

Indice

Presentación	Página 2
Introducción	Página 3
Hacia una estética de las corporalidades	
Dulce María Trejo	Página 4
El frente a frente	
Paola Flores	Página 6
Nellie y Gloria Campobello. Mujeres liminales y fronterizas	
Roxana Guadalupe Ramos Villalobos	Página 8
Los sentidos: ¿interacción o percepción?	
Doris Miranda	Página 14
Biografía sensorial	
Magdalena Martínez Franco	Página 17
Memoria y afecto: cuerpo/danza	
María Cristina Mendoza	Página 21
Cuerpo resignificado	
Eric Velasco Pérez	Página 25
El cuerpo que baila	
Gisel Aline Malagón Esquivel	Página 28
Bibliografía	Página 30

Presentación

El seminario *El cuerpo y sus representaciones*, organizado por el CENIDI Danza José Limón, del 4 de junio al 13 de agosto, a cargo de la Mtra. Karen Cordero, tuvo como propósito acercar a los investigadores del Centro, lo mismo que a otros investigadores y profesionales de las artes escénicas a este tema, del cual día con día se tiene mayor conciencia de su importancia.

Usando la noción fenomenológica de Merleau Ponty, de “ser en el mundo” ningún ser con aliento queda fuera de él, menos aún aquellos como nosotros, gente de danza, cuyo instrumento de comunicación, representación y simbolización ineludible es el cuerpo.

Karen Cordero, sin duda, es la estudiosa que mejor podía acercarnos a los textos y los teóricos que se ocupan de reflexionar en torno al cuerpo, y a partir de su especial sensibilidad hacia el movimiento, también es la persona que consideramos mejor pudo entender y orientar los intereses y necesidades de los integrantes del citado seminario.

Hemos elegido iniciar la divulgación del trabajo generado por el CENIDI a través de la red, con los textos producto de este seminario, los cuales, además de plantearse preguntas inteligentes, presentan cualidades como la brevedad, diversidad e incluso belleza en el manejo del idioma.

Queremos hacer patente nuestro agradecimiento a Karen Cordero y a todos los que participan con su texto en este primer esfuerzo del CENIDI Danza por tener presencia escrita a través de nuestra página web en el ciberespacio y con ello contribuir al desarrollo del conocimiento del cuerpo y la danza.

ELIZABETH CÁMARA

CENIDI DANZA JOSÉ LIMÓN

OCTUBRE 2009

Expediente:

Seminario: *El cuerpo y sus representaciones*

Mtra. Karen Cordero Reiman

Entre junio y agosto de 2009, se llevó a cabo en el CENIDI Danza el seminario “El cuerpo y sus representaciones”, integrado por investigadores de la danza, las artes escénicas y las artes plásticas con antecedentes en estas disciplinas creativas, así como en la filosofía, la antropología y la historia del arte. El objetivo del seminario fue: plantear un acercamiento interdisciplinario al cuerpo como punto de partida para enfoques metodológicos contemporáneos en el estudio de las artes. Las actividades se desarrollaron por medio del comentario de textos provenientes de diversas disciplinas que abordan el tema del cuerpo, el análisis de ejemplos surgidos de diversos géneros de las artes visuales y escénicas a la luz de estas lecturas, y la discusión de sus implicaciones para la investigación y práctica de la danza y otros medios artísticos. Entre los temas abordados destacaron:

- ❖ Pensando el cuerpo. Hacia una filosofía del cuerpo.
- ❖ El cuerpo en la historia.
- ❖ Cuerpo y género.
- ❖ El cuerpo en las artes plásticas (pintura, escultura, arquitectura, fotografía, cine, *performance*, instalación).
- ❖ El cuerpo como lugar de la escritura.
- ❖ La investigación de la danza y el cuerpo.

A continuación se presentan los textos desarrollados por algunos de los integrantes del seminario como resultado de esta reflexión.

Hacia una estética de las corporalidades

Dulce María Trejo

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. Sentí infinita veneración, infinita lástima.

Jorge Luis Borges, *El Aleph*

La historia ha visto desfilar al universo, se ha espantado de los ruidos y se ha valido de su voz para escapar de ellos; se ha bombardeado de anécdotas y de experiencias y ha querido prisionarlas en un verso; se ha enaltecido con sus versos y ha querido difundirlos y empañar tras voces, otros tiempos, con la imposición de los deseos ocultos en ellos; se ha confesado sus más ocultos y ahora inevitables deseos, y ha recurrido a la imagen para seducirse con ellos; ha explotado esta imagen, se ha saturado de ruidos y se ha preguntado, entre los miles de Fragmentos que se superponen en esta saturación, por la posibilidad de mirarse a sí misma.

Enmarcado por una infinita veneración y una infinita lástima, el cuerpo surge con esta pregunta para ofrecerse a sí mismo como respuesta.

Se revela entonces como plano multifacial: materia relegada, maquinaria inevitable, receptáculo de patologías y discursos, carne, centro del mundo, pliegue de signos, topografía de órganos y miembros, virilidad plasmada, feminidad interpretada, encrucijada de autoridad y Poder, continuidad del artefacto, computador del mundo.

¿Cómo confesar que la faz de la historia más cercana a la historia se desdibuja en un punto ciego de múltiples rostros?

Al buscar eliminar la oscuridad de la ceguera, podría buscarse el sutil escape de englobarlo todo en el cuerpo y comenzar de nuevo.

Aumentar el volumen de las voces para esconder ruidos aún más próximos, versificarse todo y desvivir las anécdotas, engolosinar con sus versos los gustos de otros tiempos, convertir al cuerpo en seductor y seducido y, finalmente, con este control del cuerpo sobre sí mismo, descolocar nuevamente a la historia como fundada por un Aleph que la sostiene. Ver en el Aleph el cuerpo, y en el cuerpo otra vez el Aleph. Con este sutil movimiento que gana al Ser, perder los cuerpos.

¿Por qué no asumir la inmanencia de la ceguera? Dejar de escudriñar la quebradiza faz y comenzar a vivenciarla. Vivenciar los movimientos que sostienen los escrutinios, atravesarlos sin conservarlos, sólo narrarlos, alegorizarlos en el movimiento.

Sentir, explorar y actuar de distintos modos los entrecruzamientos de los que surgen y en los que se pierden los cuerpos, intersticios en los que los movimientos los convierten en emblemas de una sensualidad que vivenciaron y que se desdibujan en historia.

Generar algo así como una estética de las corporalidades, capaz de generar acciones y discursos en torno y a través de los cuerpos, desde los cuales la historia lea las corporalidades que contiene y la contienen.

Una vez más la historia, pero ahora hilándose a través de los cuerpos de los hombres.

De aquellos espacios fragmentarios a través de los cuales la historia surge de los escombros y goza de la frescura de sus propias huellas; de aquellos tiempos de eventos discontinuos que se convierten, una y otra vez, en inscripciones de la transitoriedad de la naturaleza. Ruinas cuyos rostros cadavéricos desmienten la somática petrificación de naturaleza y la historia.

El frente a frente

Paola Flores

El paso es lento y su mirada lejana. Erguidas, distantes, con hermosos ojos intensos y soberbios. Su piel canela que ya no siente el sol; su sonrisa que no conoce prudencia; sus vestidos cargados de una sensualidad misteriosa orgullosa de su belleza; belleza que es fuerte y tolera el tiempo.

Las observo impávida. Procuero grabar hasta el viento que su cadencia me deja. Todavía miro, miro sus gestos. Ahora sé que no está molesta cuando pide el cambio del pan, sé que hablará fuerte y sus movimientos serán toscos; sé que la otra va a intervenir. Interviene.

Espío su experiencia cotidiana de la misma manera que ellas se aficianan a hacerlo con todo aquel que es nuevo en el barrio y se acerca. No hay pena por mirarme de frente, pueden examinar sin reparo y lo hacen. No hay respuestas a “¿por qué me miras?” que podría dispararse ante su invasión a la privacidad. Ellas se han adelantado, conocen mis deberes, han memorizado mis caminos. No hay poderes sobrenaturales, pero ellas ya lo saben todo.

