

Prácticas coreográficas como reconfiguraciones de la potencia (desde una sensibilidad feminista)

FLORENCIA FIRVIDA MARTIN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, MÉXICO)

Resumen

La ya repetida pregunta spinoziana sobre la potencia de un cuerpo, sobre aquello que un cuerpo puede, se hace presente tanto en el campo de la coreografía como en el de los feminismos desde hace varios años, movilizándolo los cuerpos, el deseo, la imaginación; abriendo preguntas sobre los límites y posibilidades de los cuerpos más allá de imposiciones y cánones, y pulsando consideraciones de otros modos posibles de ser y hacer.

En el siguiente ensayo se analizan prácticas coreográficas colectivas como prácticas que habilitan posibles despliegues o reconfiguraciones de la potencia en tanto pueden activar procesos de desbordamiento, descentramiento, desjerarquización y desidentificación.

Asimismo se considera su latente capacidad de afinar una producción de lo común al explorar modos de estar y relacionarnos con otros cuerpos y con el entorno a través de la escucha, la atención plena, la percepción y la vulnerabilidad, y un ejercicio del nosotros o del nosotros -retomando la noción propuesta por Gustavo Esteva - que posibilitaría, al mismo tiempo, elaborar nuevos órdenes perceptivos, cinéticos, estéticos y afectivos.

Palabras clave: coreografías, potencia, poder, feminismos, cánones hegemónicos

1- Primer Movimiento, desplazando parámetros hegemónicos

En 2017 asistí a la presentación de *Primer Movimiento* de Tania Solomonoff y Eve Bonneau, realizada en el Laboratorio Arte Alameda, ubicado en la Ciudad de México. Este proyecto *site-specific* desarrolló tres performances presentadas a lo largo de tres días consecutivos con una duración de dos horas cada uno.

Más allá de las particularidades que se desarrollaron cada día, las tres performances trazaban como ejes transversales una continua desjerarquización de los sentidos al neutralizar la vista y priorizar el sonido, el uso de la voz, la vibración y el tacto; un descentramiento del uso del espacio, la iluminación, de las posiciones de sus cuerpos respecto a los espectadores y también entre ellas al plantear roles siempre cambiantes, o de algún modo anulando roles fijos binarios al plantear dinámicas simétricas donde no hay un cuerpo que guía a otro sino que se mueven en simultaneidad; una temporalidad que valora el proceso, la duración de las cosas y sus sutiles transformaciones en el tiempo; y por último, la importancia de los afectos, no solo en tanto dinámicas que se ven movilizadas o atravesadas por afecciones y afectos, sino que nacen desde los afectos, siendo estos tanto individuales como compartidos.

Entremos un poco más en los detalles de cada presentación para observar estos elementos:

Día 1.

Dos mujeres en escena: Tania y Eve. Todos los espectadores estamos hacia los bordes del espacio.

No hay escenario, la horizontalidad es compartida y le cedemos la centralidad al acontecimiento artístico. Una luz ilumina el centro. Eve comienza a desnudar a Tania. La moviliza, la manipula y ella se deja mover con ojos cerrados, en posición pasiva pero en su eje. Se deja desvestirse, se sostiene siempre al borde de la caída. Aparece una leve tensión entre lo que podría ser un movimiento de manipulación entendido como sometimiento de un cuerpo pasivo, y un gesto de cuidado de un cuerpo apoyándose en otro, de un cuerpo ayudando al otro. Eve la recuesta sobre una tela cuadrada en el centro del espacio. La acomoda como si estuviera encontrando la posición adecuada, con mucho cuidado, micro-movimientos. De fondo una vibración, un colchón sonoro de frecuencias graves. Aun con los ojos cerrados Tania se pone de pie y Eve comienza a vestirla lentamente, o más bien vuelve a colocarle ropa pero de manera no habitual, no convencional u ordenada. Luego se da fluidamente un intercambio de roles donde esta partitura o dinámica se repite. Tania ahora va descubriendo la piel de Eve, abre su ropa, la corre, la desacomoda. La ropa va quedando en rincones del cuerpo como olvidada, hasta recibir nuevos ajustes y quedar completamente desnuda. Eve está en el suelo, recostada, con ojos cerrados. El ambiente vibra. Ella gatea hacia los bordes de la tela, hacia los bordes donde termina ese micro-espacio iluminado y se pone de pie. Tania coloca de igual manera ropas sobre su cuerpo. Acomodan la tela en el suelo, la estiran, la acarician.

Parecieran ponerse en juego elementos "identitarios" a través de la ropa, gestos que arman y desarman sus identidades sociales. Una performatividad y posibilidad

de transformación constante, de reelaboración siempre mediante el encuentro y contacto con la otra. Estos cuerpos maleables, en constante desconstrucción y reconstrucción, se apoyan, se entregan, comparten el peso.

En esta performance sobresale el tema del cuidado, un asunto que se ha abordado especialmente en los feminismos. ¿Cómo se aborda desde los feminismos? ¿Cómo se hace desde la danza o prácticas coreográficas?

Hablar de cuidados en el feminismo es algo complejo y polifónico, ya que se yuxtaponen diversas dimensiones y se manifiestan distintas opiniones y perspectivas al respecto.

El eco-feminismo [1], por ejemplo, concibe profundos lazos entre la subordinación de las mujeres y la explotación de la naturaleza, y pulsa por transformar estos modos de vinculación humana con los seres vivos y los ecosistemas, y por transmutar estos gestos patriarcales de explotación, expropiación y sometimiento hacia prácticas de cuidado y respeto a cualquier forma de vida, con base en la conciencia de nuestra interdependencia con el entorno. En este sentido se aleja, y de algún modo ayuda a disolver, la idea del sujeto moderno aislado, independiente, desprovisto de afectos y de relaciones que lo constituyen, reconociendo la necesidad de cuidados, y por lo tanto, la vulnerabilidad como condición existencial.

Podemos observar diferentes corrientes dentro del ecofeminismo, desde un feminismo diferencialista o identitario, que naturaliza la relación entre mujer y naturaleza, hasta el ecofeminismo constructivista, que concibe esa relación como una construcción histórico-social, ligada a la división sexual del trabajo. Y un llamado “ecofeminismo de la supervivencia” ligado a la ecología popular de los países del Sur y vinculado a las variadas experiencias de las mujeres en la defensa de la salud, la supervivencia, el territorio. Asimismo agrupaciones de mujeres indígenas organizadas que resisten ante la devastación producida por la megaminería y los cultivos transgénicos. (Svampa, 2015)

Es desde este ecofeminismo libre de esencialismos que se desarrolla una cultura del cuidado que aporta una importante mirada sobre las necesidades sociales, “no desde la carencia o una visión miserabilista, sino desde el rescate de la cultura del cuidado como inspiración central para pensar una sociedad ecológica y socialmente sostenible, a través de valores como la reciprocidad, la cooperación y la complementariedad”; que en este sentido revela un “*ethos* procomunal potencialmente radical” (Svampa, 2015) ya que se conciben las relaciones sociales cuestionando el hecho capitalista desde el reconocimiento de la ecoddependencia y la valoración del trabajo de reproducción de lo social.

