

“BORDADOS DE Y EN EL CUERPO: *MOVERES DE UN ARTESANO*”^[1]

HELENA BASTOS(*)

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

Traducción de Martina Altalef (**)

Cartografías críticas. Volumen I

(*) **Helena Bastos:** Bailarina, coreógrafa y profesora en cursos de grado y posgrado del Departamento de Artes Escénicas/CAC de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo. Fue elegida jefa del CAC por dos mandatos consecutivos, en 2011-2012 y 2013-2014. Actualmente es la coordinadora pedagógica del Departamento de Artes Escénicas/CAC. Desarrolla, junto a la Pos-Graduación en Artes Escénicas, la investigación titulada línea de “Texto y la Escena”. Actualmente es la coordinadora pedagógica. En 1992, ideó el Grupo Musicanoar, en el que actúa sistemáticamente, buscando integrar las experiencias allí realizadas con las investigaciones que conduce en la universidad.

(**) **Martina Altalef:** Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y maestranda en Literaturas de América Latina en la Universidad Nacional de San Martín. Lleva a cabo estudios de traducción en el IESLV Juan Ramón Fernández. Es docente de Lengua Española y Literatura, se dedica a la traducción de textos literarios y artísticos e investiga literaturas contemporáneas de lengua portuguesa, con especial énfasis en la brasileña, la angoleña y la mozambiqueña. Ha desarrollado parte de su formación académica en la Universidade de São Paulo. Milita el feminismo en las plazas, en las casas, en las camas y en las aulas.

Sinopsis: Comienzo con la idea de un bordado para diseccionar la relación de una cierta subjetividad contenida en su gesto. Cada vez que la aguja penetra el paño, exige al cuerpo un aprendizaje, una focalización. En cada repetición del bordado, el trazo sobre el paño me devuelve en percepciones un sentido cognitivo. El cuerpo debe verse como base de intersubjetividades, esfera de relaciones. El cuerpo y el ambiente se imbrican entre sí en el intercambio de informaciones que se modifican. El acto de bordar conecta estas dos instancias con un plano de construcción que no es externo, una cosa en sí misma, sino un proyecto del cuerpo implicado en el ambiente y viceversa. Cada movimiento de bordado proporciona el acontecimiento de un encuentro, todo junto. Llamo a este movimiento *acción*: mover con un determinado propósito. Autores como Antonio Damásio, Christine Greiner & Helena Katz, George Laykoff & Mark Johnson, Ileana Diéguez, Jorge Albuquerque, Cleide Martins, entre otros, fundamentan esta discusión.

Palabras clave: Moveres; Artesano; Danza; Cuerpo sin voluntad



Fotos 1, 2 y 3: Acción Colectiva de un bordado: mujeres y niños se agruparon para bordar una carta enviada por la familia de la coreógrafa uruguayana Tamara Cubas en la Plaza de Coyoacán, Ciudad de México, en 2015.

En la vereda de aquella plaza hay una primera vez.
 En el gesto fino y directo se atraviesa en línea el agujero.
 Es de aguja en un vacío. Respiro.
 Entre manos y ojos, un círculo, otro círculo, se crea un ciclo.
 Alineamiento entre escápula, brazo, antebrazo, pulso, mano y dedos.
 Todo mi lado izquierdo se mueve. El derecho da sustento.
 Ambos se funden en la línea, en el punto.
 Línea, punto, paso, estiro.
 Primer día en este gesto, repetida una palabra: compañero.
 Después llegan más días, otras pistas.
 Cuatro días de punto cruz.
 Así firmo, con... definitiva, última palabra.
 Se escurre la carta bordada en el paño blanco.
 Letras rojas de diferentes dedos. Susurro de venas.
 Bordado leve, manos trémulas –cómo son bellas tus manos–
 la vida es breve ([2])

El día 16 de agosto de 2015, el Colectivo Fuentes Rojas([3]) se reunió en la plaza del Centro de Coyoacán, en la Ciudad de México, para realizar un bordado especial. Como todos los domingos, el colectivo se reunía para bordar pañuelos con los nombres de las personas asesinadas por el narcotráfico en México. En esa ocasión, con la participación de varias personas, se bordó con hilo rojo una inmensa sábana blanca que había sido enviada por un familiar de la coreógrafa uruguaya Tamara Cubas, y que era parte de la exposición *Las formas de la ausencia*, que con curaduría de Ileana Diéguez se realizó en agosto de 2015, en la Casa de la Cultura de la Universidad Autónoma del Estado de México, en Tlalpan. A partir del 2011, ha tenido lugar en el país el movimiento *Bordados por la Paz*, visibilizando los nombres de las personas asesinadas y desaparecidas por el narcotráfico. El mensaje de la carta que integraba la exposición *Las formas de la ausencia*, respondía a la brutal muerte del periodista mexicano Rubén Espinosa, y de la activista Nadia Vera Pérez. Muertes anunciadas. Un golpe para familiares, amigos y activistas. Fueron asesinados junto a otras tres mujeres: la colombiana Mile Virginia Martín, la empleada doméstica Olivia Alejandra Negrete Avilés y Yesenia Quiroz Alfaro. De acuerdo con las denuncias, el gobierno del Estado de Veracruz, en México, es el responsable. Sin embargo, hasta el momento, las autoridades locales defienden el episodio como crimen común de la violencia urbana.

Miércoles 19 de agosto de 2015. Se llevó a cabo la inauguración de la exposición *Formas de la Ausencia* en la casa de la Cultura de la UEAM (Universidad Autónoma de Estado de México) en Tlalpan, Ciudad de México. Una colaboración de la artista Tamara Cubas con la investigadora Ileana Diéguez. De la mano de este enlace, cuando faltaban diez minutos para la apertura del evento, la carta «Llanto por la muerte de Nadia Vera y Rubén Espinosa», escrita por la tía de Tamara Cubas, Elsa Cubas, fue colgada para leerse. Una emoción compartida, entre miradas cómplices, por las bordadoras comprometidas en el Colectivo Fuentes Rojas.

Tras casi un mes de lo ocurrido, recibí de Tamara Cubas una copia de la carta de su tía vía e-mail. Recién en ese momento, ante el mensaje, me di cuenta de su extensión y toda aquella experiencia del bordado transbordó nuevamente mi cuerpo en recuerdos.

Aquí, la carta «Llanto por la muerte de Nadia Vera y la muerte de Rubén Espinosa» bordada en letras rojas sobre paño blanco.

Lloro por ti México Lindo y Querido, lloro tu dolor y tu rabia y junto mi voz a la tuya, a la de mis hermanos latinoamericanos para pedir justicia!

Justicia y castigo a los culpables

Lloro e insulto a los asesinos desgraciados, ¡cómo se atreven!

Cómo se atreven a tronchar unas vidas llenas de amor y esperanza, amor convertido en energía para luchar por la felicidad de su pueblo

Ese amor que se traducían en trabajo de cada día junto a sus compañeros y amigos por hacer más bella la vida de las gentes. Esos jóvenes dedicados a traducir en acción el amor por el ser humano.