Mi cuerpo es el campo donde se establece esta diversidad de experiencias. Es el sitio deliberadamente escogido para construir otras visiones. Es una noble posibilidad y un inagotable descubrimiento. Mi cuerpo, desde dentro se identifica para relacionarse afuera. En él, constato mi existencia, la capacidad de adaptarme y sorprenderme, mi percepción se modifica; yo acepto, me dejo llevar a la vez que escondo los ojos que miraron otro mundo.

Ahora ya no me asusto cuando gritan cerca de mí, ensayo escuchar. Sus gestos me ayudan a relatar historias imaginarias. No me perturba sentir manos o sonrisas por la calle, evito huir, me enfrento al contacto, disfruto la rima que tiene su saludo, la densidad de su mano estrechando la mía. Ya no me angustio al ver tanto velo negro cubriendo su cuerpo; sólo huelo el cálido perfume que deja a su paso, lo escribo en mi memoria. Acepté la lentitud que las esclaviza, mi mirada ha musicalizado sus danzas. Aprendí a disfrutar la belleza sutil que se esconde tras esas telas tornasol.

Percibo desde mi cuerpo. Colocarlo desnudo frente a otros me abre las posibilidades de no encontrar un límite cercano. Redescubrir y redescubrirme. He cambiado. Ahora mis sentidos se aficianan a la inmensidad de formas, olores y tonalidades que no había visto; episodios que sólo en sueños vivió.



Mujer de la tribu afar, Yibuti África 2009



Mujeres de Tadjura, Yibuti África 2009

A veces me mimetizo, soy parte de y todo tiene sentido; hago sobre y desde el cuerpo. Acepto la diversidad, me preparo a las inagotables formas de expresión que la acompañan. Resignifico mis pensamientos. Soy yo, estudiando el cuerpo ajeno desde el sentir de mi cuerpo.

Me han compartido un poco de sus ojos, con lo que he aprendido a combinar sus colores, y discernir las texturas adecuadas del vestido; mi piel olvida las modas ya acostumbradas. Escucho agradable su acento y huelo con simpatía sus pociones mágicas.

Al caminar demuestran la levedad que impera en su cuerpo, cada paso es confrontar el estado natural con uno que no lo es. Miran a lo lejos, como si conocieran la exterioridad, ya quedaron atrás debates sobre diferencias absurdas. Entiendo sus gestos, me involucro con lo que tocan, con lo que respiran, con la manera como ven, sólo así entiendo mi cuerpo, solo así aprendo del otro cuerpo.

Frente a frente con otros cuerpos habrá que comenzar.



Mujeres del desierto, Yibuti África 2009

Nellie y Gloria Campobello. Mujeres liminales y fronterizas

Roxana Guadalupe Ramos Villalobos

La intención de este texto es pensar a Nellie y Gloria Campobello como mujeres fronterizas y liminales, es decir, como mujeres que rompieron reglas, construyeron nuevos elementos, nuevos modos de actuar y resistieron, no sólo en el sentido político de la palabra, sino en el sentido de constituirse como cuerpos resistentes, lo cual implica la conciencia de ser otro y de vivir continuamente en esa fluctuación liminal de la otredad.

Hogar e infancia

En Gloria y en Nellie es curioso encontrar un juego de nombres que se establece desde un principio como una suerte de espejo –de signo que se irá llenando a lo largo de sus vidas–.

El nombre de pila de la hermana menor fue María Soledad Campbell, y de la mayor, Francisca Ernestina Moya Luna, pero cuando llegaron a la ciudad decidieron autonombrarse Gloria y Nellie Campbell, y al inclinarse por las danzas y bailes mexicanos castellanizaron sus nombres haciéndose llamar Gloria y Nellie Campobello. Nellie, además, ya siendo directora de la Escuela Nacional de Danza firmó documentos oficiales con el nombre de Nellie Campobello Morton.

Dichos cambios coinciden con las transformaciones que van viviendo a medida que van estudiando, educándose, en el sentido europeo de la palabra –es decir, educación que domestica– y que implica “alienación y liberación”, donde la liberación será la impronta que marque la frontera; y alienación ante el yo dominante, el conquistador, el sexo más fuerte, el padre, el proveedor, imagen invisible para las medio-hermanas, que propició que Nellie, de su infancia, escribiera:

Había guerra, había hambre y todo lo que hay en los pueblos chicos. Nosotros sólo teníamos a Mamá. *Ella* sólo tenía nuestras bocas hambrientas, sin razonamientos, sin corazón. Nuestra realidad era una tortilla redonda de harina, una taza ancha de café. Estaba sola; su compañero vivía en su recuerdo. La fuerza de su amor sostenía su cuerpo esbelto de mujer. Tenía lágrimas el pan que nos daba.¹

A los 19 años Nellie tuvo un hijo a quien su madre reconoció como propio y lo bautizó con el nombre de José Raúl Moya, y que murió a los dos años de edad; la muerte del niño, aunada a la de su madre, impulsó a las Campobello, en compañía de otros hermanos, a viajar a la Ciudad de México. En ese momento se vuelven nómadas, es decir, se alejan del hogar con la intención de un des(apego) –sexual, teórico, político– que sólo es posible en el intento de una nueva articulación, pero en ese desarraigo se establece una frontera debido a la incapacidad de tener un vínculo real con *lo nativo* por el hecho de ser extranjero, lo cual produce personas

¹ Nellie Campobello, “Amor de nosotros”, en *Las manos de mamá*. Segunda edición ilustrada por José Clemente Orozco. México, Editorial Villa Ocampo, 1949, pág. 23.

periféricas –liminales–, que “es la suma, en vez de la carencia, de todos los códigos que eligen utilizar”.²

Nellie fue autodidacta, aprendió a leer ya grande, gracias al auxilio de una tía a quien le pidió que la ayudara a descifrar algunos párrafos de la Biblia; por tanto, no fue hasta que ya radicaban en México cuando las hermanas Campobello se contactaron con la colonia inglesa en México gracias al apoyo que por única vez recibió Gloria de su padre; en ese momento (1925) tuvieron la posibilidad de asistir a un evento dancístico y ver en escena a Ana Pavlova.

Desafío

Gloria se interesó por la danza, Nellie, en cambio, al principio mostró indiferencia, pero más adelante ambas se introdujeron en este camino y encontraron el timón que les daría sentido y dirección. Su inicio en la danza lo realizaron con las hermanas Costa, Carmen Galé, Stanislava Mol Potapovich, Carol Adamchevsky y Lettie Carrol. Debutan como bailarinas en 1927 y se distinguen del conjunto, cuestionan los espectáculos en los que participaban (grupos o dúos que interpretaban diferentes géneros dancísticos) y deciden cambiar su indumentaria para dedicarse a las danzas y bailes mexicanos; así es como adquieren reconocimiento y prestigio en el medio.

Eligen amistades que les servirán de apoyo y orientación para su carrera artística, como Carlos Noriega Hope, director del periódico *El Universal Ilustrado*; Martín Luis Guzmán, director del periódico *El Mundo*; y Germán Litz Arzubide, escritor estridentista, quien de Nellie llegó a ser amigo, enamorado y editor.

Nellie Campobello en 1929 escribe su primer libro intitulado *Yo*, libro de versos en el que firma con el seudónimo de Francisca, y *Cartucho*, que salió a la luz en 1931 gracias a la edición del poeta Litz Arzubide; Gloria, a su vez, consolida su vocación como bailarina de la cual nunca se aleja.

De esta manera es como las hermanas Campobello desafían la normatividad establecida para las mujeres que –para ese momento, década de los 30 del siglo XX– se consideraba como lo *natural*, es decir, dedicarse al cuidado del hogar y la maternidad. Nellie siempre pedirá que la nombren “señorita” ya que permanecerá soltera, y Gloria aplazará la vida matrimonial, renunciando finalmente a ella.

En 1929, después de que han obtenido prestigio y reconocimiento del medio artístico de México, las invitan a Sevilla, viaje que no se realiza en su totalidad porque sólo llegan a Cuba, sitio donde tienen la oportunidad de convivir con Antonio Fernández de Castro, el poeta norteamericano Langston Hughes y Federico García Lorca.

² Richard, Nelly, *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago de Chile, Un cuarto propio, 2001, pág. 111.

