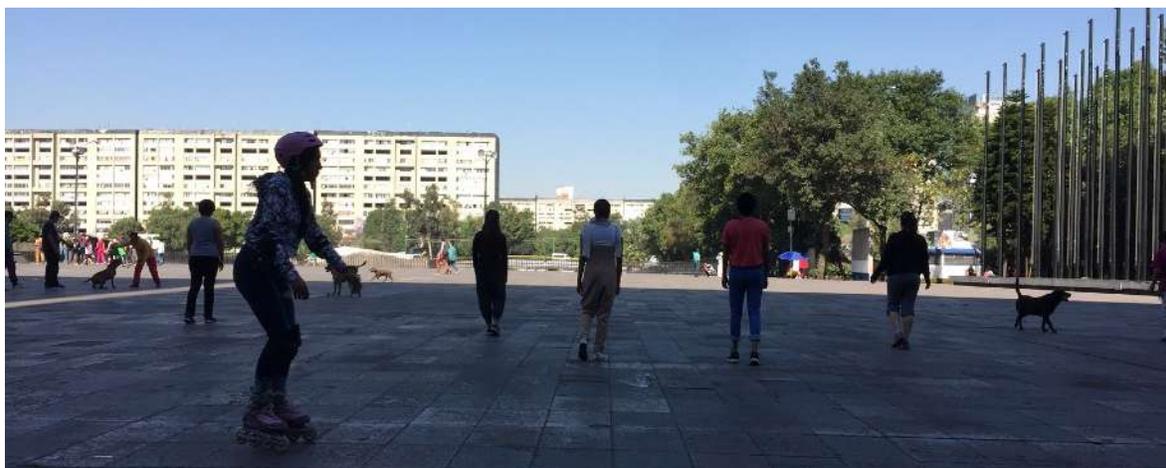
Fuente: Autora (EMP)

Como ya teníamos el guion de la partitura, seguimos dejando que se expandiera en el cuerpo. Que la atención pudiera estar cada vez menos en “hacerlo bien” con el cuerpo y más en estar conectados *en cuerpo* con todos los cuerpos (humanos y no humanos). Fue el momento de insistir cada vez más en permitir que los espacios entraran profundamente en nuestros cuerpos y en la responsabilidad de cada uno para *hacer que sucediera*.

Comenzó otra fase, la última antes de *mostrar* el trabajo. Parecía una sensación extraña la de diferenciar la práctica y “la muestra” sólo por la intención y la disposición diferenciada. Es decir, nos encontrábamos en un lugar ejercitando ciertas habilidades y capacidades, un modo de poner nuestra atención a nuestros cuerpos y al espacio; pero estaríamos en el mismo sitio en condiciones muy similares cuando finalmente mostráramos “la pieza terminada”.

Se hizo visible que la construcción de un espacio y de una situación están también en lo simbólico, en lo emergente, en lo que cada uno aportaba a que ocurriera “algo”. Comencé a hablarles aun más sobre las memorias afectivas, a hacer más preguntas sobre los espacios y comencé a ver cómo sus experiencias eran cada vez más profundas y más atentas a los espacios. Y cómo estas experiencias se iban expandiendo y desbordando a su vida cotidiana.

Fotografía 33. Atravesar en línea. Plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco

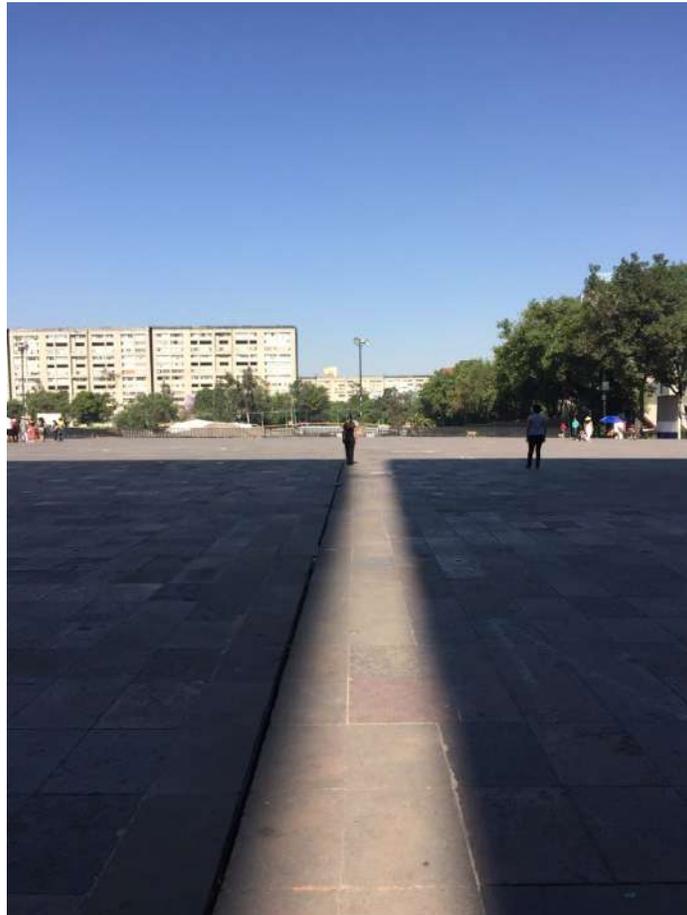


Fuente: Autora (EMP)

Comenzaron a hablarme sobre cómo estaban poniendo más atención a sus entornos y a los detalles, cómo el espacio era más vivido y más vivo. También comenzamos a notar las dimensiones de las memorias afectivas y cómo eso estaba construyendo sus identidades. Algunos sólo habían visto películas o documentales sobre Tlatelolco, no se sentían identificados. Algunos otros habían o estaban estudiando en universidades y se identificaban con los estudiantes del 68, aunque de manera lejana (en los imaginarios de la matanza).

Toda la variedad de experiencias de este grupo confluía en que en ese momento practicábamos para intervenir esa plaza y ese momento en el que confluían estaba generándoles nuevas memorias, nuevos vínculos, nuevas maneras de sentirse y de ser ellos. Este espacio no volvería a ser el mismo para ninguno.

Fotografía 34. Atravesar la sombra. Plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco



Fuente: Autora (EMP)

Fotografía 35. Atravesar la memoria. Plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco



Fuente: Autora (EMP)

III.II.VIII. EXPLANADA DEL MUAC. 31 DE MARZO DE 2019

Sentíamos cada vez más cerca la conclusión de las prácticas y yo podía sentir cómo nuestros cuerpos estaban cambiando, disponiéndose de una manera distinta para comenzar “la muestra”.

Esta sesión la comenzamos con una caminata lenta en línea atravesando la explanada, desde la fachada del museo hasta la barda-banca al otro lado. Podía percibirse cómo estaba incrementando la conexión entre todos ellos, cómo se iban haciendo una unidad. Comenzamos a hablar de la danza colectiva, de cómo al danzar cada uno se creaba una nueva danza, la danza de todos.

Para mí era cada vez más notorio cómo se entrelazaban con el paisaje. Juntos sentíamos cómo cada espacio nos tenía una *propuesta*. La forma y dinámicas de cada lugar nos indicaba qué disposición era más poderosa.

Fotografía 36. La fuerza de la línea. MUAC



Fuente: Autora (EMP)

Unos días antes, en la sesión del miércoles habíamos fragmentado el grupo en pequeños grupos de 3 personas para potenciar la conexión y que fuera más fácil asimilar el movimiento simultáneo de los otros. En el salón de danza nos pareció que la nueva configuración tenía fuerza y que queríamos probarla en el espacio público para ver sus efectos.

Fue la última prueba/modificación que hicimos con la pieza, era momento de concluir. Sin embargo, cuando la pusimos en práctica, lo que nos había parecido poderoso en el salón de danza, perdió toda su fuerza en la explanada, en un espacio tan amplio se perdía la intención de una danza conjunta. El círculo se volvió un símbolo importante que necesitábamos mantener y que sólo se “rompía” para volverse a armar.

Otro aspecto que era necesario resolver en lo formal era cómo irían vestidos, cómo se presentarían a sí mismos para detonar el dispositivo. Para mí era importante que cada uno asumiera que estábamos entrando en la realización de un ritual y que lo que vistiéramos era algo que fuera significativo para nosotros. Pero sobre todo me parecía importante que la ropa fuera significativa para cada uno, para que se sintieran ellos mismos, que su identidad estuviera expuesta en ello.

En esta resolución observé dos dificultades. Por una parte, necesitábamos equilibrarnos porque había quienes necesitaban vestirse como lo hacían cotidianamente y había quienes necesitaban vestirse fuera de la cotidianidad. A mí me resultó complejo ver a través de ellos para encontrar cuáles de sus propuestas hablaban de ellos y potenciar nuestra performance y que fuera visible que aunque todos éramos distintos, estábamos juntos.

Por otra parte, es innegable que en la Ciudad de México vivimos el riesgo de ser violentados en el espacio público. Fue algo que empezamos a notar varias sesiones antes, así que fuimos asumiendo que el riesgo de ser agredidos estaba presente y la vestimenta también reflejó esa emoción de miedo que sentimos. Nuestros cuerpos estaban expuestos y en vulnerabilidad, pero no sólo a la mirada de los transeúntes, sino a la capacidad de otros para hacernos daño.

III.II.IX. BELLAS ARTES. 14 DE ABRIL DE 2019

[VIDEO: ÚLTIMA PRUEBA](#)

Fue la última práctica antes de comenzar la muestra que habíamos definido en los cinco espacios públicos y que sería la pieza *Purifying_6//conexión*. Llegamos al encuentro y directamente detonamos el dispositivo para observar qué ocurría.

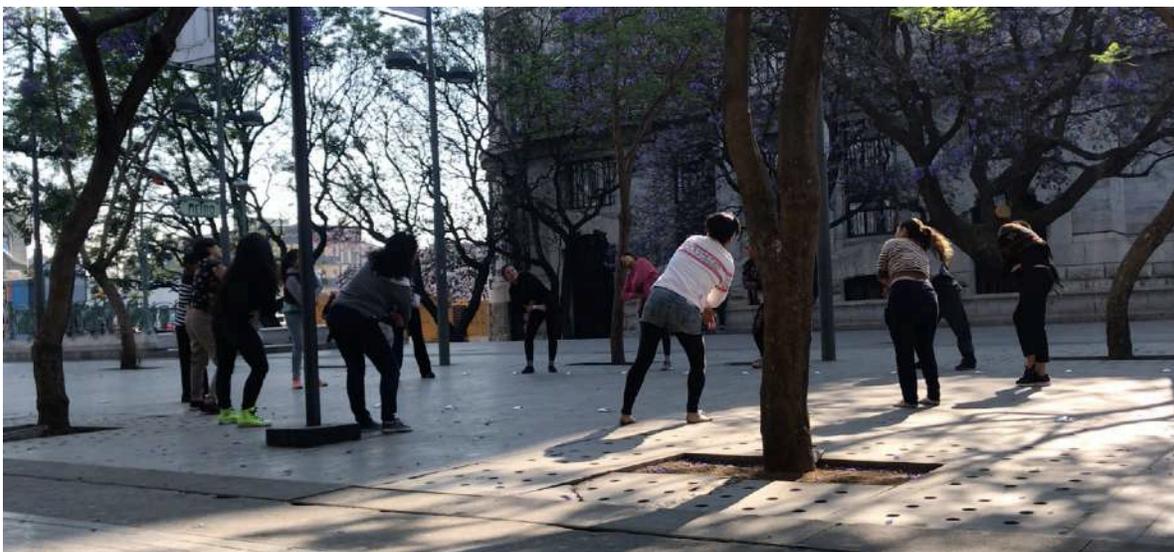
Considero la explanada del Palacio de Bellas Artes el lugar más complejo de todos los que íbamos a intervenir. Años antes tomé un taller de performance y uno de los cierres de éste fue ahí mismo; así que sabía por experiencia previa que los policías del museo se acercan a solicitarte que te retires. Sin mencionar que en general no permiten ningún comportamiento fuera de “lo correcto”.