Cómo no se les para el corazón a los verdugos implacables cuando levantan sus manos para cegar vidas tan valiosas, tan amadas, por sus amigos y compañeros,

Cómo matan a una hija amada por su madre, como destrozan el corazón de una madre!!

Dejan un vacío angustiado y lleno de odio en el conjunto de amigos y compañeros de tan maravillosas personas jóvenes...

Torpemente tronchan la vida de dos jóvenes llenos de proyectos de futuro, llenos de la belleza del arte para brindar a su gente, con ansias de justicia social, con ideas de liberación para su pueblo, llenos de esperanzas de felicidad, Vidas preciosas, joyas hermosas en el tejido social, estrellas brillantes en el universo humano!!!

Cuánto habrá que luchar todavía para establecer justicia y verdad, cuánto dolortienes mi México lindo y querido y cuanto te espera en el camino hacia la definitiva liberación.

Necesitas liberarte de los gobiernos traidores, de los servidores de estado corruptos e degenerados, que han perdido su valor humano, porque como sino para matar tan impunemente a jóvenes que dan su vida por un futuro más hermoso, por una patria más bella, por un mundo mejor?

Qué pueden esperar esos asesinos sino el desprecio y la furia de su pueblo y la seguridad de que serán castigados por sus crímenes!!

Desde Uruguay, que también sufrió la tortura y la muerte, que también lucho por liberarse de los gobernadores corruptos, vuestra hermana Latinoamérica

Elsa Cubas los acompaña con el corazón lleno de dolor e indignación.

VIVA MEXICO Y SU PUEBLO!

VIVA LA LUCHA POR CASTIGAR A LOS CULPABLES!

ABAJO CON EL GOBIERNO CORRUPTO Y ASESINO!([4])

Comienzo con la idea de un bordado para diseccionar la relación de una cierta subjetividad contenida en su gesto. Cada vez que la aguja penetra el paño, exige al cuerpo un aprendizaje, una focalización. En cada repetición del bordado, el trazo sobre el paño me devuelve en percepciones un sentido cognitivo. En mi caso, hago una aclaración: fue prácticamente la primera vez que bordé en mi vida. A los siete años pasé unas vacaciones en las que bordé un pequeño cuadro: una casa, que había dibujado yo, en un pequeño paño blanco. Quien me enseñó fue mi madrina, que poco después falleció. Nunca olvidé esas vacaciones y nunca más en la vida bordé.

Cuando me presentaron la experiencia del bordado, para ser sincera, me generó recelo; me sentía sin paciencia para tal actividad. De todos modos, la causa noble que representaba el gesto, una carta de solidaridad, me provocó el deseo de participar de este colectivo de bordadoras por la paz.

La poesía que introduzco en este capítulo surgió de esta experiencia de la que participé y que aquí relato como tentativa de explicación sobre cómo se dan los procesos de percepción que suceden en y por la conexión entre cuerpo y ambiente. En esta implicación cooperada, existe la búsqueda de soluciones en el enfrentamiento de problemas o desafíos donde deben tomarse decisiones. Por lo tanto, afirmo el vínculo entre el hacer y el pensar.



Foto 2

La acción de bordar genera encuentros con algo a conocer

El cuerpo debe verse como base de intersubjetividades, esfera de relaciones. El humano es un ser de relaciones, su naturaleza es ser relacional. El cuerpo y el ambiente se imbrican entre sí en el intercambio de informaciones que se

modifican. El acto de bordar conecta estas dos instancias con un plano de construcción que no es externo, una cosa en sí misma, sino un proyecto del cuerpo implicado en el ambiente y viceversa. Cada movimiento de bordado proporciona el acontecimiento de un encuentro, todo junto. Llamo a este movimiento acción: mover con un determinado propósito. La acción puede entenderse como variaciones que invaden nuestra percepción en el instante en que el cuerpo necesita crear soluciones en el espacio. En este caso, la acción es bordar una carta con letras rojas sobre un paño blanco, con la participación de muchas manos de diferentes personas de diferentes franjas etarias.

En la cadena de un bordado se produce un ajuste de mano y dedos, conectados con la retina, más allá del ambiente en que este cuerpo produce la acción, el bordar. Cuerpo y ambiente actúan de forma integrada, juntos en el propósito del bordado.

A pesar de comprender que no hay separación de cuerpo y mente, me interesa la discusión sobre cómo el cerebro humano en relación con un movimiento genera conocimiento. Ese asunto circunda, de un modo u otro, el pensamiento de filósofos y científicos desde Descartes y Spinoza hasta la actualidad. De esta forma, propongo atender al neurocientífico António Damásio, aunque sus estudios no asuman una separación entre cuerpo y mente. No obstante, la defienden al sostener que «permitía pensar en un dualismo de aspectos y examinaba el modo como las cosas nos eran mostradas en su superficie experiencial» (Damásio, *E o cérebro criou o Homem* 89). A partir de esta justificación, considero que Damásio colabora para esclarecer cómo el cerebro humano crea la mente.

La característica distintiva de un cerebro como el nuestro es su impresionante habilidad para crear mapas. El mapeamiento es esencial para una gestión compleja. Mapear y generar vida van de la mano. Cuando el cerebro produce mapas, se informa a sí mismo. Las informaciones contenidas en los mapas pueden usarse de modo no consciente para guiar con eficacia el comportamiento motriz, una consecuencia muy conveniente ya que la supervivencia depende de ejecutar la acción correcta. Pero, cuando el cerebro crea mapas, también crea imágenes, principal medio circulante de la mente. Y por fin la consciencia nos permite experimentar los mapas como imágenes, manipularlas y aplicar sobre ellas el raciocinio. (Damásio, *E o cérebro criou o Homem* 87)

Damásio sostiene que se construyen mapas desde afuera hacia adentro del cerebro cuando interactuamos con objetos. Por ejemplo, una persona, una máquina, un lugar. Él resalta la idea de interacción (88). A partir de estas premisas la mente en tanto que interacción de pequeños circuitos se organiza en grandes redes, capaces de crear patrones neurales que representan objetos y hechos situados fuera del cerebro, tanto en el cuerpo como en el mundo exterior. El término «mapa» se aplica a todos esos patrones representativos que nuestra mente experimenta como imágenes. El término «imagen» remite a las visuales, auditivas, viscerales o táctiles. Damásio no sugiere que existen sustancias separadas, una mental y otra biológica, «respecto de la descripción de fenómenos neurales con su propio vocabulario, lo cual era parte del esfuerzo necesario para entender el papel de esos fenómenos en el proceso mental» (88).