Regresan en 1930 e incursionan como maestras de danza, Nellie en la Escuela del Estudiante Indígena y Gloria en la Corregidora de Querétaro; a su vez las convocan para participar en la creación de la primera escuela pública de danza. A partir de ese momento, ambas nunca dejarán de resistir. El cuerpo como resistencia no sólo de lo masculino, de la periferia, de lo colonizado, de la política, de lo cultural, del lenguaje, de la escritura misma porque ambas se rebelan como cuerpo dócil, e irrumpen en la búsqueda de su propia voz.

Nellie rompió ataduras, ejerció una resistencia política: el hombre, el marido, el padre, el asegurador, ése que traía el dinero, ése del que no se puede prescindir, se convertiría en su otro yo, ya que al llegar a México quedó al frente de la familia que re-conformó, responsabilizándose de Gloria, Judith, e incluso de Carlos y Mauro, dos de sus hermanos varones.

Gloria se rebeló dedicándose al arte, expresándose a través del cuerpo, y proclamando sus ideas a través de un trabajo coreográfico profundo y reflexivo, dejando a un lado el papel designado, en aquel momento, a toda mujer: de madre, fuente de vida, símbolo de continuidad y de zona de refugio, para abocarse por completo a la danza.

Trans-formación

La experiencia acumulada como profesoras de danza las lleva a formar parte del grupo de maestros que se harían cargo de la organización de la primera escuela pública de danza, la cual se funda oficialmente en 1932. La labor de estas dos mujeres en dicha institución fue medular, porque si bien se contó con la participación decisiva de profesores formados en México y en el extranjero, ellas supieron hacerse presentes ya que tuvieron a su cargo actividades no sólo de docencia, organización y creación, sino también de supervisión y dirección.

Gloria al principio estuvo a cargo de los bailes mexicanos y ritmos indígenas, pero más adelante formó parte del grupo creativo, siendo autora de obras coreográficas inolvidables; asimismo, trabajó para llegar a ser maestra de clásico y bailarina, logrando colocarse con el tiempo como *prima ballerina*.

Nellie Campobello, como parte de la labor docente impartió la materia de bailes mexicanos, formó parte del taller de plástica escénica y demostró gran sensibilidad para la creación; a su vez, destacó como supervisora de la entidad educativa y finalmente como directora, función que desempeñó durante 46 años consecutivos. A Nellie también se le recuerda bailando en el Estadio Nacional, vestida de rojo y con una antorcha en la mano, como primera figura del ballet de masas 30-30 y como escritora de la Revolución mexicana.

Una vez ya constituida la Escuela de Danza, Gloria y Nellie participan como coreógrafas y bailarinas en ballets como *La Virgen y las fieras*, *Barricada*, *Clarín*, *Ofrenda y danza ritual*, *Ballet Tehuano*, entre otros.

Nellie en 1934 viaja a Morelia, y en ese alejarse, en ese nomadismo encuentra las palabras y escribe su tercer libro *Las manos de mamá*, en recuerdo a su madre muerta, el cual se publica

en 1937, momento que coincide con su nombramiento como directora de la entidad educativa.

Ambas mujeres, en ese momento, experimentan más que nunca la transformación, intentan re-construir al sujeto *per se* escindido;³ es evidente, han pasado de pueblerinas a señoritas de sociedad, instalándose finalmente como personajes de la cultura mexicana. Han salido de su pasado, y al llegar a ese nuevo territorio chocan contra otra realidad, a la que tienen que hacerle frente; Nellie intentará reestructurarse, performarse, se mira al espejo y se envuelve en pieles, tacones altos y joyas e introduce en su rostro un gesto que pocas veces sonríe. Gloria se refugia en sí misma y comienza un viaje hacia su interior en el que se descubrirá como bailarina, preguntándose constantemente dónde quedó la niña y aquella mujer a la que le enseñaron debería de ser amada y constituir su familia.

Martín Luis Guzmán y José Clemente Orozco pasan a formar parte importante de sus vidas.

Martín Luis Guzmán y Nellie se conocen en 1923: él, a través del periódico *El Mundo* consigue que la bailarina venda “su automovilito rojo”, y a partir de ese momento seguirán frecuentándose durante toda la vida; entre ellos existen treguas, pero en sus encuentros él le publica a Nellie dos libros más, *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* y *Ritmos indígenas de México*.

Martín Luis Guzmán se interesa por la danza e impulsa en el año de 1941 la creación del Ballet de la Ciudad de México, compañía que tiene su primera temporada en 1943, y a través de la cual se hace posible aquella idea que las hermanas Campobello habían concebido desde el inicio de su carrera y que era conformar una compañía profesional con bailarines mexicanos, a través de la cual Gloria consolidara su carrera como bailarina.

José Clemente Orozco, admirador de la belleza y del talento de Gloria, se enamora de ella, la dibuja y crea escenografías para sus ballets.

Gloria baila entre aplausos y ovaciones sus coreografías *Umbral*, *Alameda 1900*, *Circo Orrín*, *Pausa*; en 1945, al término de la segunda temporada viaja con José Clemente Orozco a Nueva York para perfeccionar su técnica dancística; en 1947 el ballet lleva a cabo su tercera y última temporada, Gloria se distancia de José Clemente Orozco y contrae matrimonio con el pintor Melchor Pereda, vínculo que se disuelve casi de inmediato.

Gloria se da cuenta de su Soledad, la cual está inscrita como algo suyo desde la pila bautismal, y aunque ella renuncia a ese nombre, se hace presente cuando ella misma se corta de tajo la posibilidad de viajar al extranjero y bailar con otras compañías profesionales de danza, se excluye, se ancla en la vieja escuela que dirige su hermana. La vida de Gloria girará, entonces, en torno a la escuela y a sus alumnas, se hará suya la introspección a partir de la conciencia de su soledad.

³ Según la idea freudiana: la parte que está al alcance del “raciocinio” es la “conciencia” y el fondo inconsciente, que denomina “preconsciente”. De ahí que el sujeto se encuentre dividido en su propio núcleo.

La Escuela de Danza sale del Palacio de Bellas Artes en 1946 para ubicarse en Av. Del Castillo No. 200, alejándose del movimiento dancístico que se gestaba en ese momento; entonces, la institución se funda como frontera al interior del ámbito dancístico, y aunque continúa con su trabajo, se le arrincona y se torna en “zona de refugio” para las hermanas Campobello.

El retorno

Nellie, tanto en la literatura como en la danza, continúa con su trabajo creativo, en 1955 crea la coreografía *Clase de ballet* y en 1957 se dan a conocer *Tres poemas*, que había escrito tiempo atrás; en 1960, la Compañía General de Ediciones reúne su obra y la publica: será lo último que salga a la luz de la escritora.

Gloria se entrega por completo a la docencia y su última presentación dancística la realiza en 1958 con la obra *Umbral*.

Gloria, quizá, en muchas ocasiones sintió miedo a ser olvidada, pues la bailarina se constituye, se edifica por medio de la mirada del otro y de la suya. Primero es joven y después madura “la belleza, [...] pende de una mirada entre el cuerpo y el espejo. Esa mirada puede ser negada pero no disuelta... el deseo implícito en la mirada se dirige ante todo al cuerpo propio (Narciso), luego al del otro: mirar y ser mirado son dos movimientos de un mismo deseo... miro y mato o soy mirado y muero...”⁴

En 1963 Celestino Gorostiza, director del Instituto Nacional de Bellas Artes, les rinde un homenaje. Cinco años más tarde, y después de sufrir varias crisis depresivas, María Soledad Campbell, Gloria Campobello, muere el 4 de noviembre de 1968 y sus restos son enterrados en el Panteón de la Basílica de Guadalupe.

Nellie Campobello resiste la muerte de su hermana, el adiós definitivo de Martín Luis Guzmán en 1976, el cambio de instalaciones de su escuela a una casa que no contaba con las condiciones necesarias para dar cabida a una institución profesional. Sus hermanos Carlos y Judith se van en 1978 y 1980, quedándose ella, con una escuela casi vacía. Esta desolación la aprovecharon Cristina Belmont, ex alumna de la escuela, y su esposo Claudio Niño Cifuentes, quienes se apoderaron de los bienes y de las decisiones de Nellie Campobello, arrinconándola y alejándola de conocidos y amigos.