Desde la perspectiva de un feminismo anticapitalista [2] se presta atención a las tareas de cuidado en

tanto aquellas actividades invisibilizadas, socialmente subestimadas y no remuneradas -como cocinar, lavar la ropa, tender las camas, cuidar a lxs niñxs o a la pareja- es decir el trabajo doméstico y reproductivo, entendiéndolo como una pieza fundamental e imprescindible para el funcionamiento del engranaje capitalista. Silvia Federici traza un profundo análisis crítico de cómo han sido (y siguen siendo) parte esencial del sistema capitalista. Expresa que estos cuidados posibilitaban que el trabajador explotado tuviera una sirvienta al llegar al hogar y con ello tranquilizar su malestar, agotamiento y ser más productivo; y aclara que este trabajo no es precapitalista ni natural, sino que “es un trabajo que ha sido conformado para el capital por el capital, absolutamente funcional a la organización del trabajo capitalista.” (Federici 18) Describe cómo esta organización nos permite pensar dos cadenas de montaje: una produciendo las mercancías y otra que produce a los trabajadores, siendo su centro la casa. Estas tareas han sido naturalizadas como manifestaciones biológicas de la mujer, y por lo tanto no pagas. El salario aparece como un elemento clave en esta organización de la sociedad al crear jerarquías y grupos de personas sin derechos, e invisibilizar la explotación presente en el trabajo doméstico al naturalizar los modos de trabajo que en realidad son parte de un mecanismo de opresión y explotación. El trabajo de reproducción, el trabajo doméstico, las tareas de cuidado, no son degradantes o poco creativas en sí mismas sino que fueron degradadas y desvalorizadas socialmente, encarnando dinámicas de opresión.

En este sentido Federici afirma que

el cambio debe empezar por una recuperación del trabajo de reproducción, de las actividades de reproducción, de su revalorización, desde la óptica de la construcción de una sociedad cuyo fin, en palabras de Marx, sea la reproducción de la vida, la felicidad de la sociedad misma, y no la explotación del trabajo. (Federici 22)

Podríamos visitar otra posición o perspectiva propuesta por un feminismo radical norteamericano – movimiento que nace entre los años 1967 y 1975- que identificaba la dominación patriarcal en esferas de la vida que hasta entonces se consideraban “privadas”, y que afirmaba que el poder ya no residía sólo en el Estado o la clase dominante sino en relaciones sociales micro. Resaltaba asimismo la importancia de que las experiencias de las mujeres se ven siempre afectadas por la raza, clase y orientación sexual. Este movimiento organizó grupos de autoconciencia en los que se impulsaba a cada participante a exponer su experiencia personal de opresión para analizarla en clave política y lograr su transformación. Allí se hablaba de sexualidad, relaciones de pareja, relaciones familiares, la relación con el propio cuerpo, etc. (Carmona Gallego 114) y no solo eran espacios de pensamiento y revisión de las

prácticas de cuidado presentes en la cotidianeidad de la mayoría de mujeres, sino que eran espacios de contención y cuidado en sí mismos.

En este sentido podemos pensar actualmente en la organización o agrupación de mujeres que desarrollan acompañamientos feministas como dinámicas de cuidado en oposición a múltiples dinámicas de violencia ejercidas en diversos ámbitos sociales, como la violencia institucional, laboral, obstetricia, etc. Por ejemplo, las violencias que sufren las mujeres al ir a denunciar violaciones, abusos o violencia física o psicológica, quienes suelen ser además violentadas en aquellos espacios donde deberían ser oídas y contenidas; mujeres violentadas a la hora de parir o de realizarse un aborto; mujeres violentadas en sus espacios laborales; mujeres violentadas a la hora de tomarse un taxi o un Uber, etcétera. Ante todas estas situaciones se buscan alternativas feministas que se basan en el apoyo y cuidado entre nosotras, acompañamientos feministas como prácticas políticas.

Los feminismos han revalorizado las dinámicas de cuidado como una ética para pensar formas alternativas de vincularnos y como eje para reelaborar y construir otras formas de organización de nuestras sociedades. En oposición y rechazo a la voluntad patriarcal de dominación, expropiación, subordinación, explotación y dinámicas de violencia y competitividad, se plantean dinámicas de escucha, de cuidado, de colaboración, de confianza, de reciprocidad, cooperación, complementariedad, responsabilidad y un cultivo de la atención y respeto al entorno y a lxs otrxs.

¿Cómo puede vincularse algo de todo esto con las prácticas coreográficas? ¿Cómo esta ética del cuidado feminista tiñe, habita o moviliza las prácticas coreográficas? Y al mismo tiempo, ¿qué dinámicas o gestos surgen desde prácticas coreográficas proponiendo o impulsando una ética del cuidado?

Volviendo a la obra de *Primer Movimiento*, podemos reconocer modos de relación desde un total respeto y cuidado a los cuerpos. ¿Qué sería respeto y cuidado a los cuerpos? Quizás una atención consciente a sus procesos y temporalidad (una temporalidad que quizás no se alinea con los ritmos impuestos por el consumo, con los ritmos de la productividad). Cuerpos que rechazan exigencias y estereotipos (de apariencia, de movilidad o roles impuestos y asumidos), explorando y abrazando sus posibilidades y límites, en una desarticulación de parámetros hegemónicos que modelan los procesos compositivos y las presentaciones escénicas. Voy a abrir aquí un breve paréntesis respecto a los parámetros hegemónicos de la danza. En este sentido podríamos pensar en cuerpos jóvenes, ágiles, flexibles, bellos, flacos, musculosos, cuerpos en constante movimiento. Vienen a mi mente las palabras de André Lepecki en su libro *Agotar la danza*, (23-25) quien afirmaba que en la búsqueda de su esencia y autonomía -fortalecida por el ideal modernista- la

danza ha caminado a la par del desarrollo del proyecto occidental de la modernidad, y se ha alineado con el emblema cinético de la modernidad del movimiento constante y el progreso. Quizás hace falta aclarar -al igual que lo hace Lepecki en la introducción de su libro- qué se entiende por modernidad, ya que esto puede generar algunas confusiones al pensarse meramente como periodo cronológico o histórico. Retomando a Ferguson, el autor plantea que la modernidad es ante todo una nueva forma de subjetividad. En este sentido la modernidad (que podría concebirse desde la aparición de los modos de producción capitalistas, o desde la crítica kantiana a la Ilustración, o ligada a un periodo o geografías particulares, etc.) aparece más bien ligada a cierto proceso de subjetivación que produce y reproduce una forma particular de subjetividad (la subjetividad entendida como determinados modos de acción, de deseos, de afectos, es decir, como modos de existencia que siempre involucran un proceso de producción de los mismos). Esta forma de subjetivación modernista implica una experiencia solipsista del ser separado del mundo, una idea del cuerpo como algo independiente y con leyes propias, es decir independiente y ontológicamente separado del mundo; cuerpos que deben realizar asimismo una constante exhibición de movimiento, un movimiento que alineado a la idea progreso y productividad, pulsa continuamente hacia adelante.

Cabe aclarar que Lepecki analiza asimismo -como una de las posibles líneas de fuga a estas imposiciones- una tendencia coreográfica presente en Europa y Estados Unidos desde inicios del siglo XXI, que se proponía desarmar o desasociar la relación ontológica (y modernista) entre danza, flujo y movimiento, a través de la inmovilidad en la escena. Pausas no solo de los cuerpos, sino también de las normas consensuadas respecto a lo que la danza es, a lo que los cuerpos en escena hacen y -al mismo tiempo y un poco más allá de la escena- una pausa a la subjetividad cinética modernista.