Los mecanismos señaladores de toda nuestra estructura corporal colaboran en la construcción de patrones neurales que mapean la interacción del organismo con el objeto. Los patrones neurales se construyen de acuerdo con las convenciones propias del cerebro, y se obtienen de manera transitoria en las diversas regiones sensoriales y motoras del cerebro, que son adecuadas al procesamiento de señales provenientes de regiones corporales específicas como la piel, los músculos, las retinas. La construcción de esos patrones neurales o mapas se basa en la selección momentánea de neuronas y circuitos movilizados por la interacción. A partir de ello, en esta investigación, el cuerpo se presenta como una organización provisoria en el espacio-tiempo en que encontramos resoluciones por las conexiones que produce una determinada vivencia. Estas resoluciones son las que me llevan a descubrir otras posibilidades para organizar el cuerpo en el espacio. Existe, también, una variable que escapa a los límites de la neurobiología: el contexto social y cultural, el ambiente. Así, a partir de aquí asumo que la conexión es conjunta y no hay separación entre cuerpo y mente. Me referiré a cuerpo y ambiente, simplemente, porque asumo que cuerpo es mente y mente es cuerpo.

Los fenómenos mentales solo pueden entenderse en el contexto de un organismo que interactúa con el ambiente que lo rodea y el hecho de que el ambiente sea parcialmente producto de la actividad del organismo destaca más aún las interacciones que debemos tener en cuenta. De este modo, entiendo la acción de bordar como un encuentro de cuerpo y ambiente que es producido por un acto perceptivo también. Cada vez que una aguja penetra en el paño, aprendo nociones de espacio para no lastimar mis dedos, así como en cada repetición del gesto de bordar comprendo y construyo cómo este bordado se da. Son resoluciones que voy encontrando y desarrollando en el acto de bordar. De esa forma, acciono un mapa particular implicado en un encuentro, en una confluencia espaciotemporal.

Dada su afinidad teórica con Damásio, el biólogo Alain Berthoz afirma que el mapa es la acción de una percepción simulada dentro de nosotros. Así, se trata de la representación más primaria, es la propia acción experienciada. Es decir, un conjunto de correspondencias entre características físicas del objeto y modos de reacción del organismo, de acuerdo con los cuales una imagen generada internamente se construye en y por la experiencia. Y, ya que desde el punto de vista biológico los seres humanos son suficientemente semejantes, podemos aceptar sin dudar la idea convencional de que formamos la imagen de una cosa específica. Pero eso no es cierto. Cada cuerpo representa el mundo por medio de mapeamientos diferenciado porque cada cuerpo organiza su estructura de una forma diferenciada. Concibo el cuerpo como un proceso que a todo momento se transforma por las elaboraciones que realiza en el ambiente que vive y con el que produce diferentes negociaciones. Por eso, puedo afirmar que la relación cuerpoambiente es el agente mismo de elaboraciones cognitivas. O sea, esta relación promueve cruces de informaciones en las situaciones vivenciadas cotidianamente en el ambiente de la existencia.

La Teoría Corpomidia (2005) propuesta por las profesoras del Departamento de Lenguajes del Cuerpo de la Pontificia Universidad Católica de San Pablo (PUC/SP) Christine Greiner y Helena Katz colabora con esta reflexión. De acuerdo con las autoras, el cuerpo es un proceso co-evolutivo de intercambios con el ambiente. Explican:

Las relaciones entre el cuerpo y el ambiente se producen por procesos co-evolutivos, que engendran una red de predisposiciones perceptivas, motoras, de aprendizaje y emocionales. Aunque cuerpo y ambiente estén implicados en flujos permanentes de información, existe una tasa de preservación que garantiza la unidad y la supervivencia de los organismos y de cada ser vivo en medio de la transformación constante que caracteriza a los sistemas vivos. (Greiner 130)

Luego de esta explicación es claro por qué no entiendo el cuerpo como soporte para absorber informaciones que el mundo provee y devolverlas al mundo tras haberlas procesado. El cuerpo es resultado de esos cruces y no un lugar donde meramente se reciben informaciones: «Es con esta noción de medios de sí mismo que lidia el *corpomidia* y no con la idea de medios pensada como vehículos de transmisión» (Greiner 130)

Comprendo que cada cuerpo, a su modo, abriga una manera de pensar, de organizar, de relacionarse con el mundo que, en el *tiempoespacio*, de acuerdo con nuestras vivencias y experiencias, modifica y especializa el propio cuerpo. Se establecen nuevos acuerdos a partir de cada experiencia. Alerto: vivencia y experiencia son diferentes. La idea de vivencia está relacionada con hábitos de nuestro cotidiano. La experiencia se produce cuando un hábito se transforma y nos presenta una novedad en y de la conexión entre cuerpo, ambiente y acción. En realidad, se produce tanto desde ambiente del cuerpo hacia el ambiente en que el cuerpo está implicado como viceversa. No en vano puedo afirmar que el conocimiento produce otros mundos por el hecho de que esta acción provoque un conjunto de actividades en el cuerpo de forma cooperada en relación a alguna otra cosa. Son acuerdos y reglas creados para interactuar con el mundo en que vivimos. En otras palabras, creamos disponibilidades en el cuerpo para toda esa acción cooperada. En realidad, esta disponibilidad ya existe en el cuerpo.

Algunas informaciones del mundo se seleccionan para ser organizadas en la forma de cuerpo-proceso siempre condicionado por la idea de que el cuerpo no es un recipiente, sino aquello que se prepara en ese proceso co-evolutivo de intercambios con el ambiente. (Greiner 130)

A partir de las ideas abordadas, entiendo el cuerpo como un proceso co-evolutivo de cruces de informaciones cognitivas, de naturaleza biológica y cultural, que están en intercambio con el ambiente de existencia en forma continua. Percibo, también, una vulnerabilidad del cuerpo en su relación con el medio ambiente en que se encuentra implicado. Existe siempre una interacción del cuerpo con lo que está dentro y fuera de él.

Retomo mi ejercicio de bordado. Cada vez que realizo un movimiento entre aguja, línea y paño es una oportunidad en que la acción de bordar se conecta con mi percepción, que no es pasiva. Cada repetición de un punto de bordado me lleva a comprender qué es bordar. Bordo al producir conocimientos así como produzco conocimientos al bordar. Constantemente, en el gesto del bordado pongo en cuestión el compartir; las fronteras de mi cuerpo se alteran continuamente por encuentros con objetos, eventos, además de pensamientos y ajustes de mi proceso de vida.

Los mapas, patrones relacionados con los objetos, constituyen un proceso del diseño interno del cerebro. Son construcciones en que varias realidades se conectan, ya que el objeto es real, las interacciones son reales y las imágenes también lo son. Sin embargo, esas interacciones no suponen que la mente es espejo de la naturaleza. Construimos una imagen de la realidad, no *la* imagen. Las imágenes creadas no son copia de la realidad que, en términos absolutos, nunca llegaremos a conocer. ¿Cómo logramos generar esas construcciones? Pienso que una construcción se regula por el modo en que vivimos y seleccionamos una forma de estar en el mundo. Siempre estamos eligiendo y nuestras elecciones modulan un modo singular de estar en el mundo. Somos transformados por nuestras decisiones y por nuestras informaciones del entorno.