Nellie Campobello muere el 9 de julio de 1986, aunque se supo de su deceso trece años después debido a que la pareja Cifuentes-Belmont supo muy bien ocultar su desaparición.

Gloria y Nellie o Soledad y Francisca, mujeres pendulares, vivieron en la liminalidad cruzando fronteras, en un juego constante, en un vaivén, tras la búsqueda de una voz personal y propia.

⁴ Martha López Gil, *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*. Buenos Aires, Biblos, 1999, pág. 176.

Ante el espejo, Soledad, niña, mujer, madre, bailarina, artista, introspectiva, creativa y sola; y Francisca, comanche, niña que cabalgó libre entre las montañas, señorita de sociedad, escritora, mujer endurecida, sin sonrisa.

Ambas oscilando de la periferia al centro, del centro a la periferia, en busca de sus raíces, moviéndose entre los límites de los discursos occidentales, los propios y los subjetivos, con un cuerpo inscrito de huellas de transgresión y acoplamiento entre las normas sociales, los deseos y las luchas.

Los sentidos: ¿interacción o percepción?

Doris Miranda

Dentro del pensamiento mítico mesoamericano todo lo que existe (cosas, cuerpos, seres) tiene una envoltura de muerte que cubre a la sustancia divina, es decir, una forma específica con la que el ser humano interactúa. El mismo cuerpo humano es una envoltura de una mezcla de sustancias divinas, un contenedor del cosmos.⁵

Pensemos, cerremos los ojos e imaginemos que estamos parados en un espacio al aire libre, un espacio de la naturaleza, ¿la playa, el desierto? El que sea de tu preferencia. Digamos que decides reconocer ese espacio primeramente con la vista, ¿qué ves? El cielo, el mar, las dunas, el sol brillante, alguna planta o algún animal que cruza tu mirada; pero más allá del horizonte, más allá de lo que tu vista alcanza a percibir, ¿qué hay? Haz obtenido cierta información a través de tu ojo, pero más allá de tu mirada ya no puedes obtener mayor información, tu vista no te permite conocer más allá del horizonte, decides utilizar otro sentido para completar el cuadro del lugar en el que te encuentras. Eliges, digamos, el tacto, sientes la textura del piso que sostiene tus pies, su temperatura, su humedad; en toda tu piel puedes sentir los rayos del sol, la intensidad del aire y su calidad, quizá es una brisa marina o un suave, cálido y seco viento del desierto o una húmeda y fría bruma de bosque. Con tu tacto haz logrado recopilar otra información, otro conocimiento del espacio que ahora te rodea, te abraza, roza tu piel y te permite percibir un mundo que se escapa a tu mirada, por ejemplo el sol que calienta tu piel, situado más allá del planeta, en el espacio exterior en compañía de otros planetas; quizá el aire que proviene de otras latitudes de la Tierra te hace pensar que una esfera te contiene; pero ese mismo aire te hace saltar a otro sentido, casi sin darte cuenta esos aromas te envuelven, te regalan perfumes de otras partes del mundo y te transportan a otros espacios y quizá a otros tiempos de tu propia vida o de otras vidas situadas del otro lado del horizonte que tú percibes. Vas saltando entre los espacios y los tiempos, como de los recuerdos a las ensoñaciones, en un espacio que ahora no sólo te rodea sino que te penetra y te transporta. Llegas a tu sentido del gusto, sin notarlo ya, en un tránsito natural. Con el gusto abarcas otras dimensiones de esos espacios y esos tiempos por los que has saltado en un mismo instante, otras dimensiones de tu mismo cuerpo, otros fragmentos de esos universos que a través de tus diferentes sentidos van envolviendo las diversas capas de tu conciencia, de tu cuerpo y de tu ser hasta que no existe una frontera palpable entre ese universo y tú.

El ser humano ha buscado referenciar, definir, catalogar, ordenar, comprender el mundo que le rodea y el mundo que le habita, comparándolos, homologándolos, contraponiéndolos, etc. Y a través de definir estos universos desconocidos intenta conocerse a sí mismo, a lo humano, a lo que lo define y le otorga presencia o quizá existencia.

⁵ Doris Miranda y Sergio Honey. "Animar al objeto, objetualizar al cuerpo: la exploración corporal y de animación como base de partituras simbólicas de movimiento". Ponencia para el XVI Encuentro Internacional de Investigación Teatral de la AMIT. México, 2009.

En primera instancia el cuerpo, que por un lado forma parte del Sí mismo y por otro funciona como ente autónomo del ser, lo que provoca que en él nos identifiquemos con un yo (mi cuerpo soy yo) y a la vez es un contenedor de mi ser, algo desconocido (gracias a la ciencia aparentemente menos), una representación de la naturaleza, una fuerza mucho mayor a lo humano que lo rebasa y lo contiene, que lo rige y lo determina, a través de ese cuerpo.

Como ser humano soy mi cuerpo y al mismo tiempo mi cuerpo me es ajeno y Yo (mi ser) lo considero algo insustancial, pero sin mi cuerpo, mi materia no soy.

Es quizá esta primera dicotomía del ser... ser mi cuerpo y ser sin materia lo que nos lleva a buscar definiciones, a asir la sustancia, a querer tener el conocimiento de todo eso que somos pero que no somos, de todo eso que nos rodea y/o que nos habita.

Para ante el espejo revelar, mirándome a los ojos, como una pequeña niña asombrada de su imagen que se mira por primera vez. Difícilmente reconocer que soy yo y descubriendo que sí soy yo la que se mira, la que me sonrío, la que se mueve con dos manos, dos piernas y una cara que me agrada. Que me soy una perfecta desconocida; que de mi cuerpo y mis universos, del universo que me rodea, de la naturaleza no sé, no conozco. Sé que es mi cuerpo porque lo veo, lo siento, lo huelo, lo oigo, y cuando me duele o me goza sé que es mío, me pertenece, que soy yo, pero no lo conozco y funciona sin que yo decida o haga nada.

Siempre estoy saltando, como en un juego, como en una danza, como en un montaje con mi cuerpo y de él como mi objeto, mi juguete, mi personaje que me representa o con el que me presento o con el que hago la representación de algo, con el ser distanciado experimentando en el entorno con mis sentidos, con mis sensores. Otras veces con mi cuerpo como mi vasija, el espacio donde estoy, mi envoltura viva, mi materia donde soy, algo que forma parte de mi ser, con lo que puedo ver, oler, sentir, gustar, oír lo que está adentro de este contenedor y lo que le rodea, con lo que me vinculo, me defino, me habito. Otras tantas me olvido de mí, me silencio y exploro el entorno con que cohabito, que es todo eso que me rodea; transformo mi cuerpo para conocer lo otro, como un espejo trato de reflejar eso con lo que me topo y puedo sentir que soy lo otro, transformar mi vasija para experimentar no ser yo.

Otras veces mi cuerpo puede ser una referencia, un referente del que parto, determinando que mi percepción es tal o cual cosa y funciona de tal específica forma y es esa específica forma de percibir lo que me permite catalogar lo que me rodea y ordenar mis pensamientos, estructurándolo lógicamente para poderlo seguir a través de una línea. Es decir, defino y determino cómo es o debe de ser mi percepción y así puedo concluir cómo es lo que percibo. Y entonces digo que conozco.

Cuando mi cuerpo no es un objeto determinado con el que exploro y experimento el mundo que me rodea y es esa vasija de contenido velado y desconocido que habito, que soy, surge el primer problema ¿Qué soy o quién soy? Y en ese mundo interno intangible que me define y con el que defino lo que percibo fuera de sus límites, sólo me guían mis sentidos, mi sentir sobre lo que captan mis sensores, y el sentido que le encuentren mis pensamientos. Todos estos eventos difíciles de definir, de ordenar y de catalogar, y al mismo tiempo difíciles de invalidar; cada cual recorre su camino y a ninguno puedo decir que no es verdad, cada cual tira

para donde le parece que debe ir y a ninguno puedo negar. Una estrella de mil puntas ¿Qué punta es la que debo cortar? ¿Acaso puedo decir que le sobre algún pico a la estrella?