A sabiendas de eso, esta última práctica no la realizamos en la explanada frontal, sino en la lateral, en donde se encuentra la entrada del metro tipo Guimard (llamada así por el arquitecto francés representante del estilo Art Nouveau) y que fue donada por el metro de París.

Antes de comenzar nos reunimos para escuchar la propuesta del lugar para detonar la pieza y les hablé de las reflexiones que había estado teniendo sobre el trabajo que estábamos realizando. Les conté que al verlos bailar pensaba en cómo la danza de cada uno estaba en todos los cuerpos y cómo todos los espacios estaban presentes en cada una de las detonaciones, y que me parecía un caleidoscopio de cuerpos, espacios, memorias e identidades.

Hablamos sobre las medidas de seguridad y comenzaron. El espacio nos pedía hacer una deriva de unos 20 minutos de los que cada uno se haría responsable para llegar paulatinamente hasta la línea para comenzar la caminata y correr la partitura completa para después desvanecerse entre el movimiento cotidiano del lugar. Fue el momento de transición entre el fin de las prácticas y el comienzo de la muestra. A partir de ese momento, su atención necesitaba estar puesta en lo que aportaban para construir una situación ritual, dejando al caminar todo aquello que les impidiera conectar y entrar en un estado meditativo.

Serie Fotográfica 3. Última prueba de la partitura. Costado del Palacio de Bellas Artes



Fuente: Autora (EMP)

III.III INTERVENCIONES URBANO-CORPORALES. PURIFYING_6/CONEXIÓN. MUESTRA EN CINCO ESPACIOS PÚBLICOS

III.III.I. PLAZA EX CONVENTO DE REGINA. 21 DE ABRIL DE 2019

[VIDEO: MUESTRA_REGINA](#)

19:00 horas

Nos reunimos una hora antes en un lugar cercano a la plaza para conectar y comenzamos con una breve deriva hasta llegar al lugar en donde habíamos descubierto el poder de la línea y continuar por toda la partitura hasta su desaparición, después de lo cual nos reencontraríamos en el punto de reunión.

Se trataba de crear algo efímero, algo que parecía venir de la nada y que ahí volvía. Si bien se creó el “evento” por la red social de *Facebook*, la pieza estaba hecha para surgir del espacio y perderse en él. Elegimos la luz del atardecer para intervenir este espacio.

Imagen 5. *Flyer* de intervención en Regina compartido en redes sociales.



Diseño Adrián Gutiérrez Metasboc

Serie Fotográfica 4. Intervención urbano-corporal en Calle Regina



Fuente: Autora (EMP)

III.III.II. DÍA INTERNACIONAL DE LA DANZA. 28 DE ABRIL DE 2019.

[VIDEO: MUESTRA_DID19](#)

18:00 horas

Esta parte de la muestra fue algo que me hizo cuestionarme mucho de lo que estábamos haciendo. Por una parte, yo no tenía interés en que la pieza formara parte de ningún circuito dancístico; sin embargo, parecía que era lo que mantenía unido e interesado a la mayoría del grupo. Parte de su identidad como bailarines estaba formada por esta celebración y era algo importante para ellos. Poner el cuerpo en este día y en este espacio les generaba emociones distintas de las que experimentaron en el resto de la muestra y de algún modo les hacía sentir que lo que estábamos haciendo importaba porque estaba legitimado por una institución.

Imagen 6. Flyer de intervención en DID19 compartido en redes sociales.



Diseño de la autora (EMP)

Serie Fotográfica 5. Intervención urbano-corporal en el DID19



Fuente: Autora (EMP)

Para esta intervención se propuso una deriva de inicio para encontrarse en el vestíbulo de la Sala Nezahualcóyotl, sabiendo que era parte de los espacios alternativos que había propuesto la Dirección de Danza y desde ahí comenzaron una caminata lenta hasta el Jardín del Teatro Juan Ruíz de Alarcón donde se colocaron en línea para comenzar la pieza.

Fotografía 37. Surgir de lo cotidiano. DID19



Fuente: Autora (EMP)

Fue una experiencia distinta del resto de la muestra. Sin embargo, la esencia de la pieza se mantuvo, surgió de entre la gente que caminaba y poco a poco se convirtió en una danza que ya era significativa para los participantes. Se construyó un espacio colectivo y se generó la situación. Aunque concluimos que pudimos haber intervenido más espacios porque era propicio.

Fotografía 38. Crear la línea. DID19



Fuente: Autora (EMP)

III.III.III. EXPLANADA BELLAS ARTES. 19 DE MAYO DE 2019

[VIDEO: MUESTRA_BELLAS-ARTES](#)

20:00 horas

Estuve ausente durante dos semanas porque asistí al Festival Internacional de Danza Contemporánea de Uruguay (FIDCU), en donde tomé un seminario con Eloisa Jaramillo en donde pude comprender mejor el cruce entre la teoría que estaba trabajando para esta investigación y la práctica que aún estaba haciendo.

Quizá la mayor comprensión fue dejar de verlas como separadas. Encarnar que los conceptos de esta investigación ya estaban presentes en mi práctica de IUC y que la comprensión de dichos conceptos podía ser intelectual y corporal-vivencial. En nuestra práctica experimentábamos la complejidad corporal, estábamos construyendo simbólicamente espacios públicos, nuestras identidades individuales y colectivas influían nuestra danza y la experiencia de intervención también definiría nuestras identidades, además estábamos formando nuevas memorias afectivas por los lugares que habíamos elegido.

Y de todos los lugares y las experiencias que tuvimos, creo que para muchos la intervención de este espacio fue la más trascendente, aunque justamente fuimos descubriendo que cada intervención era completamente distinta y removía emociones, memorias y sensibilidades distintas.

Nos reunimos en un lugar cercano, hablamos de las dificultades a las que podíamos encontrarnos, como el enfrentamiento con la policía, personas que pudieran acercarse demasiado y violentar, etcétera. En ese mismo espacio nos encontraríamos una vez que la pieza hubiese terminado.

Pude observar cómo todo lo que trabajamos durante más de seis meses cobraba cuerpo. Conectaban en sus cuerpos con el espacio y con las dinámicas de los lugares, entraban en un estado meditativo y estaban dispuestos a la conexión, los movimientos que ejecutaban tenían un significado, estaban descubriendo y experimentando cómo crear una situación, cómo crear un espacio ritual y cómo apropiarse del espacio mediante sus cuerpos y sus intenciones.

Serie Fotográfica 6. Intervención urbano-corporal. Explanada del Palacio de Bellas Artes



Fuente: Autora (EMP)

Estas experiencias siguieron desbordándose hacia su vida y comportamientos cotidianos. Me hablaron de cómo no sólo percibían más los espacios que transitaban, sino que se sentían más atentos y más capaces de ocupar sus espacios, no sólo físicos, sino también simbólicos, en sus vínculos.

Al finalizar la pieza llegamos al punto de encuentro. Nos aseguramos de que todos estuvieran bien y una de ellas nos contó que después de terminar llegó la policía a buscarnos, no los del museo, quienes fueron muy respetuosos y en ningún momento nos pidieron retirarnos, sino los de seguridad pública.

Nos impresionó comprobar que el comportamiento que se sale de la norma (aunque no sea ilegal) provoca su persecución. Ya habíamos notado cómo sólo el cambio en el ritmo de nuestro caminar llamaba la atención sobre nuestros cuerpos, porque “algo pasa”. Este espacio potenciaba la vigilancia sobre nuestros cuerpos y nos preguntamos: ¿por qué detener a personas bailando frente a uno de los edificios más importantes para el quehacer artístico en la ciudad?

Para algunos, este espacio fue importante porque tienen un vínculo emocional con el edificio y todo su simbolismo, era importante para ellos estar en ese lugar, aunque esta vez sin ser legitimados por ninguna institución. Para mí era el atrevimiento de “hacer lo incorrecto”. De exponer el cuerpo a la posible represión, para mí era tomar la libertad de bailar la ciudad.

Sin darme cuenta, pero escuchando lo que los espacios nos daban, había creado una pieza que no podía perseguirse. No salíamos de ningún lado y la acción se desvanecía, no había modo de distinguirnos. De algún modo, no sólo era una composición formal o una liminalidad entre lo cotidiano y lo performático, sino una estrategia de seguridad.

Era sorprendente observar cómo cambiaba radicalmente el espacio vivido, nuestros cuerpos y nuestras disposiciones al haber pasado de hacer prácticas a estar haciendo las intervenciones. Me contaban cómo el estado meditativo era más profundo y cómo su atención se expandía hacia el interior y hacia el exterior. Pude observar la transformación de su estar en cuerpo y de cómo se sentían con más seguridad de habitar los lugares.

III.III.IV. PLAZA DE LAS TRES CULTURAS. 26 DE MAYO DE 2019

19:00 horas

Estábamos muy cerca de terminar la muestra y de todos los anteriores éste fue el lugar más significativo para mí. Tres años antes yo había estado viviendo en Tlatelolco y ahí atravesé un periodo de depresión profunda. Salía todos los días a caminar durante una hora y no había vuelto a estar ahí en más de un año. Esos espacios me recordaban a una yo distinta. Así que volver a esa plaza era como reencontrarme conmigo misma y de algún modo trascender esa experiencia mediante la creación de algo nuevo, aunque de alguna manera inspirado en aquellas vivencias pasadas.

En este lugar también fue donde más me hablaron de las nuevas memorias y de los nuevos significados que estaban tomando los lugares. Fue también el último paisaje urbano que habitamos y la última intervención al atardecer.