Por las explicaciones aquí expuestas puedo concluir que mientras bordamos somos el bordado mismo. Somos la representación misma mientras esta se realiza. A partir del momento en que admitimos que las acciones son la propia representación, concluimos que, a pesar de que los objetos existan en lo real, la estructura y las propiedades de la imagen que vemos son construcciones en tiempo real, realizadas por el cerebro e inspiradas por un objeto. La acción de mi bordado especificó un dominio propio a enfrentar y resolver al sostener, a su manera, que un ambiente puede emerger de nuestras capacidades cognitivas, co-relacionadas con el mundo cultural y biológico que nos rodea. Toda experiencia nos transforma, aunque los cambios a veces no sean totalmente visibles.



Foto 3

Acción en la carne: metáforas de y en el cuerpo

En este ensayo, a partir de este punto me dedico a explicar cómo el proceso de subjetividad depende del modo en que el cuerpo se relaciona. De acuerdo con los investigadores George Lakoff, profesor de lingüística, y Mark Johnson, profesor de filosofía, no existe interacción apenas entre objeto y mente, sino entre objeto, cuerpo y mente. Más allá de la experiencia mental/subjetivada existe una experiencia sensorio-motora. Ambas siempre se implican la una a la otra y, además, una no existe sin la otra. El acto de conocer depende de esta conexión. Por lo tanto, una afirmación importante: conocer y hacer suceden en una misma escala temporal.

Lakoff y Johnson (1999), entre otros, propondrán la idea de «embodiment» o mente «corporificada», «encarnada», es decir, la mente procesada a partir de nuestras experiencias corporales. La comprensión de una mente encarnada facilita nuestro reconocimiento de las complejas relaciones que envuelven cuerpo y ambiente exigen explicaciones que contemplen niveles variados. De ese modo, la del cuerpo biológico sería una posibilidad de comprensión y no la posibilidad. Otra opción es la fenomenológica, propuesta inicialmente por Merleau-Ponty (1945). En esta teorización, el cuerpo no es meramente una cosa, sino un cuerpo vivido; no es un cuerpo que se mueve, sino un cuerpo fenomenológico. Y justamente porque somos el cuerpo que tenemos somos capaces de relacionarnos con el ambiente del modo en que lo hacemos. Somos lo que somos porque existen otros con quienes nos relacionamos y, en función de nuestra capacidad intersubjetiva, nos comunicamos y compartimos significados. Algunas de nuestras capacidades corporales provienen de la selección evolutiva, otras se vinculan con las maneras en que nos adaptamos e interactuamos socialmente. Tenemos, por lo tanto, un cuerpo que también es social. Si pensamos en el nivel de la relación de un cuerpo como un organismo en interacción con el ambiente y entendemos que nuestro cuerpo evoluciona como el ambiente, estamos en el nivel que Mark Johnson (2007) denomina cuerpo ecológico. Esas cuatro posibilidades de descripción –cuerpo biológico, cuerpo fenomenológico, cuerpo social y cuerpo ecológico– están entre los cinco niveles propuestos por el autor. El quinto nivel –cuerpo cultural– colabora para superar la tentativa simplificada de atribuir significaciones fijas al cuerpo. En la línea de este raciocinio, se trata de simultaneidades en el cuerpo que presentan distintos niveles de descripción.

En las ciencias cognitivas, el proceso de percepción parte de y es inherente a los arreglos disposicionales del cuerpo en el tiempo y en el espacio. Lakoff y Johnson sostienen que las primeras organizaciones neurológicas pre-cognitivas se apoyan en la relación espacio-direccional del cuerpo, que fundan las metáforas primarias y que es el cuerpo, en su

naturaleza, quien da forma a las conceptualizaciones. Este pensamiento se fundamenta en estudios de 1980, en que ambos hicieron una contribución vital para los estudios sobre la metáfora. La obra *Metaphor we live by* estableció una nueva manera de concebirla. Si antes la metáfora era vista como un fenómeno lingüístico periférico, luego de los estudios de Lakoff y Johnson pasó a encararse como una cuestión cognitiva central. Bajo esa perspectiva, la metáfora dejó de ser apenas una dirección del lenguaje y se hizo presente en el terreno del pensamiento. Desde entonces, la noción de que las metáforas no son exclusivamente relativas al lenguaje está ampliamente establecida en la lingüística cognitiva. Sostienen que el sistema conceptual –aquel que guía nuestro pensamiento pero también nuestro modo de actuar– es esencialmente metafórico. Ambos autores repasan los estudios sobre la metáfora para explicar el modo en que pensamos, aquello que vivenciamos y lo que hacemos cotidianamente. Así, la metáfora es el mapeamiento entre dos dominios conceptuales, más específicamente es la comprensión de un concepto en términos de otro. O sea las metáforas conceptuales se forman por mapeamientos entre el dominio fuente, típicamente más concreto y accesible a los sentidos, y el dominio meta, más abstracto. Por consiguiente, las propiedades fundamentales de la metáfora no residen en las expresiones lingüísticas, incluso si representan la realización a partir de la cual es posible explicar el fenómeno metafórico en términos de una dimensión –conceptual– más abstracta.

De esa manera, el proceso de la percepción sería un proceso *espaciotemporal* porque lo albergan tanto las propiedades basadas en el cuerpo y la mente cuando sus irrigaciones en el espacio. Tales procesos son la base de la cognición humana, lo que nos lleva a entender que el cuerpo es algo imprescindible en la conexión con nuestra subjetividad. Esta comprensión nos distancia de entender percepción y cognición como ajenas al cuerpo o como procedimientos puramente mentales. La subjetividad debe comprenderse como procesualidad, que ocurre simultáneamente en el cuerpo y en el ambiente, todo junto. Además, surge a partir de un punto de vista que el organismo asume en su relación con el objeto. De esa manera, se vivencia que en el día a día nos disponemos para nuevos acuerdos del cuerpo.

Según Lakoff y Johnson nos engañamos al creer que se puede vivir sin la metáfora: «Nosotros hemos llegado a la conclusión de que la metáfora, por el contrario, impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción» (Lakoff & Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana* 39). Un ejemplo: las peleas generalmente siguen patrones; al pelear, con frecuencia, apelamos a ciertos tópicos mientras que descartamos otros. Los autores problematizan:

Vimos en la metáfora UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA que ciertas expresiones del vocabulario de la guerra, por ejemplo atacar una posición, indefendible, estrategia, nueva línea de ataque, vencer, ganar terreno, etc., constituyen una manera sistemática de hablar sobre los aspectos bélicos de la discusión. No es un accidente que estas expresiones signifiquen lo que significan cuando las usamos para hablar de discusiones. (Lakoff & Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana* 43)