Esta estrella de percepción multifactorial en medios y caminos para sentir, asir, comprender, etc., lo que percibo, quizá yo misma, comienza a cobrar sentido y me permite ir saltando de un punto a otro para lograr un conocimiento más redondo de lo otro.

Tomar un camino y cuando se acaba saltar a otro, al que sigue, el que está ahí esperando; así construyes una visión esférica de lo percibido y a la par de ti misma. A través de los sentidos vas hilando conocimiento de lo otro, tejiéndote a ti mismo.

Digamos parada ante un espacio que te rodea, al aire libre, tu vista no alcanza más allá del horizonte, no obtienes información, no procesas conocimiento por medio de ella más allá de ese punto. Como una figura geométrica suspendida en el vacío hay que girar hacia otra dimensión perceptiva, quizá otro sentido o la mezcla de varios; quizá fragmentando el cuerpo o utilizando una extensión del mismo, tangibles o intangibles, ir tejiendo la multifactorialidad de los niveles perceptivos.

En el arte ese tejido se vuelve un evento expresivo que será percibido nuevamente y tejido muchas más. Por eso digo evento, porque sucede para expresarse y ser captado y decodificado en la telaraña de cada percepción.

Biografía sensorial

Magdalena Martínez Franco



MUSEO DEL ARZOBISPADO, MÉXICO, D.F. 2001 EXPOSICIÓN FORMAS

Son los sentidos los que hacen que nos relacionemos con el mundo e incluso con nosotros mismos. En cualquiera de los sentidos encontramos una síntesis de placer y dolor, nos agrada, nos repele o nos indica peligro. También es a través de ellos que yo llegué a relacionarme con el arte; mis primeras incursiones y mis recuerdos más vívidos siempre han sido a través de los sentidos y la percepción.

El sentido del tacto es el que diferencia al reino animal del vegetal, incluso una esponja pertenece al mundo animal por cierta calidad táctil que posee. En el caso de un bebé, es a través del sentido del tacto, por la boca, que se relaciona en su primera etapa con el mundo, aunque es mediante el olor y el sonido que reconoce a su madre. El tacto es el más realista y más fácil de comprobar de los sentidos, ya que al tocar las cosas verificamos su existencia, mientras que por la vista analizamos y medimos; está totalmente ligada al intelecto.

Lucrecio afirma que es a partir del tacto que surgen los demás sentidos; metafóricamente es como si los sonidos, los olores, las texturas y las imágenes se desprendieran y nos acariciarán los sentidos, para que de esta manera pudiéramos percibirlos en forma de emanaciones que surgen desde los objetos, ya que a través del órgano únicamente se pueden percibir determinadas emanaciones compatibles con sus poros. Demócrito y Epicuro plantean que existe otra teoría que esquematiza esto como un efluvio de ciertas partículas que surgen de los objetos visibles hasta nuestra vista. Platón se enfocó básicamente en la vista y el oído y dice que el color es una llama que procede de los cuerpos, la cual contiene dimensiones proporcionales a la vista; es decir que para que nosotros veamos se produce una emanación, la visión sale hasta un cierto punto y se funde con el efluvio que surge de los objetos.

En la actualidad hay diversos estudios que hacen evidente que cada quien tiene un sentido más desarrollado que los otros y percibe la realidad de diferente manera debido a la distinta combinación de sus sentidos. Lo verbal estoy segura de que no es mi fuerte, me resulta abstracto. Lo que me parece interesante es que aún recuerdo la sensación de poder ir descifrando las letras, tal vez esto fue por su cualidad gráfica; adoro leer, aunque escribir siempre me ha parecido un campo árido. No soy ninguna gran oradora, mis intervenciones por lo general son breves y mis textos telegráficos. Mi oído tampoco está bien educado, me gusta la música pero me pierdo en ella, al trabajar con bailarines siempre utilizo *cues* visuales para los cambios escénicos y no soy muy buena para identificar una canción.

A mí las cosas me llegan de una forma básicamente visual, es el tratar de concretarlas lo que me parece más interesante; descifrar su estructura, escoger el material ideal e ir solucionando los problemas del proceso.

Siempre he sentido una fascinación por la vista; recuerdo un prisma de vidrio que me trajo mi madre de un viaje y me dio mi primera clase de óptica al mostrarme cómo se refractaba la luz; como era niña, sentía que traía el arco iris guardado en el puño de mi mano. Mi bisabuelo fue fotógrafo, tenía su estudio en el centro, el estudio llevaba el original nombre de “Fotografía Daguerre” y estaba localizado en Pte. S. Francisco 16. Mi abuelo era un fotógrafo aficionado, nos tomaba fotografías familiares, recuerdo de muy niña entrar a su cuarto oscuro y ver

mágicamente cómo aparecían nuestras caras a partir de una hoja blanca. Mi padre también trataba de congelar los momentos especiales, aunque no con muy buenos resultados debido a su mala vista y a que utilizaba cualquier cámara instamatic, aunque por la cantidad de película comprada, Kodak le debería hacer un monumento.

Compré con mi hermana mi primera cámara réflex a los 16 años y aprendí de forma autodidacta los principios de la fotografía, posteriormente tomé cursos y trabajé con un amigo fotógrafo por un tiempo. Mi primer taller de foto lo tomé en Querétaro y éste se encontraba en el tercer piso del edificio en donde se localizaba el conservatorio; era un encuentro casi místico estar en el cuarto oscuro mientras oías a los estudiantes de música ensayar.

Es interesante como en ocasiones no tomamos en cuenta lo que nos es más inmediato, ya que lo damos por hecho. Siempre percibí la fotografía como material de apoyo, mientras que la tridimensionalidad de la escultura me interesaba mucho más. El construir algo tridimensionalmente hace que fundamos el tacto a la vista y estemos más en contacto con nosotros mismos.

Mi tesis de posgrado se centraba en la importancia del tacto en la escultura; lo que yo planteaba era la importancia de la relación táctil con ella, y para hacerlo todavía más evidente las piezas se podían colocar de diferentes maneras en unas bases o en arena. Posteriormente trabajé con niños ciegos para comprobar esto, al igual que con niños con una capacidad visual promedio; en lo que respecta al acomodo de las piezas llegué a la conclusión de que el niño ciego tiene, en ocasiones, las mismas limitaciones que aquel que ve. Hay personas que tienen más facilidad, paciencia y sensibilidad que otras para el manejo del volumen, tienen un contacto mayor con su parte lúdica; esta conclusión se hizo patente en ambos grupos. También fue un acercamiento a ver cómo al carecer de un sentido, se desarrollan los demás y se suplen de diferentes formas. Al trabajar con niños ciegos es interesante su manera de percibir, codificar o decodificar distintos elementos, llegando en ocasiones a niveles de abstracción sumamente complejos. Juegan basquetbol supliendo la red de la canasta por cadenas para saber cuando encestaron, o futbol envolviendo la pelota con una bolsa de supermercado para escuchar su desplazamiento por el suelo; así mismo su vocabulario es más rico y preciso. Tienen más desarrollada la abstracción y pueden describir verbalmente una fórmula química cual si la estuviesen dibujando, tienen un gusto por la música más fino, son más perceptivos a los olores y pueden describir mejor un sabor.

Para mí, trabajar con bailarines es como trabajar con ciegos, con esto no pretendo señalar ninguna deficiencia, sino otra forma de percibir; lo que para mí es imagen, para los bailarines es música y movimiento, aportando cada quien lo que sabe desde su estructura de conocimiento se llega a un resultado más vasto.

Es por esto que a mí me interesa llevar la obra a un espacio escénico, a fin de trastocar la percepción del espectador, ya que en él se recrea en cada momento, aportando una nueva visión de veracidad irreplicable en un proceso de depuración catalizado por el elemento humano, creado para percibirse al ser ejecutado. Verlo a través de otro medio, como una grabación, nulifica su contundencia sensorial, y esto sería como tratar de vivir un romance al

ver una película, leer un libro o escuchar la narración de un vecino cual si fuera una experiencia propia.