Fotografía 39. Ir al encuentro. Plaza de las Tres Culturas



Fotografía 40. Llegar al encuentro. Plaza de las Tres Culturas



Fuente: Raúl Uribe

Fotografía 41. Llegar juntos. Plaza de las Tres Culturas



Fuente: Raúl Uribe

III.III.V. JARDINES DEL MUSEO TAMAYO. 2 DE JUNIO DE 2019

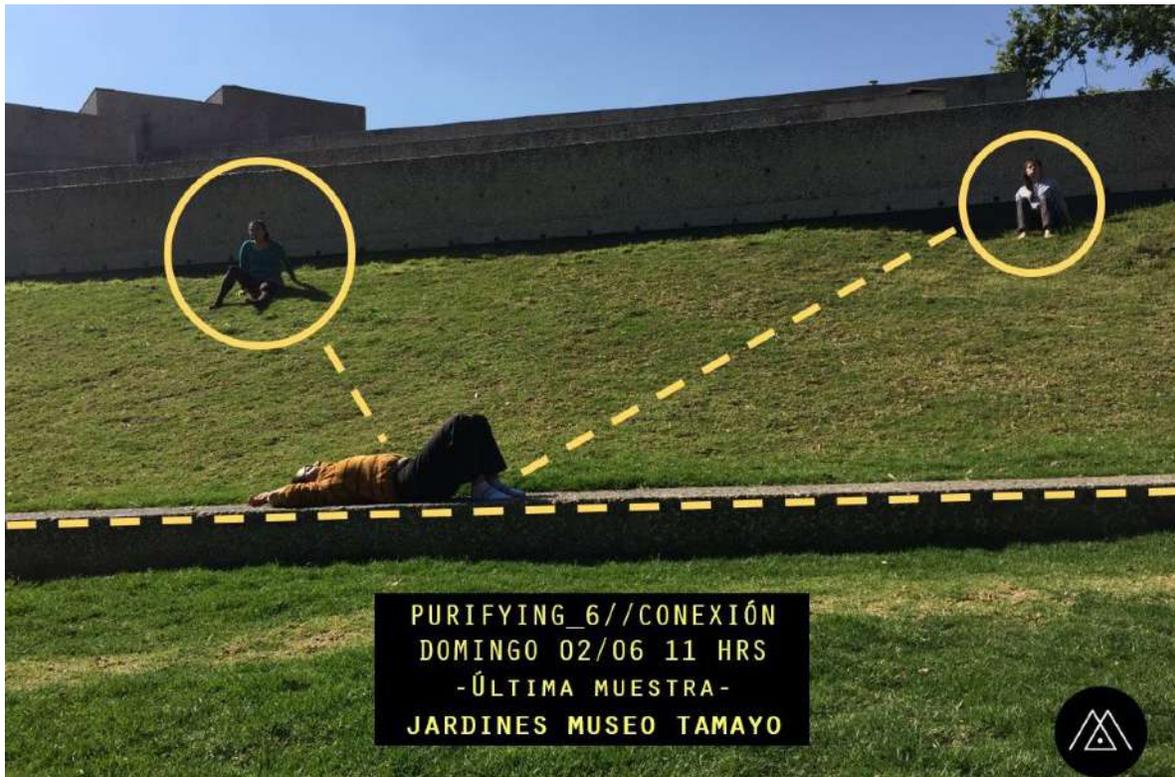
11:00 horas

A petición de las practicantes esta intervención fue hecha sólo por mujeres. Sentían curiosidad por crear un espacio sólo femenino y quisieron que fuera en el cierre y en un espacio de naturaleza.

No habíamos regresado a este espacio desde tres meses atrás, pero en nuestra memoria estaban todos los descubrimientos que habíamos tenido ahí y quisieron realizar la intervención alrededor de aquel árbol que habíamos encontrado y que de ahora en adelante significaría algo para ellas.

Este espacio nos pedía la organización concéntrica (dejamos la línea) y las chicas que se encontraban al centro decidieron también encontrarse con el árbol. Me contaron que se sintieron mucho más en un ritual y pude notar que había mucha alegría en ellas y mucha unión. Concluimos con un pic nic y conviviendo con las personas que habían invitado y algunos que iban pasando.

Imagen 7. Flyer de intervención en Jardines de Museo Tamayo compartido en redes.



Fotografía 42. El árbol inspirador. Jardines de Museo Tamayo



Fuente: Autora (EMP)

Fotografía 43. El último momento. Jardines de Museo Tamayo



Fuente: Gabriela Solano

III.IV MOSAICO DEL PROYECTO PURIFYING

En este apartado haré un breve recuento de las piezas de intervención que realicé unipersonalmente (de donde surgió el laboratorio colectivo del apartado anterior). Por ello esta sección profundiza en mis propias memorias afectivas de los lugares como la inspiración de las acciones performáticas y mis primeros intentos de compartir esta forma de intervención en colaboraciones (Sonia) y un primer laboratorio (Maday, Eduardo, Lorelí).

III.IV.I. PURIFYING_00_SEPARACIÓN. 20 DE NOVIEMBRE DE 2016

[VIDEO: PURIFYING_SEPARACION](#)

Jardines Museo Tamayo, 12:00 horas

Realizada el 20 de noviembre de 2016 en los jardines del Museo Tamayo. Esta pieza no se inspiró en las memorias afectivas del paisaje, sino en las memorias afectivas atribuidas a los 23 de noviembre y la búsqueda era el desprendimiento a través del paisaje.

Compuesta en dos partes, la primera no estuvo abierta al público (aunque estaba en el espacio público no se llamó a observarla) y duró aproximadamente una hora; la segunda parte abierta al público no se muestra en el registro, pero era una invitación a sumarse a honrar memorias y a ejercer una acción para conectar con lo que para cada uno significa “estar en paz”.

Fotografía 44. Caminar hacia atrás. *Purifying_00*. Jardines de Museo Tamayo



III.IV.II. PURIFYING_01_ENCUESTRO. 8 DE FEBRERO DE 2017

[VIDEO: PURIFYING_ENCUESTRO](#)

Calle Regina e Isabel la Católica, 17:00 horas

Fue la segunda intervención de *Purifying*, inspirada en el 2 de febrero de 2012. La intervención consistió en atravesar en su longitud corta la calle peatonal de Regina con una caminata lenta, uniendo mediante un hilo rojo la banca en la que me senté cinco años antes mientras escuchaba cómo Guille (mi exesposo) tocaba su sitarel. Se trataba de unir el espacio que yo había ocupado con el que él había ocupado y que ahora estaba vacío, era una caminata hacia la ausencia con la intención de agradecer el día que lo conocí. Una vez llegando a su lugar, comenzaba una pequeña danza para transformar en mi cuerpo, en mis emociones y en mis memorias aquella calle que había sido tan significativa.

Al finalizar entregué tarjetas a quienes se habían quedado mirando la pieza, con la pregunta escrita: “¿Qué quieres en tu vida?”.

Fotografía 45. Agradecer el encuentro. *Purifying_01*. Regina esquina Isabel la Católica



Fuente: Sonia Gil Ibáñez, 2017

III.IV.III. PURIFYING_02_SONIA. 28 DE FEBRERO DE 2017

Alameda Central, 18:00 horas

Esta pieza fue una colaboración con una de mis estudiantes, Sonia. Hicimos un par de intercambios dancísticos y para esta pieza le pedí que eligiera un lugar con el que se sintiera identificada y una emoción con la que quisiera trabajar. Después de algunas semanas eligió un árbol en una intersección de la Alameda Central. Este espacio inspiró a Sonia para habitar su cuerpo, su hogar. Ella habita, crece sin conflicto y sabe que su hogar es donde sea que ella va.

Por medio de esta purificación busco encarnar las texturas, las formas, los colores, los trazos de un árbol que crece sin conflicto. Un árbol que me recuerda la importancia de concebir mi cuerpo como el espacio que habito siempre, sin importar a donde me lleve el movimiento (Sonia, 2017).

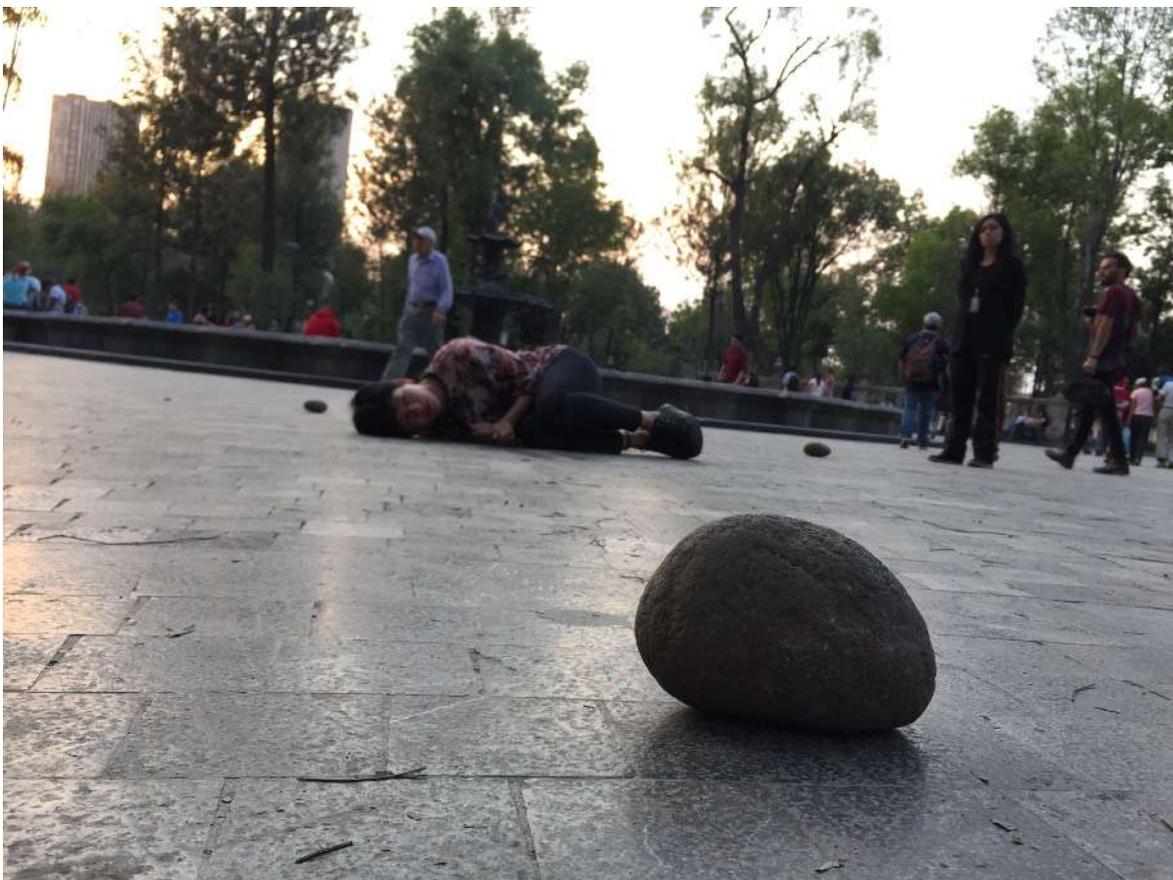
Fotografía 45. Encontrar el Hogar. *Purifying_02*. Alameda Central



Fuente: Autora (EMP)

Fue la primera vez que compartí lo que estaba trabajando y reflexionando. Ella construyó un espacio con cinco piedras alrededor de ella, que simbolizaban lo que sentía que “cargaba”, fue soltándolas para emprender una danza en la que sentía que habitaba su cuerpo. Fue cuando comencé a poner más atención en cómo podemos *ocupar* los espacios. Y fue cuando decidí que quería explorar más sobre el compartir con otros las experiencias que estaba encontrando.