En vistas de ello, establezco algunos ejemplos como parámetros conceptuales que surgen de mis experiencias como bailarina y coreógrafa. Uno: «La coreografía de X es siempre hacia arriba». Este «hacia arriba» muchas veces significa felicidad, competencia, virtuosismo. Generalmente lo que caracteriza a algo bueno y potente se señala hacia arriba. O, entonces, «La danza de Y es siempre hacia abajo». Aquí surge un aire melancólico, es decir, «hacia abajo» generalmente se conecta con una disminución, una depresión. Se llama a estos ejemplos «metáforas orientacionales, ya que la mayoría de ellas tiene que ver con la orientación espacial» (Lakoff & Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana* 50); nos devuelven sentidos espaciales y, de ese modo, las interiorizamos metafóricamente. Así, los valores esenciales de una cultura serán cohesivos con la estructura metafórica de los conceptos esenciales de esa cultura. Seguramente, algunos coreógrafos suelen oír «su danza es muy abstracta». ¿Qué quiere decir este «abstracto» cuando estamos frente a lo concreto de un cuerpo que se mueve? Otro ejemplo: «tu danza me toca», «esta danza no me lleva a ningún lugar». En todas estas afirmaciones identifico que «las metáforas ontológicas sirven a efectos diversos, y los diferentes tipos de metáforas reflejan los tipos de fines para los que sirven» (Lakoff & Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana* 64).

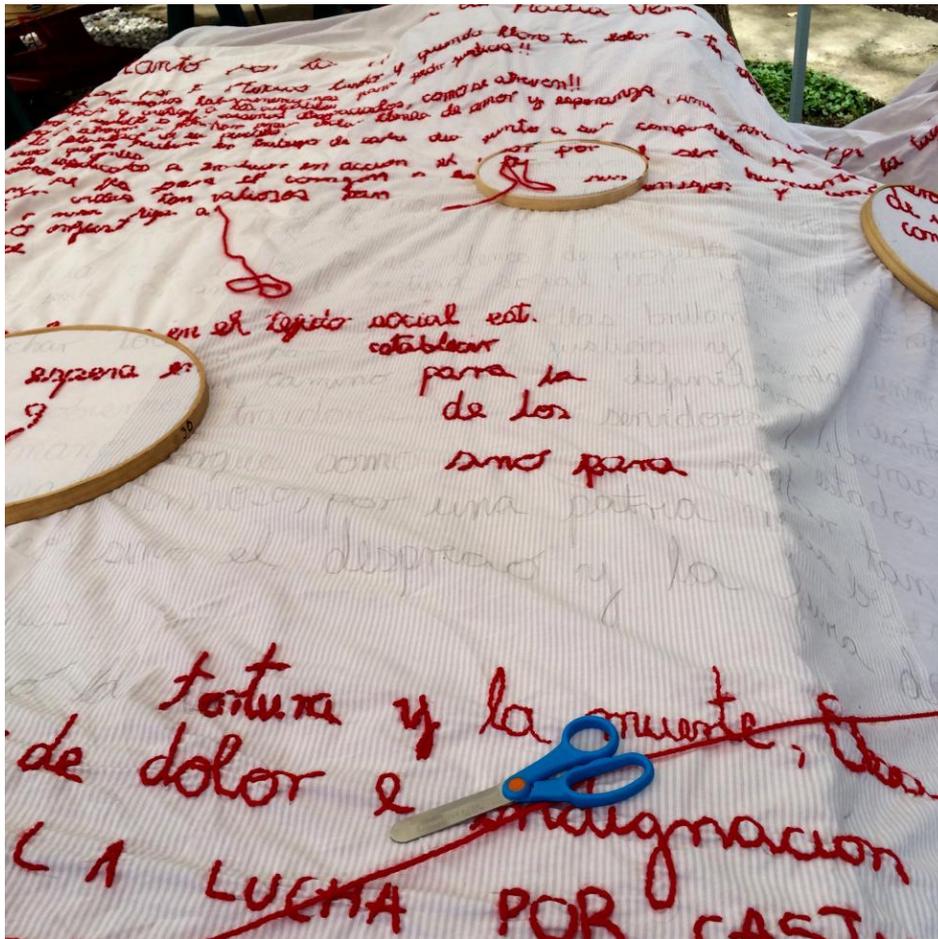
Luego de la propuesta inicial del libro *Metaphors we live by* (Lakoff & Johnson) se comprobó el papel de las experiencias corpóreas en la formación de significado y, de ese modo mucho se discutió sobre la fuerza de la potencialidad de las metáforas conceptuales, teniendo en cuenta que todos nosotros, hombres y mujeres, presentamos las mismas peculiaridades corporales evolutivas, aparte de que vivimos en las mismas condiciones atmosféricas. No obstante, algunos estudios posteriores muestran que la cultura desempeña un papel en la formación de metáforas. Retomo las cinco posibilidades de descripción del cuerpo (en los niveles biológico, fenomenológico, social, ecológico y cultural) y recuerdo que este último contribuye para suplantar la tentación de conferir significaciones fijas al cuerpo, tal como alerta Johnson. Ambos, Johnson y Lakoff, reconocen que existen diferentes niveles de descripción en el proceso de conceptualización a partir de las metáforas de y en el cuerpo. No ignoran el potencial de universalidad que poseen las metáforas conceptuales, pero afirman la existencia de un nivel genérico, que se reviste de características culturales específicas.

Reconocer la fuerza de los aspectos culturales en el estudio de las metáforas –con una noción bien amplia de la cultura como conjunto de concepciones compartidas que caracterizan a grupos de personas– amplía la idea de contexto en la formación del significado. Así, muchos de esos estudios establecen fronteras con otros campos como la lingüística, la antropología y la sociología. El investigador y profesor Homi K. Bhabha define la cultura como un entre-lugar:

La obra fronteriza de la cultura exige un encuentro con "lo nuevo" que no es parte del continuum de pasado y presente. Crea un sentimiento de lo nuevo como un acto insurgente de traducción cultural. Ese arte no se limita a recordar el pasado como causa social o precedente estético; renueva el pasado, refigurándolo como un espacio "entre-medio" contingente, que innova e interrumpe la performance del presente. El "pasado-presente" se vuelve parte de la necesidad, no la nostalgia, de vivir. (Bhabha, *El lugar de la cultura* 24)

Sean las que sean las interrogaciones sobre quiénes somos o cómo nos formamos para estar en aquello que somos, el proceso de metáforas está implicado en la propia estructura y funcionamiento de nuestro cuerpo junto a la cultura en

que este se relaciona y sustenta. En la vivencia del bordado con el Colectivo Fuentes Rojas, me deparé con esta situación: en México las niñas aprenden a bordar en la escuela, es una actividad obligatoria. Yo, en aquel contexto, observaba mi crudeza para aquella acción al reparar en nuestros bordados. Las niñas se reían de mi manera de bordar, la consideraban áspera. Yo, en silencio, sonreía por estar de acuerdo; era horrible. Pero en él residía una causa noble, apoyar e integrarme, de alguna manera, al Colectivo Fuentes Rojas. Nuestra distinción –lo que me distingue del colectivo– tiene que ver con nuestras percepciones del bordar. Es recurrente en el contexto del Colectivo y de aquellas niñas, mientras que en mi caso bordar es una acción nueva, debo practicarla mucho para que se transforme en hábito.