El cuerpo humano en escena es el detonador de distintas sensaciones, mientras que en el museo o como público es sujeto receptor. Lo que intento es captar la textura de la experiencia en momentos y actividades que no son traducibles mediante mi palabra. La obra debe generar ciertas sensaciones y lograr la mediación de una experiencia en una búsqueda de múltiples lecturas.

La intención de mi trabajo es generar sensaciones en el otro, tal vez para poder entender las propias; por lo general tienen un carácter lúdico o cuestionador. La percepción se utiliza como enlace entre aquel que percibe, el acto perceptivo y su contenido; siempre trato de buscar una traducción entre mi forma de ver y la del otro.

En mi obra plástica la instalación es parte fundamental que busca la interacción del público con ella, el cuerpo como eje conductor, lo cual nos remite al cuerpo como contenedor de sensaciones, buscando una unidad entre lo táctil, lo auditivo y lo visual, esquematizando lo privado y la fantasía.

Me parece interesante cómo la luz ha sido una constante en mi vida, y aunque mi formación es como escultora, es a través de la luz, mediante la fotografía, el video y en el foro, que por lo general logro desarrollar mis proyectos.

Memoria y afecto: cuerpo/danza

María Cristina Mendoza

Como bailarina, mi interés por el cuerpo ha estado presente de una forma u otra, desde que tuve noción de la existencia de la danza. El cuerpo, no como objeto de investigación académico/racional, sino en su experiencia/vivida en la acción de una actividad que me construyó como fantasía deseante.

En distintos momentos de mi trabajo investigativo he estado sitiando el tema de corporalidad/danza desde distintas perspectivas, llegando finalmente a la conclusión de que la Teoría crítica contemporánea permite un espacio de indagación desde el afecto y la memoria. Mi finalidad no es psicoanalizar (me), ni erigirme como una individualidad con capacidad de sentir, sino construir una experiencia en colectivo, que pueda ser compartida, al involucrar un mismo medio profesional que ha construido una específica economía de lo corporal.

En este momento he elegido iniciar con esta exploración postergada por algún tiempo, al pretender un acercamiento objetivo, alejado de mí, como prueba de mis aspiraciones “científicas”. Sin embargo, si mi percepción, mi afecto y mi experiencia son hechas a un lado negando su influencia en mi aproximación al mundo, no entiendo cómo hablar de la danza, profesión/acción que me constituye como corporalidad.

Con este antecedente, pruebo ahora con mi memoria para reconstruir la experiencia corporal compartida de lo que creo es la profesión dancística. La memoria rescatará y dará forma a las afectividades individuales/sociales que se han vuelto gesto en mí. Quisiera conectarme con el (mi) cuerpo que ha pasado por la experiencia de la danza para extraer sus especificidades.

Sea éste un comienzo para rondar la temática constelar del cuerpo y el afecto en una institución social, como ha sido el mundo de la danza mexicana en la segunda mitad del siglo XX, mismo del que he habitado desde el territorio que hice mío.

Cuerpo/rito, una acción continuada

Me veo caminando sobre una alfombra roja, vestida de blanco, tocada con flores blancas en la cabeza y una gladiola, igualmente blanca, en la mano. Camino oyendo los cánticos en un idioma que no reconozco, un poco flotando e incorporando el ritmo ceremonial en mi cuerpo/niña.

Música, alfombra, vestuario, flores. Todo me hace sentir la experiencia de un momento trascendente: ofrezco flores a María, y a través de ese don percibo en mi cuerpo/alma la pureza. Me convierto, ante mí misma, en pura esencia pura.

Recuerdo haberme visto capturada, de más niña, en una foto. Ésa soy yo, encorvada, sin aire alguno de presencia. Ridículamente ataviada de Colombina, sin Pierrot. Un sombrero blanco picudo sobre mi cabeza chueca, con una mota negra rematándolo; un tutú blanco, con las

mismas máculas negras en el pecho. Sin embargo, esta experiencia realmente escénica no me dice más de mis deseos o de mis afectos.

Le faltaba quizá el aliciente trascendente del que aún no estaba impregnado mi cuerpo/mente. Tampoco recuerdo si en ambos casos, mi ser infantil realizó algún esfuerzo para apoderarme del espacio, de los ritmos, de los movimientos o sincronizaciones que tuve que incorporar al cuerpo para cumplir con los distintos designios. Pero si la Colombina no dejó huella, la atmósfera ceremonial me marcó de lleno.

Ya grande, repetí el modelo; una vez más mi cuerpo se cubrió de tules blancos y recuerdo abotonar –no sin trabajo– unas pequeñas alas a mi espalda. Convertida no en ángel, sino en willi –mujer muerta antes de haber contraído nupcias– me preparaba para efectuar un ritual vengativo. Esta vez no caminé en alfombra roja, pero sí en un terso linóleum gris mate calzada con unas zapatillas duras que mancillaban mi paso con su ruido, y a pesar de mis esfuerzos, rasgaban la inmaterialidad escénica. Las luces pintaban mi cuerpo, que a su vez estaba pintado con un líquido blanco, engaño para la percepción de los espectadores.

Frondas estáticas, semejantes a aquellas pinturas del romanticismo, melancólicamente amenazantes, me rodeaban. Mi cuerpo se desprendía entonces de muchas de las fatigas a las que lo hube sometido, disfrutando el momento. Movimientos corregidos multitud de veces hasta lograr unidad y estilo; movimientos repetidos hasta el delirio para constituirme en una más del cuerpo de ballet –para devenir manada, diría Deleuze– que comparte y transmite el *pathos* escénico.

La viola, con su sutil timbre, me envolvía, me hacía suspirar a pesar de estar desparramada como una flor en el suelo, inmóvil, sudando por tener que aguantar una pose rígida; capaz de soportar el más venenoso de los sarcasmos: ¿y tú eres de las que bailas o sólo de las que te tiras en el piso? Ser parte de ese instante sublime parecía colmar mis expectativas mientras que con paciencia, mi cuerpo/oruga podría alcanzar su madurez y sorprender con los nuevos colores de su fisonomía. Esperanzas vanas, mi cuerpo maduro pretendió a destiempo su transformación en mariposa.

Deseo frustrado, deseo tronchado, deseo trasnochado. Deseo, afortunadamente, mutante, que sobrevivió para convertirse en amazona, de las descalzas bailarinas de danza moderna en tránsito a ser contemporánea, más acorde con mi condición de fémina aborigen de mitad del siglo XX: feminista, con anhelos anti-jerárquicos personales y sociales ¿A quién se le ocurriría una historia como la de Giselle, que por amor y decepción –síntoma melancólico diagnosticado hoy día como depresión– se transmuta en libélula danzante? Y ¿por qué, en pleno siglo XXI, continúa en el repertorio y sigue conmoviendo? ¿Acaso como ejemplo de la somatización causada por el engaño? ¿No sería más cercano para nuestros tiempos el cuerpo de Kafka, convertido en cucaracha? Anacronismo mediado de gestos aristócrata/burgueses...

Dicen que la danza clásica se estructura a través de una sucesión de poses. Movimiento/pose, como un lenguaje en clave, interrumpido, desligado: un tartamudeo. La danza otra ¿la moderna? escogió la sucesión: investiga y desarrolla las posibilidades del movimiento desde

una instantánea donde el cuerpo se desdobra casi de manera “natural”, dejando que se cree la forma.

Mi cuerpo/forma, mi cuerpo/estilo, mi cuerpo/técnica, que se me introduce a pesar de mí, poco a poco, hasta lograr las peripecias de la anti/naturalidad. Caderas abiertas, casi bífidas, Talones que se juntan uno con el otro, que tuercen las rodillas si desde la base del fémur no se dicta la apertura. Dicen que esta posición fue consecuencia de la perspectiva frontal del espacio escénico, y como cangrejo me veo, inserta en una tradición ajena, la de las “finas maneras”. Al menos, posee la ventaja de impedir que uno se tropiece con las extremidades propias.

Y qué decir de la contracción de Graham, de una técnica “de piso” que te amorata los isquiones, que flexibiliza la espalda para lograr contorsiones de culebra y caídas fenomenales: ¡qué sensación, caer sin lastimaduras, controlando la contracción muscular, para después del release, besar el piso como una sacerdotisa en trance mítico!