Si bien podemos reconocer tanto en la composición escénica como en las técnicas de movimiento somáticas la importancia de la suspensión o la pausa como un paso importante dentro de un proceso de reconocimiento, percepción y transformación de los modos de estar [5] podemos problematizar al mismo tiempo si es siempre la inmovilidad o la pausa en sí misma una resistencia política. Y extender la pregunta a otros territorios más allá de dicha tendencia europea y norteamericana. ¿Qué sucede en este sentido con los cuerpos de la danza y la coreografía en Latinoamérica actualmente? ¿Cómo se mueven (o no) estos cuerpos en resistencia? ¿A qué resisten? ¿Que los mueve y (con)mueve?

Es claro que los parámetros hegemónicos varían en diferentes periodos históricos y territorios. Hoy podemos hablar de las características nombradas anteriormente

(¿o quizás ya podríamos hablar de unas nuevas?), y en otros momentos históricos podríamos hablar de otros parámetros o imperativos. No vamos a profundizar en estos aspectos. Pero podemos afirmar que en este sentido el gesto de descentrar o desjerarquizar dichos parámetros no es tanto el rechazo a una forma fija, sino la revisión constante de los órdenes o mandatos preestablecidos en distintos tiempos y contextos.

Eve sostiene a Tania en su vulnerabilidad, en su desborde, su porosidad; y Tania sostiene a Eve. Se hacen presentes en esta performance prácticas de cuidado en un proceso construido de a dos desde una escucha profunda. ¿Se sostienen? ¿acompañan? ¿acuerpan? Forman un cuerpo colectivo, son aquello que pueden juntas y que no pueden solas. Son prácticas colaborativas como gestos de cuidado. Y podemos pensar la colaboración en el ejercicio de entregar y compartir peso, sostenerse mutuamente, o en la creación de un movimiento común, construido de a dos desde la escucha. Estos gestos colaborativos también pueden extenderse a otras dimensiones de la práctica como el proceso creativo, el cual puede trazarse desde una horizontalidad y creación colaborativa, atendiendo al proceso y no a los resultados.

Tanto esta primera performance, como las que acontecen los dos días siguientes desarrollan una ética del cuidado desde diversos aspectos.

Día 2.

Enfrentadas empiezan a desvestirse a la par, en espejo. Hacen lo mismo pero no igual; no hay una búsqueda de precisión, ni una exactitud u homogeneidad del gesto, sino que es un moverse juntas donde no hay error. No necesariamente se siguen desde la vista: se perciben. A lo largo de la performance se mantiene esta dinámica donde no hay roles dominantes (el día anterior intercambiables, ahora disueltos).

A diferencia de la primera presentación, el centro está apenas iluminado y por momentos la luz se va por completo. Ellas no se ubican en el centro del espacio, van continuamente a los bordes donde estamos lxs espectadorxs sentadxs contra las paredes de la sala. Se mueven, se reubican, descentrando el espacio constantemente. El centro de la sala está vacío. Caminan con ojos cerrados en los márgenes, entre la gente. Golpean la pared, se apoyan, dejan chorrear sus cuerpos hasta quedar casi horizontales, paralelas al piso. Caen y se recuperan en un continuo equilibrio y desequilibrio. Se sostienen mutuamente, se encastran, se mueven unidas. Corren a ciegas en círculos por el espacio casi a oscuras; por momentos las vemos y no las vemos, oímos voces, respiraciones, pasos. No hay error en sus gestos, ni en lo incierto, lo riesgoso, lo vulnerable, lo desequilibrado, lo que continuamente cae.

Se da entonces un continuo descentramiento del

espacio, un desbordamiento de sus cuerpos al límite de la caída, desbordadas también en el cuerpo de la otra, en las paredes, en lxs espectadorxs. Una desjerarquización del centro, pero fundamentalmente del sentido de la vista (tanto para ellas como para nosotrxs como espectadorxs), que provocan una desarticulación de lo que Marie Bardet llama *oculocentrismo*, es decir, “un modo peculiar de ejercicio de la visión que es focal, frontal y central” (Bardet, “Bailar”, párr.10) y que organiza al cuerpo y las arquitecturas en relaciones oculocéntricas con el mundo, produciendo modos de hablar, respirar, observar, relacionarse. Al desjerarquizar la vista se movilizan estos elementos y se cuestiona el predominio que la visión tiene en nuestra propia percepción corporal y espacial, lo cual nos invita a dejarnos afectar por otros sentidos y de algún modo problematiza el ideal de claridad y distinción como único modo de conocimiento legítimo, habilitando otras maneras de hacer mundo y hacer cuerpo.

Día 3.

Completa oscuridad. El público va entrando a un espacio a ciegas. Caminan lento. Los brazos extendidos queriendo tantear su alrededor y los pies atentos a donde se colocan, percibiendo el terreno. Ellas están desnudas en el espacio. Tampoco ven. Tocan cuerpos con sus manos, sus brazos, sus espaldas.

Se abre un estado de confianza y de incertidumbre respecto a dónde nos estamos posicionando, en qué lugar, junto a quién. Gradualmente vamos quedando situadxs en un punto. Se enciende una pequeña luz, muy tenue, que habilita un reconocimiento de la situación, de las ubicaciones. Ellas transitan suavemente, nosotrxs nos movemos un poco, como leves acomodados que intentan respetar convenciones o ciertas formas en las que se supone deberíamos vernos o posicionarnos en relación a ellas, al espacio, a lxs otrxs, y estas ideas nos modificarán levemente. Sin embargo el espacio está en continua transformación y no habilita fijar un orden, sacudiendo de este modo posibles atisbos de convenciones espaciales. Todxs estamos mezcladxs, desparramadxs, descentradxs. Esta espacialidad es muy distinta a las planteadas en las performances precedentes. Asimismo la oscuridad activa o remueve aspectos diferentes a los acontecidos anteriormente, ya que ahora nosotrxs somos parte de la coreografía, somos parte de lo “visible/ no visible”. En este sentido, afecta no solo nuestro modo de percibir la obra, sino también la percepción respecto a cómo nos posicionamos en este ser “vistxs o no vistxs”, removiendo convenciones relacionales, escénicas, sociales. ¿Cómo me veo al encenderse la luz? ¿Cómo veo a lxs otrxs, a las artistas? Un acto de ver ligado a entender, categorizar, explicar va diluyéndose al priorizarse el sonido, el tacto, el cuerpo colectivo. Aun en los momentos en que se mantiene la luz encendida

se ha logrado desplazar la jerarquía visual al tacto, al sonido, a otras percepciones, habilitando un *estar antes que ser*. Es decir, una *desidentificación* en tanto aparece con más fuerza la materia, el peso, la temperatura o el volumen que ocupamos en un espacio, y se pausa momentáneamente nuestra identidad social.

La luz se enciende y se apaga. Ellas se resitúan, se resitúan, resitúan. Las busco, las buscamos, activando una mirada 360°. Eve sale del salón, me imagino que no todxs la ven salir. Grita desde afuera. Sale Tania y se posiciona en otra contigua. Grita. Activan el espacio (una multiplicidad de espacios) a través de sus voces. La voz entendida como materia nos toca, nos convoca. Todxs pasamos a ser un nosotrxs afectadxs por la voz resonando en el espacio y esta afección varía según cada posición, cada cuerpo. Somos un nosotrxs en tanto formamos parte de esa coreografía, en tanto se desvanecen las fronteras entre lo propio y lo otro, entre la materia de nuestros cuerpos y la masa, el espacio entre los cuerpos y la vibración. Nos movemos, las seguimos (o no), elegimos dónde posicionarnos para la experiencia. Ellas de lejos se llaman, se conectan, se oyen; dejan salir su voz con fuerza, cada vez más cerca, hasta gritarse sobre la piel de la otra. El sonido apenas sale, lo absorbe el cuerpo.