Fotos 4 y 5: La carta formó parte de la exposición "Formas de ausencia" cuya inauguración tuvo lugar en la Casa de Cultura de la UEAM en Tlalpan, Ciudad de México, en 2015.

Cuerpo sin voluntad entre cambios de hábito y compromiso

Lo que sustenta y equilibra al hombre son sus pequeñas manías y hábitos. Y dan realce a su desarrollo porque todo lo que se repite mucho termina por profundizar una actitud y darle espacio. Pero para experimentar una sorpresa es necesario que la rutina de los hábitos y manías sea por cualquier motivo suspendida. (Lispector 95)

Desde el ambiente del bordado propongo un desplazamiento hacia el ambiente de la danza; allí construyo un paralelo. Me concentraré en el día a día de un bailarín profesional. Elijo la danza porque es una excelente referencia para apuntar un pensamiento que ocurre en el cuerpo, un cuerpo especializado. Un texto de danza se crea en el cuerpo que se da en el acto de danzar.

Todos los días el bailarín se depara con una acción específica: tener clases de danza. Es en las clases donde un bailarín tiene la oportunidad de entender las posibilidades del cuerpo y los caminos en la elaboración de un pensamiento estético. Pero no solamente eso. En cada ejercicio de piso, de centro o de barra el bailarín se va constituyendo artísticamente en relación al modo como su cuerpo se articula en pensamiento de danza. Más aún, son muchos tipos de acción, tales como tomar clases, ensayar, ir a espectáculos, estudiar, bailar. Todo junto forma a un artista de la danza. Conductas como estas producen compromiso en el tiempo de un profesional de la danza. La idea de comprometerse es establecer vínculos entre una acción, objetos y toda la circunstancia que involucra esa práctica. El compromiso surge de nuestros hábitos, que modulan cognitivamente nuestro cuerpo de forma co-dependiente con su entorno. Un compromiso nos involucra en la capacidad de vínculos. Establecer vínculos es interesarse con aquello que es mi deseo, como también percibir un compromiso con lo que está a mi alrededor. Ese compromiso incluye responsabilidades sobre los actos que practico y selecciono ya que siempre hay contextos implicados. Para continuar este raciocinio, debo abordar dos conceptos importantes que me ayudan a entender la palabra compromiso: sistema y hábitos.

El investigador astrofísico Jorge Albuquerque Vieira recuerda que el sistema puede entenderse como un «agregado de elementos relacionados entre sí al punto de distribución de propiedades» (Vieira 88). Este pensamiento está contaminado por la Teoría General de Sistemas (TGS) concebida por el biólogo Karl Ludwig von Bertalanffy en la

década de 1940. Bertalanffy objetivó, al proponer la TGS, un andamiaje teórico en el cual pueden integrarse diferentes conocimientos. En este sentido la TGS se eligió como una teoría capaz de explicar cómo las partes de un sistema se relacionan con el todo, cómo ese todo se articula, cómo cada parte es también un todo en relación a otras sub-partes. O sea, la TGS aparece aquí como herramienta para presentar el contexto del bailarín y la danza como una relación específica. Para proseguir se hace preciso partir de una visión ontológica del mundo, en la que se considere la realidad formada por sistemas y la danza pueda verse como un sistema complejo, formada por la comunidad de los subsistemas movimiento y cuerpo.

Escojo aquí la Teoría de Sistemas de Mario Bunge, filósofo y físico teórico, quien presenta la construcción de una Ontología Científica (1979), basada en la TGS. «Esta prototeoría se propone ser una herramienta de apoyo al desarrollo de conocimientos diversificados» (Martins, *Improvisação Dança Cognição* 15) Se manifiesta como un gran vigor interdisciplinar para transdisciplinar el conocimiento, es decir, para crear conceptos nuevos o comunes a varias áreas de conocimiento inclusive para áreas aparentemente inconciliables. A partir de estas referencias, cito a la investigadora Cleide Martins, que explica la noción de sistema desde el ambiente de la danza:

El sistema danza intercambia con el medio ambiente. ¿Cuál es el medioambiente? El mundo. Ese intercambio es una puerta vaivén que modifica continuamente danza y mundo, en un proceso permanentemente bilateral. No se concibe uno sin el otro, dado que la danza depende de un cuerpo y ese cuerpo existe por procesos de relación con el mundo. (Martins, *Improvisação Dança Cognição* 15)

Martins nos aclara la implicación entre ambiente y cuerpo y viceversa. Es imposible que un cuerpo permanezca aislado de lugares, personas, animales, plantas, rocas, arte, deseos o sueños de todos los que habitan este mundo. Retomemos el sistema danza:

En otros términos, dentro del sistema danza, un cuerpo que baila recibe esas informaciones del mundo, informaciones que pasan a ser internalizadas por el cuerpo que baila. Ese cuerpo que baila continúa por intercambiar las informaciones internalizadas, que se han modificado con el mundo. Todo el tiempo son permanentes los intercambios entre lo interno y lo externo y a eso llamamos co-evolución sistémica. Por este motivo, la comunicación entre ambiente y cuerpo se extiende a lo largo del tiempo. (Martins, *Improvisação Dança Cognição* 17)

En síntesis, entiendo que internalización refiere al proceso en que informaciones que están en el medio ambiente invaden un cuerpo que baila y a eso que llamo sistema danza: un cuerpo que danza, un ambiente y las relaciones de intercambio permanentes entre ellos.

En el caso del cuerpo humano, lo comprendo como un sistema abierto disipativo (que transforma un tipo de energía en otro), que convierte la energía en medio ambiente. Para permanecer, evolucionar, el cuerpo necesita prender a explorar y lidiar con el medio ambiente, lo que significa desarrollar diferentes formas de comunicación, tanto físicas como culturales. O sea, el cuerpo humano, por ser un sistema abierto, tiene la capacidad de actuar y seleccionar informaciones. Esta selección de informaciones tiene como objetivo hacerlo más apto para sobrevivir en el ambiente que le es propio. El científico Richard Dawkins denomina a este proceso «evolución»; es la posibilidad de que un cuerpo aprenda a seleccionar informaciones que le garanticen la supervivencia.