Serie Fotográfica 7. Intervención urbano-corporal. *Purifying_02*. Alameda Central



III.IV.IV. PURIFYING_03_LABORATORIO: MADAY/LORELÍ/EDUARDO. DEL 4 AL 25 DE MARZO DE 2017

Viveros de Coyoacán, sábados de 15:00 a 18:00 horas

Este fue el primer laboratorio para compartir las herramientas y los propósitos de *Purifying* para la intervención de espacios públicos:

Asumir la ciudad como los espacios que habitamos, vivimos y sentimos, nos da la oportunidad de ir a ellos para sanar experiencias que nos dejaron heridos. Vaciar el espacio.

Este laboratorio busca mediante la expresión de la danza contemporánea, la intervención de espacios públicos con la intención de purificar. Es una invitación a abrir el espacio interior expresándolo en el espacio exterior.

Se construye en dos fases: la primera es acerca de vaciar y purificar los espacios internos mediante trabajo de visualización y movimiento para generar expresiones dancísticas, la segunda es acerca de identificar y purificar los espacios externos, aquella calle, aquella plaza, aquel parque, aquel lugar en el que se quiera realizar la intervención.

Pensado en un formato sabatino este laboratorio ocupa la primera sesión en el trabajo de vaciar el espacio interno, la segunda sesión en la identificación de los espacios externos (espacios públicos) y la tercera sesión en las posibilidades de intervención de estos espacios antes identificados. Para la cuarta sesión, se realizará la intervención en sitio.

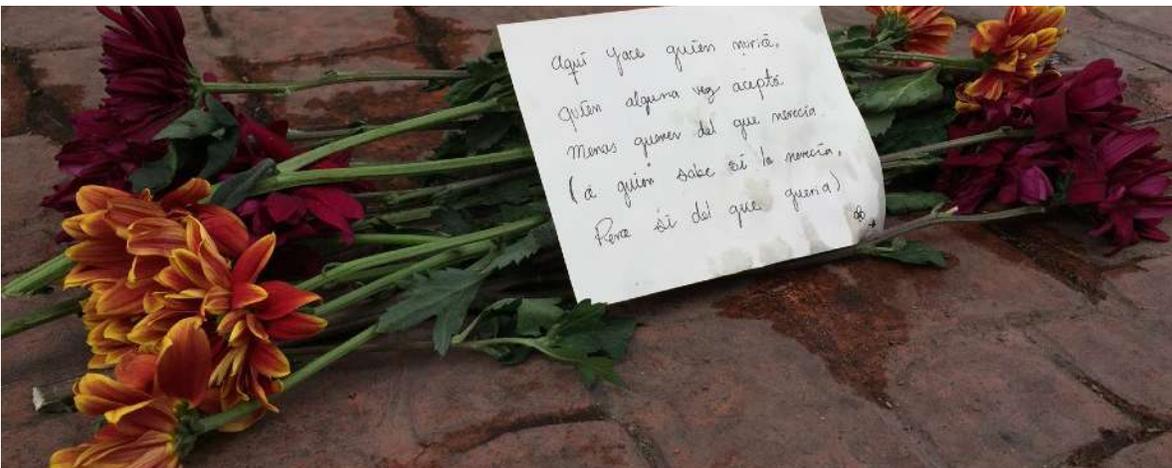
La Danza de Espacio Vacío procura no sólo la expresión artística de los asistentes, sino una transformación en la percepción de sí mismos y de los espacios de la ciudad como plataformas de creación [texto descriptivo del laboratorio para el evento en *Facebook*].

Serie Fotográfica 8. Prácticas en Viveros.



Fuente: Autora (EMP)

Serie Fotográfica 9. Maday. 25 de marzo de 2017. Parque Luis Cabrera, 16 horas.



Fuente: Autora (EMP)

Fotografía 46. Lorelí. 8 de abril de 2017. "Las Islas" Ciudad Universitaria, 17 horas.



Fuente: Autora (EMP)

Fotografía 47. Eduardo. 8 de abril de 2017. Glorieta de Insurgentes, 19 horas.



Fuente: Autora (EMP)

III.IV.V. PURIFYING_04_A-MAR. 7 DE MAYO DE 2017

Juzgado Num. 1 del Registro Civil. República de Brasil, 18:00 horas

Esta pieza consistió en colocar doce pequeños ramos de flores blancas alrededor de la fuente de la plaza frente al registro civil, cada uno de estos ramos simboliza un mes del año y están colocados en círculo para recordar que estamos todo el tiempo en los ciclos. En esta pieza fue particularmente importante la ropa (la que usé para casarme), para acuerpar la emoción de las memorias de este lugar.

Al finalizar la acción se invitó a ofrendar las danzas de los presentes para abrimos a amar en paz y tranquilidad.

Este cuarto ciclo de purificación cierra con dos años de mi matrimonio. Dos años de alejamiento. Un año de dolorosa separación. Un año desde que me tatué el pecho. Y se me abre la conciencia al amor en paz: se merece ser amado en paz, me merezco amar en paz.

Al amor de todas mis vidas le dedico esta danza cíclica para cerrar, para abrir, para dejar, para recibir, para continuar [texto descriptivo en el evento de *Facebook*].

Serie Fotográfica 10. *Purifying_04*. Registro Civil 1



III.IV.VI. PURIFYING_05_RESPIRAR. 3 DE DICIEMBRE DE 2017

Jardines del Museo Tamayo, 14:00 horas

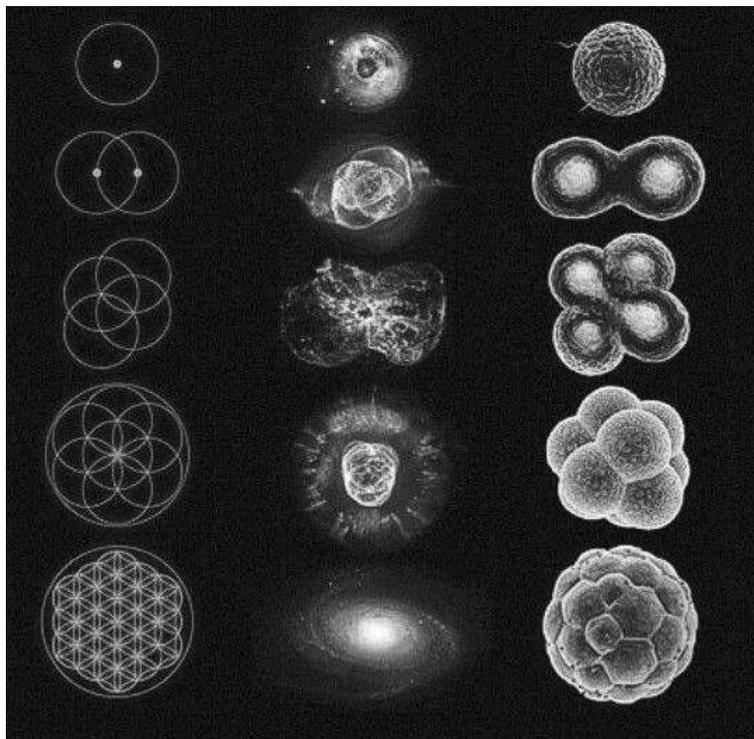
Después de la muerte de mi abuela materna, la propuesta de esta pieza era hacer 5 ciclos de 21 respiraciones profundas para sincronizar la respiración de los asistentes para conectar con el ciclo vida-muerte y hacer explícita la presencia de la muerte en nuestras vidas.

En esta ocasión quiero invitarlos a compartir una danza con los ciclos de la vida. Mi abuela murió hace un par de semanas y en general los últimos tres años han sido de profundos aprendizajes para mí, así que me gustaría honrar la vida y sus ciclos.

Traigan en sus corazones todo aquello que han cerrado, todo aquello que no han querido/podido cerrar, todo aquello que amen y quieran honrar.

Vamos a respirar profundo, a llenarnos de la esencia amorosa de esta vida [texto descriptivo en el evento de *Facebook*].

Imagen 8. Imagen usada para crear el evento en redes sociales



Fuente: <https://www.pinterest.com.mx/pin/527554543831746373/>

III.IV.VII. PURIFYING_07_RUPTURA. 9 DE MARZO DE 2019

Galería “La Milagrosa”, Santa María la Rivera, 19:00 horas

Invitada a inaugurar esta galería, diseñé un performance que no se inspiraba ni en la memoria afectiva del lugar, ni con la memoria afectiva de la fecha; sin embargo, era una pieza que recolectaba el juego con los ciclos y los números, y que tenía la intención de crear una situación.

Intervención de 7 minutos con cupo para 7 personas, repetida 7 veces. A la entrada de la galería había unas hojas donde los asistentes escribían con qué querían romper. Para entrar a la galería me lo entregaban y yo lo rompía lentamente. Del techo colgué 23 hilos rojos y cuando los asistentes entraban les pedía que tomaran uno de los hilos y que cerraran los ojos, que pensarán en aquello con lo que querían romper, que permitieran las emociones y que rompieran el hilo. Antes de salir me acercaba a cada uno para abrazarlos.

R O M P E R // verbo transitivo

1. Partir una cosa en trozos irregulares, o separar de ella una parte, golpeándola, rasgándola, estirando, etc., con o sin violencia.
2. Hacer una abertura o una raja en un cuerpo, o causarla hiriéndolo.
3. Hacer un agujero o una abertura en una prenda de vestir a causa del desgaste.
4. Estropear algo, hacer que quede inservible o haya que arreglarlo.
5. Interrumpir el desarrollo de algo, especialmente un compromiso.
6. Interrumpir la continuidad de algo inmaterial.
7. Abrir espacio suficiente para poder pasar por un sitio ocupado de gente u obstruido por alguna cosa.

Imagen 9. Flyer de intervención *Purifying_07* compartido en redes sociales.



Diseño: Adrián Gutiérrez Metasboc

Si bien, esta pieza se detonó durante el proceso de creación de la sexta pieza (producto del laboratorio colectivo, ver apartado anterior), fue la séptima en orden de creación. Algo parecido ocurrió entre la octava y la novena pieza, el nombramiento de la pieza tomó la libertad de darse por la necesidad creativa y no por el tiempo lineal de aparición.

III.IV.VIII. PURIFYING_08_AGRADECER. 23 DE JUNIO DE 2019

Recorrido Ciudad de México, 11:00 horas

Esta pieza fue la última en realizarse, sin embargo, fue creada con anterioridad a la novena pieza (realizada un mes y medio antes).

Consistió en un recorrido por 8 lugares de mis memorias afectivas en la Ciudad de México. Cuando llegábamos a cada lugar, les contaba a los asistentes la historia del lugar en mi vida afectiva e invitaba a agradecer colectivamente aquello que de mis historias resonara en cada uno. Dejé una rosa blanca en cada sitio, como un símbolo de muerte.

Ésta será la última intervención de este año, se trata de una caminata de 2 horas por los lugares donde "viví" con aquel ser que con sus ojos y sonrisas me inspiró a crear magia y belleza.