En ambos casos, músculos compactados para lograr que el cuerpo no pese, para alcanzar velocidades de corchea, encadenamientos de mi yo/instrumento que siguen la rítmica de los instrumentos musicales. Y sin embargo, qué goce entrar al juego: como cuando retrasas la salida después de un suspiro hondo para lanzarte al espacio con vehemencia; te contienen hasta el límite de la nota y modulas el movimiento en el cuerpo para que colme la dimensión de la melodía, a pesar de la demora. Un privilegio: elegir la dinámica en un proceso interior-exterior que entra y sale, sale y entra. Modificar el espacio/tiempo de las variables, meter el cuerpo en el juego, experimentar, alertando la mente. Y sin proponértelo, cambiar de estado de ánimo, vitalizando a fuerza de segregación de hormonas la totalidad masa/fluido que eres.

Y el miedo, tu cuerpo solo –aunque esté en manada–, ante los ojos, ante la mirada: desea ser encontrado, significado, y sin embargo tiembla y se descompone ante el mirar pesado, de “mal de ojo”. Envidia, desprecio, soberbia; mi cuerpo o el tuyo... una lucha. Mi mirada se cruza con otra, y quiero conquistarla, tú mi juez, tú que defines mi destino. ¿Cómo consigo aplomo ante los ojos que me ven, que me juzgan, que me convierten en lo que soy, en lo que quisiera ser, o en lo que no soy? ¿Cómo separar la que represento de la que soy?

Esa mirada me desbarata, quebranta hasta la rígida pose aun antes del movimiento. Sé que busca la perfección, y yo me aparto del modelo... y sin embargo: me muevo. Y al moverme, mi cuerpo adquiere otra característica imaginada, la de la energía pura, la de la multiplicidad, la de todo y nada, y en la penumbra que no me deja ver los ojos que me ven, me desdoble, me entrego concentrada en una meditación dinámica, me ofrezco yo, como antes ofreciera aquella gladiola blanca; perdida en la música, en mi propio paso. Entonces me transformo en primavera, en el mayo de la virgen, tiempo ancestral del florecer de la tierra, y con ello, de mi cuerpo, que busca amalgamarse en el todo, una experiencia de completud que desafiaría al más Lacaniano de los Lacanianos.

Cumplo mi deseo, mi capricho/cuerpo en movimiento y con ello desafío ese mar que me traga, esa ola que me ahoga, que me inunda. Agua que persigue mi cuerpo aturdido ante estar caído así en la vida. Y de tanta lucha, y de tanto segregación de hormonas, el movimiento se me ha

contenido, se me ha deprimido. Un menos, menos, menos, que me da nombre y altera lo que fui: un más.

Y sin embargo, aún me muevo, desde una materialidad distinta que ya no involucra mis extremidades. No es la musculatura la que ahora me desplaza, es una glándula, siempre presente, vigilante, desde lo interno. Mi cuerpo es ahora un movimiento más virtual que físico, repleto de experiencias, percepciones, sensaciones, conocimientos y pocas acciones.

Mi cuerpo glandular, químico, sigue latiendo, casi virtualmente, persiguiendo su (mi) deseo...

Cuerpo resignificado

Eric Velasco Pérez

“El material de la danza es el cuerpo y sus procedimientos técnicos tienen que ver con su carácter kinético, irreplicable, limitado en tiempo y espacio. Esa actividad vivida por el cuerpo permite el autoconocimiento de quien lo realiza y el conocimiento del mundo; permite establecer una relación dinámica entre el sujeto y el exterior”.

Hilda Islas

El cuerpo es el soporte, la base misma de la danza, aun antes de que éste nazca y hable propiamente. Su emerger comienza por su pasaje por el vientre materno y continúa hasta el alumbramiento.⁶ El desarrollo y, en general, la vida del ser humano se desenvuelve a través de sucesivas etapas que tienen características muy especiales. Cada una de ellas se funde gradualmente en la etapa siguiente.

Dentro de estas etapas considero que la infancia es donde existe un real reconocimiento del cuerpo, puesto que en este periodo, comprendido entre el nacimiento y los seis y siete años, pasa por lo siguiente: “Aparecen los primeros actos reflejos, movimientos espontáneos e indiferenciados, reacciones emocionales indiscriminadas de agitación y excitación y en cuanto al desarrollo motor gradualmente logra desde sentarse hasta correr uniformemente y pasa por las inteligencias senso-motoras. El infante se interesa en ejercitar sus órganos sensoriales, sus movimientos y su lenguaje que le van permitiendo el ir afrontando determinados problemas y concreta; A. Fase del pensamiento simbólico (2-4 años) Aquí el niño lleva a cabo sus primeros tentativos relativamente desorganizados e inciertos de tomar contacto con el mundo nuevo y desconocido de los símbolos. Comienza la adquisición sistemática del lenguaje gracias a la aparición de una función simbólica que se manifiesta también en los juegos imaginativos. Y B. Fase del pensamiento intuitivo (4-7 años) Se basa en los datos perceptivos. En este periodo el desarrollo del niño va consiguiendo estabilidad poco a poco, esto lo consigue creando una estructura llamada agrupación. El niño comienza a razonar y a realizar operaciones lógicas de modo concreto y sobre cosas manipulables. Encuentra caminos diversos para llegar al mismo punto. En cuanto a su relación oral incluye la comunicación a través del tacto, el olor, la posición del cuerpo, el calor, los nexos visuales, el rostro de la madre, etc.”.⁷

Esto toma en mí un significado relevante puesto que para mis ojos los infantes se hallan como seres creativos a través de su cuerpo por la necesidad del mundo que los rodea y su adaptación a él y no por una colonización social.

⁶ Ushio Amagatsu, “La danza y el cuerpo”, extracto publicado en su totalidad en *Revista DCO*, núm. 0, julio-agosto de 2004. revistadco@yahoo.com.mx

⁷ Etapas del desarrollo humano. www.slideshare.net

*El enigma es que mi cuerpo al mismo tiempo ve y es visto. Lo que mira todas las cosas también puede mirarse a sí mismo y reconocer, en lo que ve, el “otro lado” de su capacidad de mirar. Se ve a sí mismo viendo; se toca a sí mismo tocando; es visible y sensible para sí mismo.*⁸

El cuerpo no puede comprenderse y aprehenderse en los términos del discurso científico puesto que la ciencia manipula las cosas y desiste de vivir en ellas. La sociedad occidental contemporánea omite la corporeidad como un problema trascendente. La omisión refleja el desprendimiento del ser humano en cuerpo y mente. Esta dicotomía hace que el sujeto sienta mente y cuerpo separados de sí, pero él es su cuerpo que trabaja como un todo y gracias a eso trabaja y realiza su producción simbólica.⁹

Esta producción simbólica se realiza gracias a que todos nos comunicamos y a que el signo, como decía Saussure, es arbitrario.¹⁰ Digamos que en el signo el significado es preciso, por ejemplo, el sustantivo “araña”, en el sistema de signos que configuran el idioma castellano representa a un animal concreto, así como los sustantivos “spider”, “araignée” o “ragno” Designan respectivamente en inglés, francés e italiano el animal de ocho patas que todos conocemos.

Cuando un signo no sólo informa de un significado, sino que además evoca valores y sentimientos, representando ideas abstractas de una manera metafórica o alegórica, se conoce como símbolo.

Como en el ejemplo anterior, la araña ha sido representada visualmente en casi todas las culturas, como la mesopotámica, la egipcia y la maya. Simboliza la creación y la vida por su capacidad para formar hilos a partir de su propio cuerpo, pero también ha simbolizado la muerte y la guerra por su aptitud cazadora y lo letal de su veneno.

Puesto que vivimos en sociedad, los seres humanos nos relacionamos y para ello nos comunicamos emitiendo y captando múltiples mensajes. Y es que en nuestra cotidianidad estamos inmersos entre diversos signos, señales y símbolos, que abarcan desde un gesto o una mirada, hasta los afiches publicitarios o los medios de comunicación social. Tal como afirma el semiólogo Umberto Eco, “la cultura es comunicación”.