2- Desbordar, descentrar, desjerarquizar, desidentificar y nosotrear

Puedo reconocer en esta performance los gestos de desbordar, descentrar, desjerarquizar, desidentificar y *nosotrear*, como dinámicas o procesos que posibilitan despliegues o reconfiguraciones de la potencia de los cuerpos (ya detallaré en breve de qué hablamos al hablar de potencia y reconfiguraciones de la misma) que permiten trazar líneas de fuga o como dice Marie Bardet (2021, 9) que permiten *rajar el/del imperativo*. [3]

El desbordamiento podemos pensarlo como una apertura de los cuerpos, o más bien una *doble vía* como lo nombra la coreógrafa argentina Leticia Mazur, ya que es salirse de unx mismx y conectar con unx mismx simultáneamente. Es poder guiar otro cuerpo con un toque, permitiendo que ese movimiento que surge (detonado por el propio tacto) afecte al mismo tiempo mi tocar, mi cuerpo, mi dirección. Es afectar y ser afectadx. Es:

entregarse a la grieta, al lugar donde se pierde la referencia de qué es adentro y qué es afuera ... El *entre* es el abismo donde puedo conocerme por puro desconocimiento ... De algún modo puedo llamarlo Otredad, el lugar donde mis bordes personales pierden sentido, y entro en otras composiciones posibles.” (Volij 23)

Esta doble vía, como doble circulación constante, puede pensarse como un *desbordamiento* del cuerpo hacia el espacio, hacia los cuerpos que lo habitan (o

los cuerpos siendo entendidos también como espacio-tiempo), pero sin perder la conciencia del propio volumen, de la mirada, del tacto, del peso. Esta dinámica donde se abre la percepción y el cuerpo es permeable al entorno, a sus elementos y variaciones, habilita atender a la latencia del espacio y a su multiplicidad de planos, tiempos y direcciones en potencia; habilita recorridos y movimientos que no son herméticos, que cargan en sí -de manera abierta, vibrante y latente- otras tantas posibilidades de desplazarse, detenerse, subir, bajar, desviarse, suspenderse, resistir, ceder, acompañar, guiar, habitar, permanecer, desaparecer o hacerse visible. Es al mismo tiempo el trabajo de “no estar completamente abandonadxs a la otredad ni ensimismadxs en la propia singularidad, entendiendo que son relaciones recíprocas y que la única manera de estar en el espacio y en el tiempo es estar con unx mismx y también con lxs otrxs.” (Mazur 16) Es decir que habilita de algún modo expandir la conciencia de las posibilidades de nuestro cuerpo y de los otros cuerpos, en tanto cuerpos individuales y cuerpo colectivo.

Podemos percibir este acto de estar en y hacia el espacio -apoyándonos en el aire, en las fuerzas que lo habitan, en los otros cuerpos y en el tiempo- también como un acto de *descentramiento*: soltar el peso del cuerpo para ir hacia el espacio es descentrarse hacia la espacialidad; soltar la acción de una parte del cuerpo para reubicarse en otra es descentrar la organización corporal; una reubicación y reorganización.

Esta multiplicidad del espacio-tiempo que aparece o se revela en el gesto de desbordamiento y descentramiento, podemos concebirla también como una desjerarquización, en tanto se invierten las direcciones, posiciones y utilidades dominantes del espacio, lo que es al mismo tiempo una revalorización de las periferias que también se mueven y que también reorganizan la estructura. Una posible desjerarquización también de las partes del cuerpo. ¿Cuáles son las zonas más aptas para bailar, para comunicar? ¿Cuáles son los pesos funcionales y simbólicos de cada parte del cuerpo? Marie Bardet, retomando a Laurence Louppe, expresa que “la cabeza tradicionalmente portadora del rostro, es decir, de sentido y de «intelecto», «deviene cuerpo, peso, materia»” (2012, 90) “Las manos, el rostro, lugares altamente semióticos del cuerpo, se ven cuestionados sobre su parte en la danza, por la región trasera de la rodilla, los tobillos, las costillas, o aun la espalda.” (Bardet, 2012, 90)

Pareciera que la materia, o al menos esta aproximación a la materia –como cuerpo, y también como movimiento que se compone a sí mismo a través de o entre/desde los cuerpos de lxs bailarinxs- aparece disolviendo el yo, la identidad, los significantes, las jerarquías, lo semiótico. Es dejar de ser para estar; un estar que solicita o moviliza “una nueva composición más próxima a las fuerzas, velocidades, inmovilidades que a las asociaciones personales, al tejido social del ser.”

(Volij 20) Cuerpos como paisajes que no se presentan ni componen desde un yo psicológico, sino desde sus ritmos y movimientos. ¿Es esta desjerarquización una desidentificación? Desidentificación en tanto es *estar antes que ser*. Desidentificación también como una suspensión de las identificaciones sociales y de lo que creemos que somos; una desdomesticación, como dice Rhea Volij, en tanto es suspensión del juicio y del sentido de lo que creemos ser física y psíquicamente. Desidentificación en tanto no hay moral en las sensaciones.

Estos procesos de desidentificación, de desjerarquización de las partes del cuerpo o de los modos habituales traen consigo una vulnerabilidad, en principio, por deshacernos de los lugares habitualmente significantes o danzantes del cuerpo, lo cual nos posiciona en una zona de incertidumbre o de no saber. Esta vulnerabilidad no refiere a una cuestión de fragilidad, sino más bien a una permeabilidad y porosidad continua con el entorno, a una posibilidad de no estar fijxs, encerradxs, sino de atender a lo cambiante, a los otros cuerpos y al ambiente, a aspectos y elementos que afecto y me afectan. Vulnerabilidad es ser sensible al mundo y a lxs otrxs. En este sentido la desjerarquización implica entonces procesos de subjetivación cambiantes y flexibles, a reemprender sin cesar, según las clasificaciones y los órdenes que regulan nuestro presente.

¿Por qué hablo de estos elementos de la obra como reconfiguraciones de la potencia de los cuerpos? ¿Por qué concibo estos gestos desde una sensibilidad feminista?

Antes de intentar responder estas preguntas creo que cabe revisar la idea de potencia propuesta por Spinoza en el siglo XVII y que resuena con tanta vigencia, y se resignifica y reactualiza desde distintos ámbitos como la filosofía política, los feminismos o los estudios de danza.

¿Qué es la potencia?

Todo cuerpo es una potencia. Somos un grado de potencia. Esto quiere decir que cada cuerpo tiene capacidades singulares de actuar y pensar de acuerdo a su naturaleza, y capacidades singulares de afectar y ser afectado por otros cuerpos o fuerzas. La potencia es el poder de existencia de un cuerpo. Esta potencia -es decir nuestras posibilidades de ser, hacer, actuar, pensar, desear, etc.- varía en el encuentro con otros cuerpos (humanos o no humanos) de acuerdo a cómo nos afectan, es decir, aumentando o disminuyendo nuestra potencia.