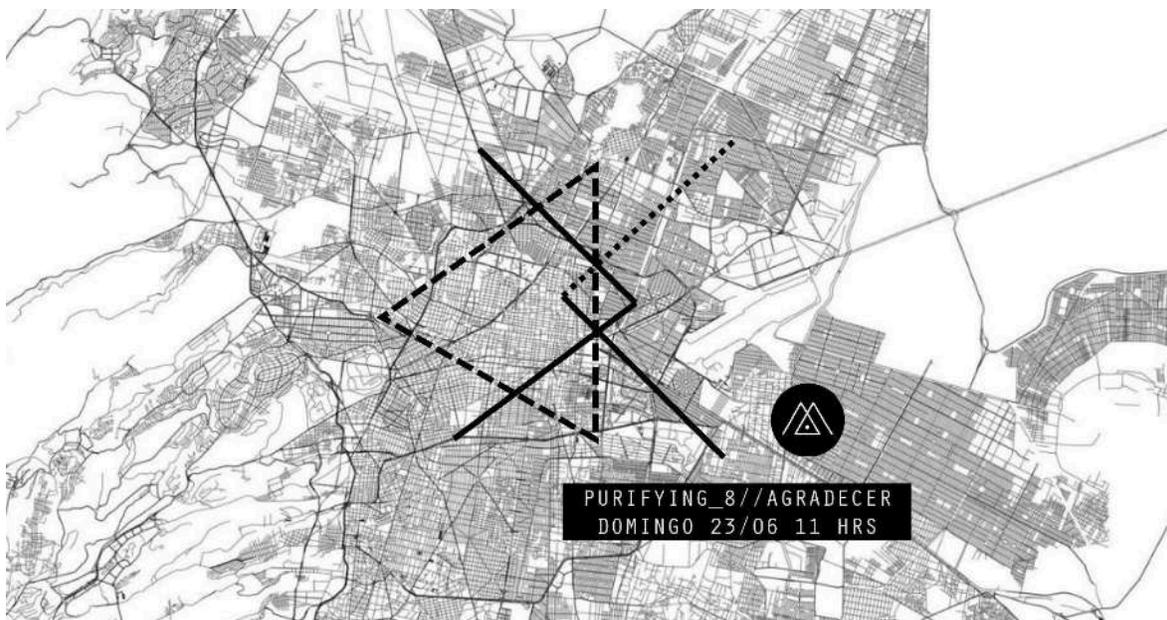
Caminata en honor al amor, para agradecer todos los lugares y todos los días, para continuar nuestros caminos.

Anhelo que puedan acompañarme en este caminar, en este continuar. Los invito a que también caminen y continúen sus caminos, que agradezcan sus ciclos y que vayan hacia sus nuevas experiencias con amor y alegría.

Ruta:

- 1-2. Calle San Jerónimo esquina con Pino Suárez.
3. Calle Regina esquina Isabel la Católica.
4. Callejón Esperanza esquina Aldaco.
5. José María Izazaga esquina Eje Central.
6. Revillagigedo esquina Victoria.
7. Milán esquina Lucerna.
8. Etiopía, Plaza de la Transparencia.

Imagen 10. Flyer de intervención *Purifying_08* compartido en redes sociales.



Diseño de la autora (EMP)

Fotografía 48. Una parada antes del fin del recorrido.



Fuente: Autora (EMP)

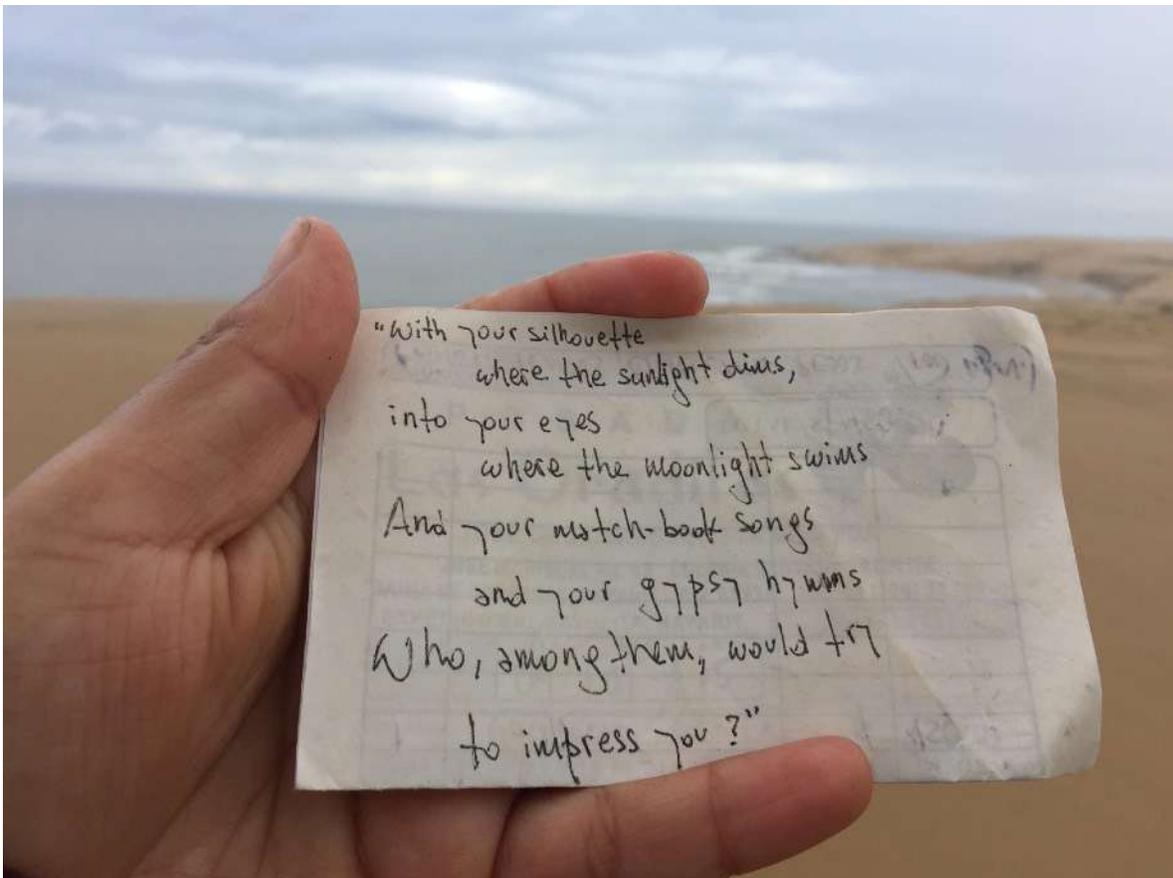
III.IV.IX. PURIFYING_09_VALIZAS. 10 DE MAYO DE 2019

Barra de Valizas, Uruguay, 10:00 horas

Esta fue la última en crearse, aunque mes y medio después realicé la octava pieza. Fue una especie de *vuelta* al inicio. Llevé conmigo las tarjetas que había pedido que me escribieran en la pieza 00. Fui hasta esta playa porque era el lugar más lejano en donde habitaban mis memorias. Cuando conocí este sitio era primavera y cuando volví era otoño. El lugar era distinto, también yo era distinta.

Subí a la duna más alta y una a una comencé a romper las tarjetas, tomé fotografías de ellas y registré en video cómo se las llevó el viento. No había nadie más que yo en aquel lugar. La última memoria fue purificada.

Fotografía 49. Un poema escrito en el último viaje juntos.



Fuente: Autora (EMP)

Serie Fotográfica 10. Valizas, el mar y el viento.



Fuente: Autora (EMP)

VI. DANZA PARA RESIGNIFICAR LUGARES. PURIFYING

VI.I. DE LOS LUGARES EN EL CUERPO Y EN EL CORAZÓN

Nuestro primer territorio es nuestro propio cuerpo, experimentado a lo largo de nuestras vidas y vivencias. Es el lugar desde el que nos relacionamos con los otros lugares (otros cuerpos humanos y no humanos). Es donde construimos nuestro yo mismo a partir del entramado de relaciones que establecemos. Es donde encarnamos nuestras memorias, donde nos recordamos a nosotros mismos y a los otros en las situaciones y lugares compartidos.

Las relaciones cuerpos-ciudades suceden física y simbólicamente. Somos intercorporales, todos los cuerpos están en/crean relaciones/situaciones. Un continuo devenir presente y consciente de sí mismo a través de la memoria y de nuestros mundos de sentido. Una co-creación mutua, efímera y compleja.

Nuestras ciudades se han fragmentado, se han creado ciudades dentro de las ciudades. Cuando decimos lo anterior es porque hemos perdido la capacidad de percibirla, de experimentarla como una unidad sólida. Los primeros modernos expresaron el vértigo del cambio y la expansión continua de la ciudad, el aparecer de las multitudes, la incapacidad para relacionarnos personalmente con todos y el ensimismamiento con el que hemos protegido nuestro sistema nervioso.

Las ciudades han crecido sobre los territorios de tal modo que lo que antes estaba separado poco a poco se ha unido; la fragmentación y la complejidad no las percibimos porque la unidad se haya roto, sino porque lo que era diverso ahora converge. La ciudad se ha *expandido* por los avances tecnológicos desde la revolución industrial y los venideros de la revolución de las tecnologías de información y comunicación. Pero pongamos atención en cómo el desarrollo de conocimiento de disciplinas como la medicina ha permitido cuerpos más longevos y un crecimiento de la población, que no sólo provoca un crecimiento físico de la ciudad, con una creciente demanda de vivienda y servicios, sino que además va generando sistemas de relaciones que van acercando un sitio con otro hasta que las fronteras que los separaban parecen disolverse en algo mayor, la ciudad.

Son nuestros cuerpos en la ciudad los que hacen ciudad, o como diría Jordi Borja (2000), “la ciudad es la gente en la calle” (p.16). Ahora bien, decir esto contiene en sí mismo la complejidad de la constelación de significados, relaciones, imaginarios y memorias que cada cuerpo encarna. Es la invisible Ersilia hecha de los hilos-relaciones que nos conectan a todos y cada uno de los que habitamos ciudades.

En la posmodernidad las ciudades no sólo conectaron físicamente lo que estaba separado; virtualmente también se han entramado con sus *iguales* y han creado ciudades globalizadas. Nuestro cuerpo también está puesto en ello, nuestros ojos pueden mirar más allá del horizonte y nuestras voces pueden estar al otro lado del mundo. Así mismo nuestros imaginarios y nuestras memorias. Los lugares ya no sólo son sensaciones físicas, son lugares de acción más allá de nuestras manos, son interrelaciones expandidas.

Hay que recordar, sin embargo, que tanto en nuestras ciudades fragmentadas como en la red global de ciudades, estamos situados. Existimos en nuestro lugar específico dentro de la estructura social y desde ahí emergen nuestras acciones. No podríamos movernos si no estuviéramos situados, no podríamos transformar los lugares si no estuviéramos relacionados con ellos.

Así que volviendo al cuerpo, nuestro primer lugar; sí es nuestro medio para tener mundo (Merleau-Ponty) pero también es cómo somos mundo para los otros. Nuestro cuerpo no sólo es el territorio en donde habitan nuestras capacidades perceptoras, no sólo es desde donde dotamos de sentido al mundo y no sólo es la encarnación de nosotros mismos mediante nuestras acciones, acciones que consideramos coherentes y consecuentes con quienes somos y nuestra situación (“yo soy yo y mi circunstancia” al modo de Ortega y Gasset). El acuerpamiento de nuestra existencia da mundo a los otros, es nuestra comunicación con el mundo. Nuestras acciones son ya una constelación de relaciones dotadas de sentido.