La selección natural es un relojero ciego; ciego porque no ve el más allá, no planifica las consecuencias, no tiene una finalidad en mente. Aun así, los resultados vivos de la selección natural nos impresionan de forma irresistible, por su apariencia de haber sido diseñados por un maestro relojero, nos impresionan con la ilusión del diseño y la planificación. (Dawkins 42)

A partir de esta premisa, puedo afirmar que un cuerpo tiene un buen diseño cuando posee atributos que le facilitan la realización de algún propósito significativo como, por ejemplo, bailar. Retomo el cuerpo humano, comprendido como un sistema a partir de los siguientes parámetros básicos existentes:

Permanencia (la tendencia de todas las cosas por permanecer en el tiempo); Medioambiente (el sistema que acoge el sistema de referencia, abierto) y Autonomía (todas las provisiones de energía y materia en todas sus formas, incluso de información, que permiten al sistema la exploración necesaria a la permanencia en el tiempo). (Vieira 41)

Cada año que pasa, en la co-dependencia de una técnica elegida por el bailarín, sin dudas se produce una transformación de su cuerpo, conectado a un modo de organizarse y pensarse. En el cotidiano, a partir de sus hábitos, el bailarín se concentra en un plano que transcurre entre deseo y pensamiento técnico, reconoce su cuerpo y descubre su danza. En realidad, un proceso de aprendizaje que se formaliza en el reconocimiento de códigos del cuerpo que se dan en movimiento. Este entrenamiento diario da forma a una idea del mundo y un modo de articularse en el mundo. Por eso, no existe técnica sin pensamiento. En esta perspectiva, el pensamiento se da en el cuerpo en movimiento.

En el cotidiano de las clases como bailarina percibo caminos en el cuerpo a partir de las estructuras óseas, de una musculatura integrada, de la conciencia del cuerpo en la organización del movimiento y de su contexto. Es en este hacer que mi cuerpo reconoce algunos caminos (mapas) que produce al proponerse crear danza. Esta percepción en el tiempo produce un hilvanado, es decir, el hecho de hacer clases de danza todos los días verticaliza un pensamiento en el mundo y expande mis conexiones en tanto que artista en el mundo.

Basada en esas consideraciones, me arriesgo en una postura semiótica, en la que por cada acción conducida por un propósito, habrá inteligencia para aprender y transformar hábitos. En la intención de establecer una permanencia en la danza, cuestionamientos de Vieira y de la pensadora en semiótica Lúcia Santaella me provocan una pregunta ontológica y cosmológica: «¿qué son las cosas y por qué son en el tiempo? Esto puede incluso expresarse con ayuda de un enunciado en forma de principio: todas las cosas tienden a permanecer». (Santaella & Vieira 32)

Pienso en la danza y lanzo mi cuerpo en esta proposición: permanecer en la danza. Gracias a ese sistema denominado cuerpo humano, que transita por contextos y con ellos se conecta; al establecer relaciones de vínculo y compartir propiedades entre sus elementos es posible elaborar una imagen futura, que encuentra apoyos en el pasado y en el presente. A partir de ese contexto, propongo *cuerpo sin voluntad*. Es una provocación que se procesa en un ambiente de crisis. Entiendo que el acto de creación se propone, entre otras cosas, la permanencia de lo vivo. Se trata de la transición de un nivel de estabilidad al próximo. Aquello que normalmente llamamos «crisis» es esa transición. Por eso, el proceso evolutivo no es una transformación suave. Así, cada proceso creativo, una crisis, de algún nivel en el conjunto de hábitos desarrollados por el creador, se instala. La crisis en los hábitos en una crisis de las creencias. La creencia procura conservar y la crisis produce angustia.

La duda es un estado desagradable e incómodo, del que luchamos por liberarnos y pasar al estado de creencia; este es un estado de tranquilidad y satisfacción. No deseamos transformar la creencia en algo diverso. Por el contrario, nos apegamos tenazmente no apenas a creer, sino a creer en lo que no creemos. (Peirce 77)

Advierto que luchar para sustentar la creencia no es característica del creador como individuo únicamente, sino también de la comunidad comprometida con un paradigma. Esa es la fuente más común de resistencia a las innovaciones.

Al proponer *cuerpo sin voluntad* reconozco que vivimos hoy en una sociedad que exige de cada individuo una performatividad del éxito. Tenemos la necesidad de que parezca que estamos juntos y que sabemos individuarnos en el colectivo. No obstante, parece que algo ocurre en los procesos de individuación. Una sensación frente a este panorama es que estamos inmunizados a lo que sería colectivo en el plano político. Este es un ejemplo de *cuerpo sin voluntad*: un proceso cognitivo nos atraviesa y se conserva por las experiencias sociopolíticas que vivimos. *Cuerpo sin voluntad* no es una experiencia del orden de lo absoluto porque perfora el vivir y se manifiesta de maneras plurales en el intento de crear caminos que se alejen de pensamientos ya sacralizados como verdades. Es comprender otra cualidad de la voluntad.

Debo hacerme responsable de los hábitos que practico dado que modulan cognitivamente mi cuerpo. Sobre algunos no tengo control, pero puedo atender a otros. Así, puedo considerar que aquello que realmente distingue un sistema usuario de signos —«cualquier cosa de cualquier especie imaginada, soñada, sentida, experimentada, pensada, deseada puede ser un signo siempre que esta “cosa” sea interpretada en función de un fundamento que le es propio, como si estuviese en el lugar de cualquier cosa» (Santaella, *A Teoria Geral dos Signos* 119)— es el efectivo cambio o quiebre de hábitos. Esta capacidad para modificar mis hábitos debe estar necesariamente presente en cualquier sistema usuario de signos, aunque pueda presentarse en grados y niveles diferentes. Cuanto más complejo es un sistema, mayor es el número de niveles de descripción posible para caracterizarlo. Puede ocurrir que un sistema sea, al mismo tiempo, capaz de cambios de hábito en un nivel e incapaz en otro.

Somos los propositores, somos el molde. A ustedes cabe el soplo en el interior de ese molde, el sentido de nuestra existencia. Somos los propositores, nuestra propuesta es el diálogo. Solos no existimos, estamos a vuestra disposición. Somos los propositores enterramos la obra de arte como tal y rogamos a ustedes para que el pensamiento viva por la acción. Somos los propositores, no les proponemos ni el pasado ni el futuro, sino el ahora. (Clark)

Como propositora percibo soplos de diferentes campos que susurran sentidos de existencia. Aquí subrayo la relación entre hábito y compromiso para que el pensamiento de la obra viva en acción. ¡Vida!

Como consecuencia, toco la idea del «artesano» propuesta por el sociólogo estadounidense Richard Sennett (2009), quien afirma el vínculo entre el hacer y el pensar, sea ese artesano un carpintero o un director de orquesta. Una «condición humana especial» lo torna artesano, el compromiso. Sennett intenta dilucidar cómo se produce este compromiso y, para ello, hace una crítica a las prácticas «motivacionales» que incentivan la competición, a los avances tecnológicos que, en nombre de la capacitación, impiden la construcción del *savoir-faire* de los trabajadores y a las medidas conflictivas sobre el desempeño (calidad por cantidad), divergentes del trabajo del artesano. Para este autor, sentimiento y pensamiento se hacen posibles al humano por medio del hacer, por la mediación mental que la actividad material implica. Desde esa perspectiva, propone y persigue dos objetivos. Uno es esclarecer el compromiso práctico, pero no necesariamente instrumental, de las personas; el otro es alertar a la «cabeza humana» acerca de los prejuicios que se desencadenan de la separación entre mano y cabeza, técnica y ciencia, arte y artesanía.