Y al hablar de la naturaleza de los cuerpos singulares (la cual es clave en el reconocimiento y despliegue de nuestra potencia) se está hablando del conjunto de relaciones, del orden de determinaciones, de la red de movimientos de causas-efectos de la que somos parte, y sobre todo al modo singular en que podemos

afectar o ser afectadxs por otrxs y por el entorno. Podríamos decir que nuestra naturaleza es asimismo nuestra potencia, nuestras posibilidades de existencia. Según Spinoza, reconocer nuestra naturaleza y actuar acorde a esta es un camino emancipatorio en tanto nos posibilita dejar de obrar movilizados por fuerzas ajenas y obrar en función de nuestra esencia, o lo más próximo a esta. Este reconocimiento implica afinar la percepción a las afecciones para reconocer aquellas articulaciones o encuentros en que aumenta nuestra capacidad de obrar, pensar, desear, etc., diferenciando aquellas en que disminuye. Si bien para Spinoza no somos seres libres, en tanto somos determinados por las causalidades y la trama modal de la que somos parte, podemos apropiarnos de dichas determinaciones y obrar en función de estas.

¿Cómo conocer nuestra naturaleza? A través del cuerpo, de la experiencia. La potencia es siempre a partir de una experiencia, no puede conocerse a priori de la experiencia. No podemos saber lo que nuestro cuerpo puede sin poner el cuerpo en relación con otros cuerpos o fuerzas, y percibir. La potencia es variación sometida a los encuentros y en este sentido el rol del cuerpo es central, es la médula del conocimiento. Así, podemos pensar la potencia desde/como una continua exploración, como una revisión de nuestros límites, expansiones, posibilidades, afecciones. En este sentido, es difícil asegurar “yo puedo esto” o “soy esto” como algo fijo, estable, porque esto cambia según las condiciones o afecciones particulares. Puedo esto ¿dónde, cuándo? Este proceso de conocer nuestra potencia, de revisar nuestros propios sistemas cinéticos, perceptivos, afectivos o estéticos así como la trama modal de la que somos parte, sus relaciones, causalidades y afectos, no es un proceso meramente individual, no es aislado o solipsista, sino que es siempre a través de los encuentros y co-afecciones con otrxs.

En este sentido, Spinoza lejos de concebir al cuerpo como algo individual para ser explorado, experimentado y vivido singularmente, percibe un cuerpo relacional y colectivo, que es parte de las relaciones interdependientes de la Naturaleza. Propone de este modo una visión del cuerpo siempre relacional ya que un cuerpo es siempre en la medida de su encuentro con otros cuerpos, a través de los afectos; y sus posibilidades de obrar están vinculadas directamente a estos encuentros y afecciones. “Un cuerpo no es, sino que se va produciendo en la medida que se encuentra (afecta) con otros cuerpos.” (López 2) Somos en una trama modal, existimos en movimiento transindividual con otros modos.

Como expresa la investigadora argentina María Florencia López, “quien tiene un cuerpo apto para hacer muchas cosas, es muy poco dominado por los afectos que son malos, esto es por los afectos que son contrarios a nuestra naturaleza.” (López 4) En este

sentido “lo malo” no tiene que ver con una cuestión moral, sino con las imposibilidades de cada cuerpo de obrar según su naturaleza en relación a su singularidad y a cómo es afectado por otros cuerpos que pueden obstruir esto, es decir disminuir su potencia.

El proceso de conocer y acceder a nuestra potencia involucraría ser conscientes del orden de la naturaleza, sus causas y efectos y el lugar que tenemos en este entramado de afecciones e interrelaciones. Indagar en nuestras potencias implicaría revisar nuestro sistema de percepción, reconocer cómo afectamos y somos afectados, qué nos alegra o nos entristece, y cuáles son nuestros deseos. Explorarla puede implicar también el reconocimiento de que la potencia es gestionada o delimitada, envolviendo entonces de algún modo, el trazado de “tácticas” para no quedar sometidos a fuerzas externas que nos puedan dominar o entristecer.

Hablar de cuerpos potentes parecería un pleonasma ya que todos los cuerpos somos potentes, somos potencia, pero esta no siempre se encuentra desplegada. Entonces retomo la pregunta, ¿Por qué hablo de estos elementos de la obra como despliegues o reconfiguraciones de la potencia de los cuerpos? ¿Por qué concibo estos gestos desde una sensibilidad feminista?

En primer lugar porque pulsamos una continua reubicación y revalorización, lejos de obedecer a valores y modos hegemónicos ajenos a nuestros cuerpos, priorizando las singularidades; valores que al mismo tiempo podríamos entender como patriarcales/ coloniales. Es necesario aquí abrir otro breve paréntesis. Por qué hablamos de valores o modos hegemónicos patriarcales-coloniales.

El patriarcado, en palabras de María Galindo, es principalmente un sistema de opresiones. “(N)o es la discriminación de las mujeres, sino la construcción de todas las jerarquías sociales, superpuestas unas sobre otras y fundadas en privilegios masculinos”. (Galindo 92) Es un complejo conjunto de jerarquías sociales articuladas o manifestadas en relaciones económicas, culturales, religiosas, simbólicas, históricas y cotidianas. No es un modelo de dominación universal, indiferenciado, idéntico en cualquier sociedad. Siempre es situado. Es un entramado de instituciones, estrategias y dinámicas; dinámicas de poder que se ejercen sobre/en los cuerpos. Un poder que lo devora todo, coopta y distribuye categorías, identidades y guiones oficiales. Un poder que determina lo que las mujeres somos y podemos a priori de lo que nuestros cuerpos y organizaciones de cuerpos pueden.

En este sentido, podemos trazar una directa relación entre patriarcado y colonialismo. En primer lugar, en tanto estructuras de poder que categorizan, jerarquizan, excluyen, reprimen, imponen, dominan. Aníbal Quijano nos habla de una *estructura colonial del poder* (2014), establecida mediante una diferenciación interesada entre conquistadores y conquistados. Esta diferencia

jerarquizada se naturalizó por medio de la producción de la categoría de raza que funcionó como instrumento de legitimación de las relaciones coloniales de dominación entre europeos y no europeos (categorías que fueron asumidas como fenómenos naturales y no como resultado de la historia del poder). Los pueblos conquistados y dominados fueron situados en una posición natural de inferioridad y en consecuencia también sus rasgos fenotípicos y sus descubrimientos culturales. Esta estructura de poder se configuró o impuso a través de diversas operaciones como la expropiación, represión e imposición por parte de los conquistadores, aplastando las culturas colonizadas, jerarquizando los modos de producción de conocimientos y los conocimientos en sí, trazando una división racial del trabajo (en la que el trabajo no pagado estaba orientado a las razas dominadas y el trabajo pagado era privilegio de los blancos) y permitiendo asimismo un proceso de colonización del imaginario de los dominados, quienes en ciertos aspectos incorporaron estos valores.

Lugones en su escrito *Colonialidad del género* (2014), dialoga con la propuesta de Quijano y suma a la categoría de raza, la de género. Apoyándose en las hipótesis de Oyéronké Oyewùmi y Paula Allen Gunn, Lugones afirma que la conquista y la colonización producen simultáneamente las nociones de raza y de género. La raza y el género como dos poderosas ficciones de la modernidad/colonialidad; raza, género y sexualidad como categorías co-constitutivas de la episteme moderna colonial que no pueden pensarse por fuera de esta.