Si el mundo no es algo acabado ni dado, sino emergente a cada momento con el entramado de todas nuestras acciones-relaciones, cada acción es la posibilidad de transformar el mundo, de transformar los lugares que habitamos. Si bien toda acción tiene ese “efecto”/capacidad, no todas nuestras acciones tienen esa intención; ésta emerge al relacionarnos profundamente con el mundo.

Para relacionarme profundamente con el mundo no sólo preciso mi sensibilidad, que hemos visto que sería devenir puro, y tampoco puedo actuar reactivamente. Podríamos decir que hay un espacio intermedio, una dimensión que cohesiona y hace coherente nuestro sentir el mundo con nuestro actuar en él.

Ese espacio intermedio somos nosotros mismos, nuestra construcción de quienes somos a través del tiempo y de quienes somos relativamente con el mundo que habitamos y que también cambia en el tiempo. Somos co-creadores de nosotros mismos y co-creadores del mundo.

Nosotros mismos, nuestros imaginarios, nuestras memorias y nuestras acciones son un proceso de composición. He nacido en este lugar específico del mundo, en esta familia, en esta posición social, con este cuerpo específico. Y cuando nazco ya significo, ya formo parte del entramado de significaciones y también hay expectativas sobre mi comportamiento, ya sea que nazca mujer, morena, mexicana, o con cualquiera otra configuración.

Habré de interiorizar, de encarnar y acuerpar, mi entorno sociocultural, no sólo lo simbólico, sino también los paisajes que habitamos, los sabores, lo correcto y lo incorrecto, cómo debo sentir con mis sentidos y también emocionalmente, así como mis expresiones, mi gestualidad, todo mi movimiento. Tanto cuanto mi vida corresponda con mi entorno, tanto más sentiré pertenencia. Construiré así mi identidad individual integrada (o no) a la identidad colectiva de mi entorno sociocultural. Así, he de crearme constantemente a mí mismo para que mis acciones tengan sentido con quien soy y con el lugar que ocupo.

Este darme sentido a mí mismo y a mis acciones es mediante mi memoria, como proceso de composición de quién soy como habitante del mundo. La memoria es nuestro recordar los hechos, pero es recordarlos emocionalmente, recordar cómo me sentí actuando como yo mismo, siempre relacionándome con los otros y con los lugares, siendo yo mismo, pero no sólo yo mismo. Cómo me sienta influye en cómo seguiré creándome a mí mismo y mis futuras acciones.

Somos nosotros mismos ese espacio intermedio, como intercorporalidades, interrelaciones, intersubjetividades. Espacio intermedio, no dado, desde donde podemos transformar los lugares que nos habitan y que habitamos.

VI.II. DEL CUERPO QUE DANZA Y TRANSFORMA LUGARES

Al reflexionar sobre cómo llegué a las “intervenciones urbano-corporales”, tenía presente dos influencias: por una parte los situacionistas y por otra parte los encuentros callejeros de danza en la Ciudad de México durante los ochentas.

A los primeros los había conocido por su influencia en el urbanismo, por la deriva y los mapas psicogeográficos. Por haber dado forma a los espacios de representación de los que hablaba Lefebvre (1974), esa dimensión simbólica y significativa más allá de las representaciones (técnicas) del espacio.

Ser urbanista interesada en la vivencia de las ciudades me llevó hasta ellos antes de comenzar a interesarme por la danza hecha en el espacio público. Sin embargo, ya como investigadora urbana me interesaba obtener datos sobre la sensibilidad de las personas, me interesaba saber cómo sentían la ciudad desde las identidades que asumían (sobre todo los ciclistas urbanos, que no tuvieron lugar en esta investigación, pero que fueron en quienes encontré el vínculo entre la experiencia sensible compartida y la construcción de su identidad, en su *poner el cuerpo en la calle*) y cómo esta identidad estaba al mismo tiempo construída a partir de cómo sienten sus cuerpos; el bucle retroactivo entre el conocimiento sensible y la construcción de la identidad así como las acciones en consecuencia.

En las intervenciones urbano-corporales los situacionistas se hicieron presentes no sólo con la deriva, sino con la intención de crear una situación, de transformar la ciudad mediante la acción, aunque no la ciudad física, sino la ciudad simbólica, la ciudad de nuestra memoria, la ciudad que somos en nosotros.

Cuando comencé a querer construir un puente entre mi práctica urbanística y mi práctica dancística, la manera más obvia me pareció que era hacer danza en el espacio público. Impregnada de mi interés por la experiencia estética, por la significación de los lugares. Comencé queriendo crear piezas de sitio específico en un sentido *meramente físico* (si eso es posible). Si cada lugar tiene características materiales particulares y ninguna esquina es igual a otra, entonces cada lugar podía inspirar una danza específica.

Entonces vinieron las preguntas: ¿quiénes son los que danzan en la calle y por qué lo hacen?, ¿quiénes lo han hecho antes?, ¿cuál es la relación danza-calle? Así fue como recordé los encuentros callejeros de los ochenta, que se habían quedado en mi imaginario sobre la danza contemporánea en la Ciudad de México. ¿Tendría algo que ver conmigo y mi interés por crear en el espacio público?

Descubrí que el espacio público tenía significados diferentes para los situacionistas de mediados de siglo que para los mexicanos de casi fin de siglo. No sólo se trataba de las diferencias materiales entre las ciudades habitadas, sino también de los entornos socioculturales de cada movimiento. Mientras que los situacionistas venían de las artes visuales, la representación formal de los lugares, y comenzaban a significar su presencia-acción como su obra; los bailarines y coreógrafos mexicanos venían de legitimar su práctica dentro de la sociedad, reflexionando sobre si las técnicas de movimiento eran las adecuadas para hablar sobre la realidad mexicana, y si las obras podían llevarse a un público más amplio.

Así, el sismo de 1985 transformó el espacio público y sus posibilidades. La ciudad caída pidió consuelo en las calles y entonces la danza se transformó, se expandió desde su campo y para algunos se volvió un modo de generar sociedad mientras la ciudad lograba reconstruirse a pesar de las pérdidas.

Encontrar en estos dos enraizamientos que el espacio público significaba cosas distintas me llevó a preguntarme qué significa actualmente el espacio público para los creadores. Así fue como sentí curiosidad por los festivales internacionales y nacionales de danza en el espacio público.

Al realizar los panoramas de estos festivales, me encontré que además tienen diferentes maneras de llamar al espacio de sus prácticas. Algunos lo llaman “calle”, otros “espacio público”, otros “ciudad”, algunos otros “paisajes urbanos”. Cada uno significa algo distinto y ello se nota en los propósitos de cada festival. Principalmente les interesa crear espacios donde la danza sea pública, es decir, que llegue a sectores de la sociedad que no tienen acceso o no han tenido interés; y también, usan a la danza como un modo de valorar el patrimonio arquitectónico de los lugares, usándolos como escenarios. Estos dos objetivos principales, además generan espacios de reflexión y formación.

Las intervenciones urbano-corporales no procuran acercar la danza a la sociedad y tampoco pretenden revalorizar el patrimonio urbano-arquitectónico de la ciudad. Sin embargo, la ciudad es su inspiración. Más específicamente, la ciudad que el practicante habita y que le habita en sus memorias afectivas. La inspiración de estas danzas se encuentra en la constelación de relaciones que el practicante ha establecido con sus lugares significativos, así como en la posibilidad de crear nuevas relaciones con el espacio público.

Así, la revisión de los dos enraizamientos que pude reconocer en mí misma como creadora interesada en la intervención del espacio público me ha llevado a reconocermé en prácticas como la deriva y el mapeo psicogeográfico, y también me ha llevado a diferenciar mis intereses de otros creadores. De ese modo puedo observar cómo mis ascendentes creativos están presentes, inspirando mis metodologías, y al mismo tiempo me he ido separando de ellos para gestar mi propia manera de crear, en un entramado de cuerpo-ciudad-identidades-memorias que pretende la transformación simbólica de los espacios.

Para las intervenciones urbano-corporales es importante la vuelta consciente al cuerpo emocional. Es importante el reconocimiento de la afectación que los lugares tienen en nosotros por medio de nuestras memorias, de cómo nos recordamos/reconocemos a nosotros mismos en esos lugares y de cómo recordamos a los otros a través de la memoria afectiva de los lugares.

La ciudad, las calles, el espacio público, los paisajes urbanos, no son nuestro escenario, sino la posibilidad de acceder a nosotros mismos y a nuestra relación con el entorno, si nos dejamos afectar por ellos. Nuestro cuerpo es la posibilidad de transformar el entramado de relaciones que hemos construido con los lugares, con las personas y con nosotros mismos.

Es la posibilidad de transitar como un continuo entre nuestra vida cotidiana y nuestras creaciones, es la posibilidad de transformar las ciudades para nosotros mismos, re-significar y re-apropiarnos de los lugares, no sólo en las intervenciones urbano-corporales sino como ciudadanos que habitan sus espacios, sus cuerpos, sus memorias.

VI.III. PONER LOS CUERPOS EN EL ESPACIO PÚBLICO

Uno de los grandes retos de este proyecto era integrar lo que estaba trabajando teóricamente con lo que se estaba configurando como mi práctica. Sin embargo, dado que ambas dimensiones se estaban creando recientemente, es decir, tenía muy poco tiempo interesada en las intervenciones de espacio público y mi acercamiento había sido más bien intuitivo que a partir de conceptos claros; teoría y práctica se fueron co-creando y nutriendo mutuamente. A veces la revisión teórica me clarificaba partes de mi práctica o me inspiraba modos de practicar y a veces la práctica me pedía ir en busca de conceptos que pudieran explicarme lo que estaba experimentando en mi cuerpo puesto en la calle.

Si bien tenía la intención de crear un puente entre mi quehacer urbanístico y mi quehacer dancístico, a través de este proceso de investigación-creación es que fui consolidando mi práctica y fue tomando cuerpo y calle.

Llegué a este proceso con inquietudes sobre la dimensión sensible de habitar las ciudades, convencida de que cada lugar puede inspirar su propia danza porque sus condiciones materiales son *únicas* (sin mencionar que la percepción de los lugares también inspira de diferente manera a diferentes horas del día). Así que la dimensión estética estaba presente (como la síntesis del conocimiento sensible y la acción en un mundo de sentido).

Sin embargo, no fue sino después que llegó la inquietud por la memoria afectiva de los lugares. Un día caminaba por una avenida y tuve una experiencia que me dejó claro que siempre iba a recordarla por lo que viví ahí. Pero todavía pasó tiempo antes de que comenzara a trabajar con los lugares y las memorias afectivas más significativas. Es decir, yo puedo recordar mis experiencias en el espacio público, pero hay experiencias profundamente significativas, memorias afectivas que forman parte de mi identidad y que involucran gran emocionalidad.

Comencé las intervenciones urbano-corporales en noviembre de 2016 y las pausé en junio de 2019. Fue un proceso tanto individual como colectivo, a través del cual pude comprender cómo ahondar en las memorias afectivas de los lugares y cómo transformar simbólicamente la vivencia de los lugares.