*El cuerpo está construido socialmente y es “omnipresente”; funciona como “la simbólica general del mundo”, pues penetra la cultura, el imaginario social y el mundo perceptual.*¹¹

⁸ M. Merleau-Ponty, “El ojo y la mente”, en *Estética*. Harold Osborne (compilador). México, Fondo de Cultura Económica, 1976, pág. 104.

⁹ Véase Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y género*. COBAES-DIFOCUR. México, 2001, págs. 14-15.

¹⁰ F. de Saussure, *Course in general linguistics*. C. Bally, A. Sechehaye, A. Riedinger (editores), W. Baskin (traductor). Nueva York, McGraw-Hill, 1959, pág. 120.

¹¹ Margarita Baz, *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*. PUEG, UNAM. México, 1996, pág. 100.

Dentro de esta idea de que el cuerpo está construido socialmente me he atrevido a imaginar al cuerpo como una estructura que es manipulada y moldeada por la sociedad, la cual es partícipe de los signos y significados que se predicán en ella.

Existen técnicas corporales cotidianas y extracotidianas, las primeras se interiorizan de una manera inconsciente y que precisamente se determina culturalmente, y para las extracotidianas (aquí se incluye a la danza académica) es necesaria una segunda colonización del cuerpo, ya que modifica las determinaciones del movimiento que el sujeto había aprendido en su infancia.¹²

¿Pero por qué desechar la corporeidad que teníamos en la infancia, por qué si es justo en esa etapa cuando la sociedad no influye en nuestro reconocimiento del cuerpo? ¿Por qué aprender signos que la danza académica nos impone sin significado alguno? Más bien mi percepción e idea de ella es no desecharla, más bien tendría que tener un motivo de ser, un significado que nos permitiera percibirla para significarla tanto interior como exteriormente, una semiología tanto individual como grupal de la danza.

*Mi movimiento no responde a una decisión tomada por la mente, un hacer absoluto que decretaría, desde las profundidades de un retiro subjetivo, algún cambio de lugar ejecutado milagrosamente en un espacio ampliado. Es la consecuencia natural y la maduración de mi visión. Digo de algo que es movido; pero mi cuerpo se mueve a sí mismo, mi movimiento se despliega a sí mismo; irradia de un ser...*¹³

¹² Eugenio Barba, "Antropología teatral", en *Anatomía del actor*. SEP, INBA, UV, GEGSA, ISTA. México, Ed. Gaceta, 1988, pág. 16.

¹³ Merleau-Ponty, *op. cit.*, pág. 103.

El cuerpo que baila

Gisel Aline Malagón Esquivel

El cuerpo es una construcción social. Cuando lo nombramos aparece y al presentarse éste, el sujeto es dividido, se percibe a sí mismo como dividido porque tiene un cuerpo y una mente. Éstos a su vez se jerarquizan dependiendo de la época, la cultura o la actividad que se realiza dentro de determinada sociedad. Un ejemplo a este respecto es el planteamiento dicotómico cartesiano, que postula que es la mente la que me permite constatar mi existencia con su frase “pienso, luego soy”. Mientras que Merleau-Ponty plantea que no tenemos un cuerpo sino que “somos un cuerpo” y gracias a éste constato mi existencia. Por otro lado B. Turner, incluyendo la fenomenología y el estructuralismo en su debate, concluye que “tengo y soy un cuerpo”.

Es de llamar mi atención que en el ámbito de la danza contemporánea se recurre constantemente a la fenomenología de Ponty y se escucha decir en algunas clases “yo soy mi cuerpo” y el “aquí y ahora” para reclamar la presencia de los intérpretes, por ejemplo. Y tal vez sea de esperarse que en este campo se perciba al cuerpo como el centro de dicha actividad y éste se encuentre más valorado que la mente. A diferencia de lo que plantea Descartes, que pretendía construir un discurso científico dotado de razón y de nada de cuerpo que es emoción y sensación, según creen algunos.

Como quiera que sea, no existen jerarquías reales entre mente y cuerpo, porque en inicio éstas son sólo categorías constituidas que se nombran y entonces, y sólo entonces, existen; así nuestro mundo y nuestra percepción están determinadas por categorías creadas *a posteriori* de nuestra existencia en sí.

Ya que nuestras estructuras son también estructurantes, el cuerpo se nombra y por lo tanto aparece ante nosotros y se percibe de esta manera una separación del individuo, que en principio es indiviso, por lo que habrá muchos individuos que dependiendo de su cultura o la actividad que realizan dentro de ella acrecentarán o reducirán dicha separación hasta contraponerla o conciliarla.

Ya que las palabras son tan determinantes para construir nuestra realidad, sería en todo caso una opción diferente, más incluyente creo yo, la de optar por la categoría de “sujeto como totalidad”, que es una categoría planteada en la fenomenología de Merleau-Ponty. Y siguiendo una concepción holística del mundo, en la que se afirma que “la suma de las cosas es mayor a la suma de sus partes”, pues concluimos que un sujeto no es mente más cuerpo, es una totalidad.

En las diferentes maneras de enseñar danza o de hacerla existe, desde mi punto de vista, una problemática importante, ¿cómo es que percibo esta separación y por lo tanto cómo la vivo y actúo a partir de ella? Si el cuerpo es separado de la persona y lo concibo como un objeto alejado de mí, si mi cuerpo es percibido como un instrumento de mi expresión o un accesorio de mi persona, entonces el cuerpo es un medio para transmitir y se le pretende perfeccionar hasta deshumanizar ese cuerpo dotado de extraordinarias capacidades físicas.

Entonces ¿se privilegia el dominio de una técnica o la capacidad expresiva y emotiva, humana de un intérprete o bailarín o ejecutante?

Se considera que un buen bailarín debe tener un pleno dominio de su cuerpo y de sus emociones, que debe tener un máximo de capacidades físicas y emotivas. Sin embargo, como nos revela el texto de “en busca del cuerpo perfecto”, este ideal nunca se alcanza; en el caso en particular de la danza, este ideal no se alcanza ya que tal vez hay un punto en el perfeccionamiento de la técnica que termina por deshumanizar al sujeto convirtiéndolo casi en una máquina de saltar y alzar piernas; y hay momentos donde al decir de algunos, la emoción le gana al intérprete, desconectándolo así de su cuerpo e interviniendo esto con la limpieza de sus movimientos.

Así, el ideal funciona porque en la realidad no existe, es inalcanzable, por eso es un “ideal”, y existe una lucha interminable entre la frustración y el alcance, entre el *momentum* y el fuera de centro. Pero justo es esto lo que hace que la danza sea tan atractiva para quien la practica y entrega su vida, mente y cuerpo, su totalidad a esta disciplina. El ideal nunca se alcanza y por eso funciona, porque no importa la meta, siempre es más importante el camino.

Si en la danza se planteara la categoría del sujeto como totalidad, considero que existiría un mayor equilibrio entre el dominio de la técnica y la interpretación. Se replantearía la idea de la “forma”, no se construiría una máquina, un instrumento; no se pretendería hacer cuerpos en serie donde todos deben tener las mismas capacidades y tampoco se borrarían del bailarín las capacidades que se creen propias de la mente. Ya que lo que interesaría en todo caso sería la construcción de un sujeto indivisible, íntegro, completo, que inicie y termine en sí mismo, una totalidad.

Bibliografía

- Braustein, A. Néstor. *Goce*. México, Siglo XXI Editores, año, págs. 58-94

- Burke, Peter *et al.* *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza Editorial, 2003, págs 271-299

- Ebony, David. “Marina Abramovic. An interview”, en Nombre de la revista, editorial, lugar, año y págs.

- Hall, Edward T. *La dimensión oculta*. México, Siglo XXI Editores, 1972, págs. 6-13 y 57-113

- Lowe, Donald M. *Historia de la percepción burguesa*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986, págs. 11-33 y 210-317

- Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y la mente*, en *Estética*. Harold Osborne (compilador). México, Fondo de Cultura Económica, 1976, págs. 99-149

- Vidal Claramonte, África Ma. del Carmen. *¿Y después de la postmodernidad? ¿Qué?* España, Editorial Anthropos, 1998, págs. 269-553