Si bien María Galindo no profundiza en el estatus de las mujeres antes de la colonización, duda abiertamente de que haya sido un funcionamiento horizontal, y expresa que si este existió la conquista tuvo la fuerza de desmontarlo en el acto. En este sentido afirma que “el colonialismo para reconfigurar el conjunto de la sociedad colonizada necesitó operar de una manera específica sobre las mujeres.” (2013, 95) Los roles de la mujer (tanto españolas como indígenas) estaban recortados a la medida y necesidades de la dominación patriarcal y colonial. Una alianza patriarcal entre conquistadores y conquistados tuvo lugar. “Esta fusión entre colonialismo y patriarcado constituye una matriz estructuradora de todas las relaciones sociales.” (Galindo 99) En este sentido, el poder aparece como eje donde se intersectan colonialidad y patriarcado (y agregaría capitalismo).

Por un lado, tenemos el poder generador de categorías jerárquicas, normativas, hegemónicas, excluyentes y homogeneizadoras. Por otro, la potencia, la cual justamente no puede pensarse desde categorías homogeneizantes sino al contrario, desde singularidades encarnadas, situadas, afectivas, performativas. El discurso del poder clasificatorio se revierte con el pensamiento de la potencia, de lo que puede un cuerpo cuando no le ponemos un límite.

Si pensamos la relación de la coreografía con el poder (y con la potencia), podemos visitar cierta perspectiva genealógica (Lepecki, 2007) desde la cual la coreografía se concibe como un dispositivo de control de la puesta en escena y del cuerpo danzante, como una relación de poder entre el movimiento y la escritura, como un aparato de captura y fijación que implica siempre relaciones de poder. Desde este enfoque la coreografía delimita los modos hegemónicos de percibir, reactualizando o participando en un reparto de lo sensible. Produce subjetividades, establece roles genéricos, hace y deshace identidades, y determina qué cuerpos pueden bailar y cuáles no. Asimismo podemos pensar la coreografía desbordando el campo de la danza, sin quedar reducido al ámbito del escenario. La coreografía, en tanto mecanismo de organización de los cuerpos, de sus posiciones, relaciones, movimientos, direcciones y ritmos, habita el funcionamiento cinético y perceptivo de la vida contemporánea.

Mucho se ha hablado de una noción de poder (foucaultiana) ligada a la danza y la coreografía, al observar relaciones de poder que conducen la conducta de lxs bailarinxs y la disciplina de la danza como una técnica militar que genera cuerpos dóciles. Y si lo trasladamos al espacio público podemos observar asimismo coreografías sociales como coreopolicias [4], marcando nuestros ritmos, apropiándose de nuestros movimientos; una introyección silenciosa que nos filtra de manera molecular y domina nuestros comportamientos. Podemos preguntarnos también qué sucede respecto a una estructura colonial del poder. ¿Qué sucede con las categorías de raza y clase dentro de la danza y la coreografía? ¿Qué referentes marrones, negrxs o indígenas tenemos? ¿Qué sucede con los modos establecidos de producir conocimiento, los universos simbólicos legitimados? ¿Qué pasa con las hegemonías cinéticas, perceptivas, estéticas?

Si bien no es en este ensayo donde profundizaré respecto a gestos descoloniales en la danza, al menos me parece importante dejar abiertas algunas de estas preguntas como detonadores.

Por otro lado, podemos concebir una noción de coreografía -que se establece más firmemente durante el siglo XX- que si bien coincide con el hecho de que se ponen en juego las dimensiones de lo cinético, estético y perceptivo, y que es una cuestión de organización y relación de los cuerpos más allá del ámbito de la danza y el escenario, estos aspectos no aparecen siendo gestionados o movidos por un ejercicio de poder hegemónico. Se concibe más bien como un territorio que habilita justamente una reorganización de estas alineaciones de elementos, donde ese orden es discutido, re-elaborado; como "una práctica de autorreflexión y autocrítica que actualmente implica muchas prácticas diferentes, a veces confundiendo de manera muy interesante los límites entre los dominios y abriendo así la puerta a preguntas muy pertinentes

sobre cómo coexistir, co-actuar y co-crear." (Fiadeiro y Caspão 4)

La danza y la coreografía como laboratorios de pensamiento y acción desde donde se pueden extraer dinámicas y conceptos para pensar lo político. Un ámbito de producción de conocimiento desde la experiencia, desde la carne y desde la convivencia y composición con otros cuerpos humanos y no humanos.

¿Cómo vivimos y concebimos el tiempo, cómo se mueven estos cuerpos, desde qué lógicas y posibilidades, cómo habitamos el territorio, cómo nos comunicamos y relacionamos? Prácticas que visitan la ficción como espacio de reelaboración de lo real, como medio para imaginar otras posibilidades y descubrir modos de efectuarlas. Como expresan Bárbara Hang y Agustina Muñoz "el tiempo compartido entre cuerpos durante una realización escénica tiene la capacidad de cambiar el estado de las cosas, de imaginar posibles, crear realidades, redefinirnos o repensarnos desde la experiencia corporal y física de la participación." (2019, 12) La coreografía percibida como un territorio utópico, reflexivo e imaginativo. No como un guión fijo que nos dice cómo actuar, sino como un texto que estamos continuamente escribiendo y re-elaborando con otrxs. Una potencia coreográfica.

Tanto en clave feminista como coreográfica, hablar de potencia es hablar de un proceso de revisión, revalorización y reubicación constante, implicando la posibilidad siempre latente de instituir o destituir aquello que queremos reactualizar y aquello que no. No son movimientos o procesos que se dan de una vez para siempre, Es decir, que no tienen que ver con desarticular cierta forma o instituir tal otra, no quedan reducidos a una forma repetible, a un modo particular de hacer (o a desactivar determinados gestos o partes del cuerpo) sino que es un continuo acto de revisar y activar, una y otra vez, el deseo emancipatorio de los órdenes preestablecidos en distintos momentos. Y no solo en distintos momentos, también en distintos lugares, ya que los sistemas perceptivos y sensoriales, como los regímenes coreográficos, son siempre contextuales. Una desjerarquización que siempre es en acto, que no se declara. Como dice Bardet, "(n)o se trata de hacer una apología del dorso o de la espalda en contra de la frontalidad, sino más bien de ver todas las veces que se migra, que se contagia y todas las veces que podemos entrar con las costillas, perder la cara, y pensar también con el culo." (Bardet, "Bailar", párr.10)

Estas dinámicas trazan una revisión de los límites de lo que somos y podemos, los límites de nuestros cuerpos con otros cuerpos y con el entorno; una neutralización o desarticulación de estructuras y valorizaciones hegemónicas y homogeneizantes, permitiendo delinear o elaborar nuevos repartos de lo sensible. Son prácticas movilizadas, atravesadas, constituidas por los afectos. Los afectos individuales de cuidado, confianza, entrega, vulnerabilidad, que son

también colectivos al ser habitados por otros cuerpos de mujeres y cuerpos feminizados.

En este sentido, la práctica coreográfica aparece como posible entorno “seguro” para experimentar estados de apertura y vulnerabilidad. La coreografía como universo autopoietico con pautas y reglas elaboradas a través de acuerdos, que generan un marco de acción con valores y modos de hacer, que crean un nosotrxs móvil y dinámico que se mueve y existe desde esos parámetros. Las pautas son la base de cualquier proceso creativo coreográfico o de improvisación. Esta elaboración o establecimiento de pautas o principios desde (o en) los cuales vamos a movernos es el proceso para instituir –o destituir- universos, constelaciones, modos de ser, hacer, relacionarse. La coreografía contiene entonces esta potencia autopoietica de autoorganización, pudiendo actualizar o desviar las formas hegemónicas que atentan (o no) contra los cuerpos. Como decía anteriormente, esta cualidad autopoietica posibilita no solo inventar, imaginar o elaborar formas de convivencia, sino también recuperar otras olvidadas o desmanteladas.