Este proceso individual y colectivo se permeaba mutuamente: por una parte lo que iba encontrando/recolectando en mi proceso individual procuraba compartirlo con los practicantes para que pudieran acceder a su propia experiencia, y lo que observaba y descubría en el proceso colectivo, lo comparaba y lo integraba con mi proceso individual.

Las primeras dos piezas que realicé (*Purifying_00_separación* y *Purifying_01_encuentro*) fueron mi propia introducción a las intervenciones y una reflexión de mi experiencia en el performance. ¿Qué mostrar y qué no mostrar? ¿Qué es lo que quiero comunicar? ¿Cuánto ha de durar? ¿Hay conceptos, ideas, premisas? ¿Cómo construir una partitura de símbolos y acciones?

En la primera colaboración (*Purifying_02_Sonia*) comprendí la importancia de pasar un tiempo compartiendo las ideas y conceptos que originan nuestras inquietudes, hablar de cómo sentimos el cuerpo y qué queremos hacer al estar en la calle. Desde fuera sería imperceptible, pero yo me di cuenta de que compartí con Sonia mis inquietudes, pero no compartimos la práctica.

Eso me llevó al primer laboratorio de intervenciones urbano-corporales (*Purifying_03_laboratorio*), donde compartí los principios de mi práctica. Las caminatas lentas comenzaron a ser cada vez más relevantes para propiciar la conexión con el cuerpo y con el espacio inmediato. Sin embargo, las cuatro semanas que duró, fue sólo la introducción a esa conexión. Sí permitía entrar a un estado meditativo tanto durante las caminatas lentas como durante las derivas, pero no fue un proceso de creación colectiva. Las intervenciones se mantuvieron de manera individual y cada uno de los practicantes compuso su pieza.

Había podido compartir los principios de la práctica, pero no habíamos tenido un proceso creativo conjunto.

La cuarta y la quinta pieza (*Purifying_04_a-mar* y *Purifying_05_respirar*) también fueron individuales y fueron relativamente distintas de las primeras intervenciones. En la cuarta pieza estaba mucho más presente la memoria afectiva del lugar y la intención mucho más puesta en transformar dicha memoria mediante símbolos en el espacio. Hasta ese momento aún no comenzaba con la intervención de los espacio que me eran más profundamente significativos.

Aún teniendo curiosidad por compartir lo que iba descubriendo en la intervención del espacio público se conformó el segundo laboratorio (*Purifying_06_conexión*). Al volverse un proceso colectivo con veinte practicantes, ¿cómo coincidir en las memorias afectivas de los lugares si cada persona tiene los suyos?, ¿cómo hacer coincidir veinte ciudades en una sola danza? ¿Era una sola danza?

Esta experiencia fue una de las movilizaciones más importantes de la investigación. Que no estábamos creando desde sus memorias afectivas previas, sino que estábamos creando nuevas memorias afectivas en los lugares en los que practicábamos. La propia práctica que preparaba para la creación estaba generando en nosotros nuevas memorias. Los cinco lugares que elegimos para intervenir terminaron interviniéndonos a nosotros. Los practicantes me hablaron de cómo esos lugares significaron algo nuevo después de la experiencia de intervención, de cómo estaban creando nuevos vínculos con los otros practicantes y nuevos vínculos con sus espacios.

Acerca de los cuerpos, los lugares, nuestras identidades y nuestras memorias afectivas, lo más significativo de este proceso de creación colectiva fue poder ver esta pieza como un caleidoscopio, como una caravana gitana que se podía trasladar a cualquiera de los lugares en donde fue creada. Que cada cuerpo portaba la danza de los veinte y los descubrimientos de los cinco lugares (Plaza del Ex Convento de Regina, Jardines del teatro Juan Ruíz de Alarcón, Explanada del Palacio de Bellas Artes, Plaza de las Tres Culturas y Jardines Museo Tamayo).

Las siguientes piezas (*Purifying_07_ruptura*, *Purifying_08_agradecer* y *Purifying_09_Valizas*) comenzaron a ser la síntesis de todo el proceso, fueron piezas individuales pero contenían la experiencia tenida colectivamente. Sobre todo la octava y la novena pieza dejaron de hacer danza para convertirse en puro cuerpo emocionado por las memorias afectivas de los lugares. La octava pieza fue el diseño de un recorrido narrativo donde la danza fue el movimiento de nuestros cuerpos a través de la ciudad. Y la novena pieza el traslado hasta un lugar lejano, para detonar una acción no percibida por nadie. Somos los lugares que habitan nuestra memoria y somos la capacidad de transformar los significados que tienen para nosotros.

VI.IV. MOVER LOS ESPACIOS A TRAVÉS DEL CUERPO

Este proceso de investigación-creación requirió de mucho movimiento y atención. Movimiento sobre todo de mis propios modos de hacer investigación. Si bien, mi gran interés está en la dimensión sensible (sentidos y emociones) de nuestra experiencia de las ciudades, por primera vez me aventuré a un proceso en el que mi propia sensibilidad era parte de la investigación.

Aún ahora tengo la sensación de que “la resaca positivista” no termina por pasarse y que hablar de investigar a través de la sensibilidad y la corporalidad no se legitima por *falta de objetividad*. Pero es que justamente queremos conocer los mundos subjetivos, cómo se vive, cómo se siente, cómo se desea y se disfruta. Y es por ello que en esta investigación me resultaba indispensable reflexionar profundamente sobre el cuerpo y no asumirlo como algo dado en mi práctica.

Debo decir que esta reflexión sobre el cuerpo me llevó más allá del cuerpo mismo, a la intercorporalidad, a la intersubjetividad, la interrelación, la interacción. Me llevó al espacio intermedio entre todos nosotros, me llevó a la colectividad. Así, como la pieza colectiva que construimos durante esta investigación me parecía un caleidoscopio donde cada uno de los cuerpos llevaba en sí el cuerpo-danza de todos y nuestra relación con cada uno de los lugares en los que practicamos; cada uno de nuestros cuerpos encarna no sólo nuestras vidas, nuestros imaginarios y memorias, sino la colectividad. En mi cuerpo habito todos nuestros cuerpos, en mi cuerpo recuerdo todos los lugares en los que he estado. En mi cuerpo soy. Somos cuerpo.

De lo que observé en mí misma y en los practicantes, fue un cambio en el habitar los espacios públicos. Por una parte, ponían más atención en las sensaciones y en las emociones que experimentaban, y por otra parte, cambiaron el modo de estar corporalmente en las calles. Sí, toda su experiencia previa seguía en sus cuerpos, seguirán encarnado sus entornos socioculturales, pero esta experiencia corporal y creativa los dispuso a sentirse capaces de habitar, apropiar, significar, re-apropiar, re-significar, crear sus lugares. Nuestra práctica se desbordó a la vida cotidiana de cada uno y cómo poner su cuerpo en las calles.

En el urbanismo se habla de las “ciudades hostiles”, todos esos elementos físicos que impiden que las personas se sienten en rejas o que se recuesten en bancas. Son “mensajes” en el espacio donde se dice qué debe hacerse en la calle, sólo transitar, producir, nada de hacer íntimo el espacio público. Por otro lado, se destinan espacios específicos para disfrutar, se hacen “parques de bolsillo”, intervenciones de calles: ampliar banquetas, poner mesas, sillas y sombrillas. Lugares específicos para hacer una ciudad más humana.

En ese sentido me parece importante retomar el poder de habitar nuestras ciudades. Hacer saber con nuestros cuerpos que la ciudad no está construida para nosotros, que necesitamos gente en la calle; gente disfrutando, gente habitando.

Para esta investigación (y para esta investigadora), la “salida” de la danza a las calles no es un mero traslado de los movimientos a un escenario urbano. Danzar calle es ser en la calle, es danzar los espacios que me hacen ser. Danzar calle es encarnar las relaciones que construyo con las ciudades, encarnarme a mí misma, mis memorias, mis imaginarios, mis anhelos y miedos.

La búsqueda de estas piezas es el vacío, para que nuevas memorias y experiencias se hagan hierba que después también habrá que limpiar. “La hierba sólo existe entre los grandes espacios no cultivados. Llena de vacíos. *Crece entre*, y en medio de las otras cosas [...] la hierba es desbordamiento” (Miller, Henry. En: Deleuze & Guattari, 2002, pág. 23). Constantemente me percato de que mi danza se ha salido de sí misma para encontrar el diálogo a través de una corporalidad *como* signo, el cuerpo emerge menos como significante que como provocación de una experiencia “que no encarna ni algo real ni un significado, sino que es una *experiencia de lo potencial*” (Lehmann, 2013, págs. 349-350).

Este proceso ha sido descubrir y acuerpar que la danza puede no acercarse a la gente, sino permitir que surja de ella; la danza puede no representar la cotidianidad, sino ser la cotidianidad; la danza puede no estar en un paisaje, sino ser un paisaje. Y podemos mover los espacios a través de nuestros cuerpos.

BIBLIOGRAFÍA

- ACA (2020). Red de Festivales de Danza Contemporánea en espacios no convencionales/ Festivales [En línea]. Disponible en: <http://www.redacieloabierto.com/festivales/>
- Aguilar, M. Á. & Soto Villagrán, P., 2013. *Cuerpos, espacios y emociones. Aproximaciones desde las ciencias sociales*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- BAC (2020). Programación de obras en Ciudadanza/ Programación de obras en paisajes urbanos de la ciudad [En línea]. En: Buenos Aires Ciudad. Disponible en: <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/matrizparaladanza/programacion-de-obras-en-ciudanza>
- Barad, K., 2003. Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter.. *Signs*, 28(3), pp. 801-831.
- Barreiro León, Bárbara (2015). "Psicogeografía y ciudad: Iconografía de la ciudad Surrealista". En: Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural, vol. 7, núm. 1, pp. 5-12. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen07-1/articulos01.htm>
- Benjamin, W. (1939). "Sobre algunos temas en Baudelaire" [En línea]. Escuela de Filosofía Universidad de ARCIS. Disponible en: http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0012.pdf
- Borja, Jordi (2000). *El espacio público, ciudad y ciudadanía*. [En línea], Disponible en: http://www.esdi-online.com/repositori/public/dossiers/DIDAC_wdw7ydy1.pdf [mayo 2015].
- Borja, J. Y Castells, M. (1999) *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*, Taurus.
- Bourdieu, P. (1993) 'Estructuras, habitus, prácticas', in *El sentido práctico*, Taurus.
- Bourriaud, N., 2008. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, N., 2009. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- Caballero, Mercedes (2018). "Bailar a cielo abierto" [En línea]. Disponible en: <https://unblogdedanza.com/2018/02/19/bailar-a-cielo-abierto/>
- Calvino, Ítalo (2012). *Las ciudades invisibles*. Edición en formato digital por Ediciones Siruela. Madrid. Sin paginación.
- Careri, Francesco (2009). *Wakscapes*. El andar como práctica estética. Gustavo Gili. España.
- CAT (2020). Corpo(a)terra Festival [En línea]. Disponible en: <http://corpoaterra.com/presentacion/#festival>
- Coahuila Cultura (2020). Convocatoria Territorio Escénico [En línea]. Disponible en: <https://coahuilacultura.gob.mx/convocatorias/convocatoria-territorio-escenico/>
- CQD (2006). Ciudades que Danzan. Danza en Paisajes Urbanos [En línea]. 12/2006. A Associació Marató de L'Espectacle. Disponible en: <http://www.art-ort.net/ahablog/wp-content/uploads/2007/03/cqc-revista-sm.pdf>
- CQD (2012). Dancing cities. A documentary about dance [En línea]. En: Vimeo. Disponible en: <https://vimeo.com/channels/diesdedansa/44375588>
- CQD (2013). Ciudades que Danzan. En: Cultura Colectiva [En línea]. Disponible en: <https://culturacolectiva.com/arte/ciudades-que-danzan>
- DDD (2020). Dies de dansa [En línea]. Disponible en: <http://www.marato.com/historia.html>
- DH (2020). Dantza Hirian [En línea]. Disponible en: <http://www.dantzahirian.com/es/>
- Díaz Cruz, R., 2008. La celebración de la contingencia y la forma sobre la antroipología de la performance. *Nueva Antropología*, julio-diciembre, XXI(69), pp. 33-59.
- DLAC (2016). Danza La Calle Festival Internacional de Danza [En línea]. Disponible en: https://www.facebook.com/Danza-La-Calle-Festival-Internacional-de-Danza-1043390212445216/?ref=page_internal
- Eiff, L. D., 2014. *Merleau-Ponty, filósofo de lo político*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Generak Sarmiento.