¿Cómo hacemos para tejer una continuidad entre lo que se explora y habita en este universo autopoietico y otras áreas de la vida cotidiana? ¿Cómo hacemos para trasladar los modos de relación y convivencia, o los estados de apertura, confianza y vulnerabilidad a otras dimensiones sin que sea un riesgo a nuestra integridad? ¿Cómo pensar/habitar prácticas de “autoprotección” que no sean similar a los modos en que reaccionamos a la violencia, es decir, aislándonos, paralizándonos o silenciándonos? Quizás trazando puentes, desbordando lo coreográfico hacia lo social.

La obra *Nocturna*, de la coreógrafa chiapaneca Ámbar Luna Quintanar, aborda la problemática y los riesgos que vivimos las mujeres y cuerpos feminizados a la hora de transitar la ciudad de noche, tornándose este en un espacio vedado, imposible de transitar para nosotras. Este proyecto de coreografía colectiva propone acuerparnos para caminar la noche de manera segura, acompañada y gozosa, ensayando modos de vivir nuestras calles y colonias de maneras más amables y libres. Surge en respuesta a una situación concreta que vivimos las mujeres en la mayoría de las ciudades latinoamericanas: las múltiples violencias a las que nos vemos expuestas al transitar las calles de noche y el miedo que nos inmoviliza a recuperar ese derecho. Surge como propuesta de cuidado colectivo, de apropiación de un espacio que nos ha sido arrebatado y como protesta desde los cuerpos que caminan reclamando su espacio en las calles. Cada caminata se divide en dos partes: una primera parte de ejercicios de autocuidado, de cuidado colectivo y de vinculación con el espacio; y la caminata grupal, la cual incluye asimismo propuestas lúdicas para el recorrido como ejercicios de contemplación, distintos modos de trasladarnos o caminar juntas, etc.

Tanto *Primer Movimiento* como *Nocturna*, tienen la potencia de afinar una práctica de lo común, de crear un plural, de entrenar y desarrollar una inteligencia colectiva. Esta potencia está latente en cualquier práctica coreográfica (aunque no siempre se despliega o activa) en tanto son tejidos colectivos entre varios cuerpos y el entorno, movilizados desde acuerdos y pautas consensuadas- más o menos flexibles- que establecen un ordenamiento del nosotrxs, tanto en sus relaciones internas como externas, que pulsan dinámicas de interdependencia y atención. Este ejercicio de lo común podemos nombrarlo como un *nosotrear* ya que no es un nosotrxs en tanto identidad común delimitada o grupo homogéneo, sino que es un ejercicio, un entramado, un acto de aprendizaje constante. Esteva expresa:

El ejercicio y entendimiento del Nosotros no son actividades epistemológicas, sino vivenciales. Implican el reconocimiento del suelo que se pisa. Se reconoce uno con la gente en ese suelo. Reconocemos lo que hacemos y lo que logramos. Esto es, reconocemos nuestra posibilidad y límite. Reconocemos que nuestra existencia sólo es posible con los otros/as al constituir un Nosotros, y distinguimos de los Otros. Nos abrimos a todos los seres y fuerzas. El Nosotros se realiza en el hacer de mujeres, hombres y niños concretos; en ese movimiento participa también todo lo visible e invisible debajo y sobre la Tierra, ordenados por el principio de complementariedad entre los diferentes. Lo comunal no es un conjunto de cosas, sino un fluir integral. Tras el reconocimiento viene un intercambio de experiencias, herramientas y saberes, al interior del Nosotros y/o con las Otras/os. Hay un hospedaje mutuo. Albergamos la Verdad del Otro mientras el Otro hospeda la nuestra. Nos encontramos en el diálogo. Se da la compartencia, o dicho en zapoteco, la *guelaguetza*, (...) En ese *ethos* la escucha es el arte. (Esteva y Osorio 34-35)

Un entramado que prioriza la escucha como elemento clave para el diálogo y la convivencia (un diálogo que trasciende el plano del logos, pero sin renunciar a él). Un ejercicio que desarrolla y afina un saber colectivo de cómo movernos juntxs, organizarnos, elaborar una realidad.

Este saber colectivo es atacado por diferentes cercos y despojos. Silvia Federici en su libro *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes* profundiza en algunos, como, por ejemplo, la expropiación de tierras y el endeudamiento, la competitividad entre trabajadores o el obligado movimiento migrante de la fuerza de trabajo que desorganiza a la comunidad, la aleja de sus territorios, lazos y saberes y la fragiliza frente a la ley; todas dinámicas que buscan destruir la fuerza comunal. La resistencia pasaría por un esfuerzo de reapropiación colectiva de esa potencia para construir

“lo común”, entendido como la fuerza de un cuerpo social que se activa y direcciona a la creación de modos de existencia, a transformar las formas de realidad. Lo común como capacidad humana –individual y colectiva- de cultivo de vínculos, de cuidado, de comprensión de la transformación social como subversión sistemática de lo existente.

Estos nosotrxs (coreográficos, escénicos, sociales) no tienen que ver con una identidad común, ni con lo igual o lo homogéneo, sino más bien con una coexistencia de los diferentes, con la articulación de singularidades, con una *alianza insólita*, como la nombra María Galindo, con tramas asociativas y relaciones de colaboración.

Con la figura de *alianza insólita* Galindo refiere a una “relación de complicidad entre mujeres entre las que está prohibido reconocerse, mirarse y comprometerse, (...) es la respuesta desobediente a la cubiculación y la fragmentación patriarcal entre mujeres.” (2013, 78) Plantea de este modo un sujeto complejo que está en constante movimiento, conflicto y contradicciones, y por lo tanto, es imposible de ser digerido o absorbido, un sujeto que no es una suma de identidades o diversidades guetizadas, sino que es capaz de combinar simultáneamente diversas cuestiones, sujetos, luchas e interpretaciones y dar un paso al costado de una “generalidad liberal de la mujer”. Esta alianza desestructurante del poder patriarcal, la plantea constituida por tres polos: las indias, las putas y las lesbianas, no comprendidas desde una mirada identitaria, sino relacionadas unas con otras formando un espacio indigesto que es el de las luchas feministas.

Me interesa pensar su idea de “espacio indigesto” en tanto heterogéneo, en tanto abraza relaciones y encuentros insólitos para el sistema patriarcal. ¿Es lo heterogéneo indigesto en la danza? ¿Es indigesto en tanto es incómodo de ver, incómodo de desarrollar? ¿Cómo componer lo heterogéneo, o desde lo heterogéneo? ¿Cómo poner (y ponernos) en relación con lxs diferentes? ¿Cómo componer juntxs desde las diferencias sin aplastar singularidades? Y en todo caso, ¿qué es lo heterogéneo llevándolo a una composición escénica? ¿Cuerpos de distintas edades, pesos, alturas, géneros, cuerpos disidentes, cuerpos que manejan diferentes técnicas, calidades y capacidades de movimiento, distintas historias, contextos y memorias moviéndose juntxs, moviéndose entre? ¿Cómo se desarrolla desde la heterogeneidad una obra coreográfica? ¿Cómo la viven lxs bailarinxs? Y sobre todo, ¿cómo la recibimos lxs espectadorxs?