- Ellard, Colin (2016). *Psicogeografía: la influencia de los lugares en la mente y el corazón*. España. Ariel.
- FIDC(2020). FIDanzCa - Festival Internacional de Danza de Calle [En línea]. Disponible en: <https://www.facebook.com/FIDanzCa>
- Gambi, L. B., 2015. Cuerpo, performance, conflicto: Hacia una estética del reconocimiento moral. *Resonancias. Revista de Filosofía*, Issue 1, pp. 1-38.
- García Canclini, N., 1984. Introducción: la sociología de la cultura. En: *La sociología de la cultura*. s.l.:CONACULTA, pp. 9-53.
- Geertz, C., 2003. *La interpretación de las culturas*. s.l.:Gedisa.
- Giménez Montiel, G., 2006. *Teoría y análisis de la cultura*. s.l.:CONACULTA / Instituto Coahuilense de Cultura.
- Giménez, G., 2004. Cultura e identidades. *Revista Mexicana de sociología*, 66(especial), pp. 77-99.
- Giménez, G., 2005. *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. [En línea]
Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>
[Último acceso: marzo 2015].
- Giménez, G., 2006. *Teoría y análisis de la cultura*. s.l.:CONACULTA / Instituto Coahuilense de Cultura.
- Gomes, R., Aquilué, I. & Roca, E., 2017. Cuerpo, espacio y el dibujo arquitectónico. *ACE: Architecture, City and Environment*, 12(34), pp. 205-218.
- Habermas, J., 1987. *Teoría de la acción comunicativa*. s.l.:Taurus.
- Hannerz, U., 1993 . *Antropología Urbana*. s.l.:Fondo de Cultura Económica.
- HD (2020). Huellas Danza [En línea]. Disponible en : <https://huellasdanza.wordpress.com/acerca-de/>
- Herrera Gómez, M. & Soriano Miras, R. M., 2004. La teoría de la acción social en Erving Goffman. *Papers. Revista de Sociología*, Volumen 73, pp. 59-79.

- INAEM (2020a). Guía de la danza/ Festivales [En línea]. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Disponible en: <https://www.danza.es/danza.es/guia-danza/festivales>
- INAEM (2020b). Multimedia/ Biografías/ Alexis Fernández [En línea]. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Disponible en: <https://www.danza.es/multimedia/biografias/alexis-fernandez>
- Islas, H., 2006. Procesos metabólicos del músculo, la acción y las representaciones mentales. Entre la psicomotricidad y el psicoanálisis. En: *Esquizoanálisis de la creación coreográfica. Experiencia y subjetividad en el montaje de las nuevas criaturas*. México: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/ CENART/Biblioteca Digital Cenidi Danza, pp. 77-121.
- La Opinión (2008). El festival Empape lleva la danza a cinco espacios de la ciudad [En línea]. Disponible en: <https://www.laopinioncoruna.es/coruna/2008/07/05/festival-empape-lleva-danza-cinco-espacios-ciudad/203803.html>
- La Opinión (2012). El festival Empape de danza desaparece después de cuatro años [En línea]. Disponible en: <https://www.laopinioncoruna.es/coruna/2012/07/04/festival-empape-danza-desaparece-despues-cuatro-anos/624126.html>
- Maderuelo, J., 2005. *El paisaje, Génesis de un concepto*. s.l.:Abada.
- Martínez Gutiérrez, Emilio (2014). “Espacio, memoria y vínculo social”. Urban. Tribuna. Marzo-Agosto 2014. NS07. Págs. 7-23.
- Masiero, R., 2003. *Estética de la arquitectura*. s.l.:Antonio Machado.
- Matus Madrid, Christian (2010). *La cultura urbana y los estilos de vida en la revitalización de un barrio patrimonial del centro de Santiago. El caso de Lastarria-Bellas Artes*. Tesis de Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Merleau-Ponty, M., 1957. *Fenomenología de la percepción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Royo, V. (. t., 2008. *¡A bailar a la calle!: danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. s.l.:Ediciones Universidad de Salamanca.

- Piñón, Alida (2015). “Los bailarines tomaron las calles para ayudar con su arte” [En línea]. En El Universal/ Cultura/ 14 de septiembre de 2015. Disponible en: <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-espectaculos/2015/09/14/los-bailarines-tomaron-las-calles-para-ayudar-con-su-arte>
- Rábade Romeo, S., 1985. *Experiencia, cuerpo y conocimiento*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas,.
- Rancière, J., 2009. *La división de lo sensible. Estética y política*. [En línea] Disponible en: <https://cv2.sim.ucm.es/moodle/file.php/11491/TextosEstetica/Ranciere-division-sensible.pdf> [Último acceso: octubre 2015].
- Restrepo Gutiérrez, Juan Camilo (2017). Psicogrografía de la ciudad. Metamorfosis del espacio urbano en el sector de Américas Central localidad Kennedy Bogotá. Facultad de Artes. Maestría en Urbanismo. Universidad Nacional de Colombia.
- Retazos (2009). Festival Ciudad en Movimiento [En línea]. Disponible en: <http://www.danzateatroretazos.cu/index.php/festivales/festival-ciudad-en-movimiento>
- RNFD (1994). Red Nacional de Festivales de Danza [En línea]. En Secretaría de Cultura/ INBAL/ Coordinación Nacional de Danza. Disponible en: <https://danza.inba.gob.mx/festivales>
- Sabido Ramos, O., 2012. *El cuerpo como recurso de sentido en la construcción del extraño. Una perspectiva sociológica*. España: Ediciones Sequitur.
- SE (2020). Subterráneo Escénico [En línea]. Disponible en: https://www.facebook.com/subterranoeescenico2012/?ref=page_internal
- Seel, M., 2010. *Estética del aparecer*. s.l.:Katz Editores.
- Sevilla, Amparo (1993). “Una danza tan ansiada”. Revista Versión. No. 3 abril. Fronteras de la recepción y procesos cultura. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Educación y Comunicación. México. Páginas 237-242.

- Souroujon, Gastón (2011). “reflexiones en torno a la relación entre memoria, identidad e imaginación”. *Andamios. Revista de Investigación Social*, vol. 8, núm. 17, septiembre-diciembre, 2011, pp. 233-257. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Taylor, D., 2011. *Estudios Avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tena, R., 2007. *Ciudad, cultura y urbanización sociocultural*. s.l.:Plaza y Valdéz .
- Tesser Obregón, C., 2000. *Algunas reflexiones sobre los significados del paisaje para la Geografía*. [En línea]
Disponible en: www.geo.puc.cl/html/revista/PDF/RGNG_N27/art03.pdf
[Último acceso: mayo 2014].
- Thompson, J. B., 2002. *Ideología y cultura moderna*. s.l.:Universidad Autónoma Metropolitana.
- Tomas, F., 1996. Del proyecto urbano al proyecto de ciudad. En: *Anuario de estudios urbanos*. s.l.:UAM-Azcapotzalco, pp. 111-128.
- Tomas, F., 1998. *Universidad de Valladolid España*. [En línea]
Disponible en: http://www3.uva.es/iuu/DownLoads/Doc03_F-Tomas.pdf
[Último acceso: 31 enero 2014].
- Torrijos, F., 1988. *Arte efímero y espacio estético*. s.l.:Anthropos Editorial.
- Tortajada Quiroz, Margarita (2007). “La danza contemporánea independiente mexicana. Bailan los irreverentes y audaces” [En línea]. *Revista Casa del Tiempo*. Vol. VIII. Época III. Núms. 95-96 Diciembre-enero. Págs. 73-80. Universidad Autónoma Metropolitana. México. Disponible en: http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/95_96_dic_ene_2007/casa_del_tiempo_num95_96_73_80.pdf
- Tortajada Quiroz, Margarita (2014a). “Beatriz Juvera, danza brava y roja”. En: *Homenaje. Una vida en la danza. Segunda época*. Págs. 61-76. Instituto Nacional de Bellas Artes. México.

- Tortajada Quiroz, Margarita (2014b). “Alejandro Schwartz, lobo de mar y de danza”. En: Homenaje. Una vida en la danza. Segunda época. Págs. 87-110. Instituto Nacional de Bellas Artes. México.
- UdeG (2019). Se anuncia convocatoria para la segunda edición de #FIDANZCA: Festival Internacional de Danza de calle en Guanajuato [En línea]. En: Universidad de Guanajuato. Disponible en: <https://www.ugto.mx/noticias/noticias/14971-se-anuncia-convocatoria-para-la-segunda-edicion-de-fidanzca-festival-internacional-de-danza-de-calle-en-guanajuato>
- Universidad de Navarra (2005). “Capítulo IV. El tiempo humano en la imaginación y la memoria. Cuadernos de Anuario Filosófico. Serie Universitaria. Pamplona. Núm. 185. Págs. 85-112.
- UVyD-19 (1986). Póster del Primer Encuentro callejero de Danza Contemporánea [En línea]. En *Princeton University Library/ Digital Archive of Latin American and Caribbean Ephemera*. Disponible en: https://lae.princeton.edu/catalog/91290f85-19d5-4cf5-b8f8-a6199d323d68?l_o_c_a_l_e_#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-1271%2C4725%2C4011%2C2681&r=0
- Vigliani, S., 2011. Paisaje como seguridad ontológica. En: *Identidad, paisaje y patrimonio*. s.l.:Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 39-56.
- Villamil Pineda, M. Á., 2005. Fenomenología del cuerpo humano. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 26(92), pp. 7-26.
- Zusman, P., 2009. Joan Nogué (editor). La construcción social del paisaje. *Revista de Geografía Norte Grande* , Issue 44, pp. 143-147.