Estamos transitando un largo camino de despatriarcalizar/descolonizar la mirada respecto a las diversidades, en el cual es fundamental reconocer los desplazamientos o traducciones que van de un campo socio-político al artístico y viceversa. El cuerpo habita tanto prácticas políticas como artísticas, campos escénicos como sociales, y por lo tanto estos se contagian, se tiñen, se entrelazan. Los

desplazamientos, reflexiones, luchas, aprendizajes o posicionamientos en prácticas sociales son parte de nuestras creaciones artísticas. Las prácticas corporales (y coreográficas) no son espacios por fuera de lo político, sino acontecimientos que pueden actualizar o desactualizar, reelaborar o inventar modos de estar juntxs, de convivir, coexistir.

Notas

[1] Algunas referentes son: Alicia Puleo (filósofa y pensadora ecofeminista argentino-española), Vandana Shiva (física, filósofa, escritora india y activista ecofeminista) la citada Maristella Svampa (investigadora y escritora argentina) o Berta Cáceres, líder indígena lenca, feminista y activista ecologista hondureña que fue asesinada en 2016 por defender su territorio.

[2] Quisiera subrayar la complejidad de abordar estos términos que categorizan y dividen perspectivas feministas de manera supuestamente prolija, pero que implican siempre desbordes y entrecruces. En este sentido trazo esta distinción simplemente para resaltar el enfoque económico de las tareas de cuidado que surge de ciertos ámbitos de estudio feminista.

[3] Con el verbo *rajar* se puede referir tanto al gesto de cortar en rajadas, rasgar, agrietar, como a un uso coloquial presente en algunos territorios sudamericanos de huir, salir corriendo. En este caso la autora retoma este doble uso de *rajar* -propuesto inicialmente por el Colectivo Juguetes Perdidos quienes desvían la traducción de *ligne de fuite* hacia el *raje* en el libro “¿Quién lleva la gorra?”- y evoca conjuntamente los dos gestos: salirse de un marco, de un imperativo resquebrándolo, rasgándolo. (Bardet, 2021, 9)

[4] Lepecki propone el término coreopolicia vinculado a las dinámicas de vigilancia y control las cuales son siempre cinético-perceptivas. Es decir que todo acto o acción policial es coreopolicial, en tanto regulan los movimientos estableciendo lo que es permitido y correcto para la circulación, y rige la distribución de la percepción concentrando en sus manos la “autorización” de aquello que puede ser visto y aquello que no. Contraponen a estas coreopolicias, las coreopolíticas, las cuales transforman este espacio de circulación (o de un determinado reparto cinético-perceptivo) en espacios de manifestación de los sujetos, en espacios de disenso a ese régimen. (Lepecki, 2019, 236)

[5] Desde algunas técnicas somáticas la suspensión o pausa puede concebirse como un momento clave dentro del proceso de desarmar un hábito. “La posibilidad de una pausa entre la creación de la pauta de acción constituye la base física de la conciencia. Esa pausa permite examinar qué sucede en nuestro interior en el momento en que se forma la intención de perpetrar el acto, así como durante su comisión. La posibilidad de aplazar la acción – de prolongar el periodo que separa la intención de su ejecución- permite al hombre aprender a conocerse.” (Feldenkrais 54)

Bibliografía consultada

Gago, Verónica. *La potencia feminista: o el deseo de cambiarlo todo*. Bajo Tierra Ediciones y Pez en el árbol, 2020

Rolnik, Suely. *Esfemas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón, 2019

Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Editorial Trotta, 2000

Obras citadas

Bardet, Marie. *Una paradoja moviente: Loïe Fuller*. Editorial Universitaria Villa María, 2021

_____. "Bailar, perder la cara, pensar con el culo. Diálogo con Marie Bardet." *Almagro Revista*. Web. Consultado 9 Ene. 2023 (La fecha de publicación no estaba disponible en el sitio web de origen) Recuperado de: https://www.almagrovevista.com.ar/bailar-perder-la-cara-pensar-con-el-culo-dialogo-con-marie-bardet?fbclid=IwAR3oLyNLDFWnNVzcl160n98R6cJ_P9Bc6g99Beny1V2TNoX0J4w0_3uBQLo

_____. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Editorial Cactus, 2012

Carmona Gallego, Diego. La resignificación de la noción de cuidado desde los feminismos de los años 60 y 70. En-claves del pensamiento, 13(25), 104-127. Recuperado 16 abril 2022, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2019000100104&lng=es&tlng=es.

Esteva, Gustavo y Guerrero Osorio, Arturo "Usos, ideas y perspectivas de la comunalidad." *Comunalidad, tramas comunitarias y producción de lo común. Debates contemporáneos desde América Latina*, editado por Raquel Gutiérrez Aguilar, Colectivo Editorial Pez en el Árbol y Editorial Casa de las Preguntas, 2018, pp. 33-50

Federici, Silvia. *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes*. Traficantes de sueños, 2020

_____. *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Traficantes de sueños, 2018

Feldenkrais, Moshe. *Autoconciencia por el movimiento. Ejercicios para el desarrollo personal*. Ediciones Paidós Ibérica, 1972

Fiadeiro, João y Paula Caspão. "El fin de los principios." Recuperado de <https://docer.com.ar/doc/x8s8exx>

Galindo, María. *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar*. Mujeres Creando, 2013.

Hang, B. y Muñoz, A. (Eds.) *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Editorial Caja Negra, 2019

Lepecki, André. "Las políticas de la imaginación especulativa en la coreografía contemporánea." En Bárbara Hang y Agustina Muñoz (Eds.) *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Editorial Caja Negra, 2019, pp. 221-254

_____. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Galego. Mercat de les Flors. Universidad de Alcalá, 2008

_____. "Choreography as Apparatus of Capture." TDR The drama review 51, no.2 Summer 119-123, 2007
Recuperado de: <https://muse.jhu.edu/article/216111>

López, María Florencia. *Cuerpos como potencias. Una mirada desde Spinoza*. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2015

Lugones, María. "Colonialidad y género." En Espinosa Miñoso et al. (Eds.) *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Cauca, Editorial Universidad del Cauca, 2014

Mazur, Leticia. "Estamos rodeados de infinito." *El idioma de la danza*, editado por Adriana Barenstein. Editorial Excursiones, 2020, pp.9-18

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina." *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO, 2014

Svampa, Maristella. "Feminismos del Sur y ecofeminismo." En Nueva Sociedad. N° 256. Marzo/ Abril 2015. Recuperado de: <https://nuso.org/articulo/feminismos-del-sur-y-ecofeminismo/>

Volij, Rhea. "Arquitectónica del sinsentido." *El idioma de la danza*. Editado por Adriana Barenstein. Editorial Excursiones, 2020, pp.19-24

Biografía de la autora

Florencia Firvida Martin. Coreógrafa, performer e investigadora. Lic. en Composición Coreográfica en Danza Teatro por la Universidad Nacional de las Artes (Arg) y Maestra en Cs Sociales y Humanidades, UAM -C (Méx). En sus obras e investigaciones indaga el vínculo entre cuerpo, territorio y comunidad desde un enfoque expandido, y el cruce de arte, política y estética. Actualmente integra el proyecto de investigación *Ciudades Inmateriales*, prácticas teatrales y pensamiento situado. Co-dirige CUICLI residencias colectivas itinerantes.