Si se atisba a través de la ventana de un taller de carpintero, se ve en el interior un hombre mayor rodeado de sus aprendices y sus herramientas. Reina allí el orden, distintas partes de sillas juntas y cuidadosamente sujetas, el olor fresco de la viruta de la madera llena la habitación, el carpintero se inclina sobre su mesa de trabajo para realizar una delicada incisión de marquetería. El taller está amenazado por una futura fábrica de muebles. (Sennett 18)

El eje de esta obra está en el trípode artesano-artesanía-habilidad artesanal. Para hablar del artesano, figura maestra de su teoría, Sennett vuelve a la Grecia antigua y recorre las virtudes de Hefesto, dios de los artesanos, que es «dador de paz y productor de civilización» (Sennett 31), colmado de habilidades productoras de civilización ya que la artesanía habría apartado a las personas del aislamiento para introducirlas en el contexto de la comunidad. Y lo contrapone a Pandora con su tentadora caja, promotora, sin embargo, de sufrimiento y destrucción. Del artesano, Sennett destaca los importantes lazos entre autoridad y habilidades en el contexto de los talleres medievales, las contradictorias relaciones entre esta figura y las máquinas y, finalmente, el alto nivel de intimidad entre el artesano y los materiales que utiliza con discrepancia respecto de una suerte de consciencia material altamente desarrollada que cada artesano poseería.

Al tratar la cuestión de la artesanía es más incisivo en relación al fuerte vínculo entre mano y cabeza, alineado con la propia evolución cultural. Disemina sobre particularidades de la mano, tales como el acto de tomar o agarrar, los cuales

estarían permeados de voluntades, acciones que habrían tornado posible el surgimiento del homo faber ya que, desde que el humano se ha hecho capaz de agarrar cosas, ha podido trabajar con ellas.

Vale recordar las escenas iniciales del film *2001: Odisea del espacio* (1968) del cineasta estadounidense Stanley Kubrik. Pequeños cuadros en silencio nos muestran agrupamientos que suponemos refieren al hombre ancestral, previo al homo sapiens. Cierta día, frente a un monolito negro, se deparan con algo diferente y desde ese momento se vuelven agresivos y descubren que pueden usar un pedazo de hueso como arma. La escena de nuestro ancestro golpeando y partiendo una cabeza que es huesos es impactante. Se hace ontológica cuando se lanza hacia arriba el mismo pedazo de hueso y se conecta con el cosmos como nave espacial. Toda esta secuencia final es resaltada por *Also Sprach Zarathustra*, del compositor Richard Strauss.

Retomo a Sennett, quien resalta que el desarrollo de las habilidades sofisticadas relacionadas al trabajo artesanal demanda del artesano una capacidad para comprometerse en actividades repetitivas, las cuales primorearían una técnica. En cuanto a la habilidad artesanal, establece una relación directa entre el deseo y las habilidades del artesano con el argumento de que existe en esta figura una permanente búsqueda de la calidad, un querer hacer bien un trabajo relacionado al desarrollo de las habilidades artesanales. Destaca entonces dos necesidades importantes para este desarrollo: el aprendizaje lento y el hábito.

Allí una orquesta está ensayando con un director invitado; éste trabaja obsesivamente con la sección de cuerdas de la orquesta, repitiendo una y otra vez un pasaje para lograr que los músicos deslicen sus respectivos arcos sobre las cuerdas exactamente a la misma velocidad. Los instrumentistas están cansados, pero también alegres, porque su sonido va ganando cohesión. El gerente de la orquesta está preocupado; si el director invitado insiste, el ensayo entrará en horas extraordinarias, con los consiguientes costes suplementarios para la administración. El director es ajeno a eso. (Sennett 17)

Recuerdo que al comenzar el capítulo hice referencia a las bordadoras del Colectivo Fuentes Rojas. Encuentro semejanzas entre ellas al proponerse bordar y yo misma cuando me propongo danzar. Tanto las bordadoras como yo expandimos nociones de estar en el mundo cuando creamos. Cada una a su manera ejerce un compromiso. El mío está en el espacio de la clase, en la sala de ensayo, en las presentaciones de mis espectáculos y en las intervenciones urbanas que propongo. En el caso de las bordadoras, el compromiso se da cuando bordan, cuando se encuentran y en las marchas de las que participan. Elia Andra-Olea y Tania Andrade están al frente de este colectivo compuesto por mujeres y hombres de distintas edades que, con aguja, hilo y paño se convierten en «bordadores por la paz» ([5]).

Tania Andrade dilucida que «cada uno de estos pañuelos que bordamos representa a una víctima» (Ureste, “Arte y cultura por Ayotzinapa, en fotos y videos”). Sobre el suelo de la Plaza Central de Coyoacán se inscribe en forma de equis «Bordado por la paz y la memoria. Una víctima, un pañuelo”. Andrade explica: «En rojo ponemos el nombre de los asesinados y en verde el de los desaparecidos. Y lo hacemos en espacios públicos con la intención de visibilizar estos casos de desapariciones y trabajar así contra la indiferencia social». El lienzo se considera acabado cuando, tras la última letra del mensaje, se agregan las firmas de quienes cooperaron en el bordado. Durante las horas que permanecen en la Plaza Central de Coyoacán, muchos lienzos se exponen colgados y, al mismo tiempo, hay hombres y mujeres bordando otros. Lamentablemente es una realidad todavía pungente en México la de las desapariciones forzadas. Pero no es privilegio mexicano, sucede aún con mucha fuerza en toda América Latina. Aquel día, de casualidad, pasó por la plaza una turista brasileña y al depararse con la exposición de lienzos exclamó: «En Brasil esta plaza estaría colmada y abarrotada por bordados».

Percibo que tanto mi actuación cuanto la del Colectivo Fuentes Rojas se establecen en una imbricación entre gesto, individuo, contexto y propósito. Tales *moveres* producen un compromiso. No en vano evoco a Richard Sennett para explicar la habilidad artesanal, que establece una relación directa entre las habilidades del artesano y la esfera del deseo, en la voluntad de hacer bien el trabajo.

A partir del panorama descrito hasta aquí, debo estar atenta a mi perspectiva, me concentro en que el artista del cuerpo pueda experimentar aquello que está haciendo mientras lo hace. Es ese un ejemplo de cómo pienso la conexión de *cuerpo sin voluntad*. Soy una artista del cuerpo –en el tránsito entre danza y performance– y así sumergirme y comulgar la comprensión de ambiente y cuerpo siempre implicados el uno en el otro es uno de los principios de mi investigación. Otro es que todo este proceso es continuo, siempre se dispone a las conexiones establecidas. Finalmente, cuando hablo de *cuerpo sin voluntad*, sostengo que es imposible que ejerzamos control sobre esta voluntad. Existen características como mi temperatura corporal, mi pulso, mi ritmo cardíaco, mi presión sobre las que no tengo dominio directo. La única posibilidad de transformación se produce en los hábitos e, incluso así, debo estar atenta porque nunca tendré control sobre todos los hábitos que vivencio en mi día a día.

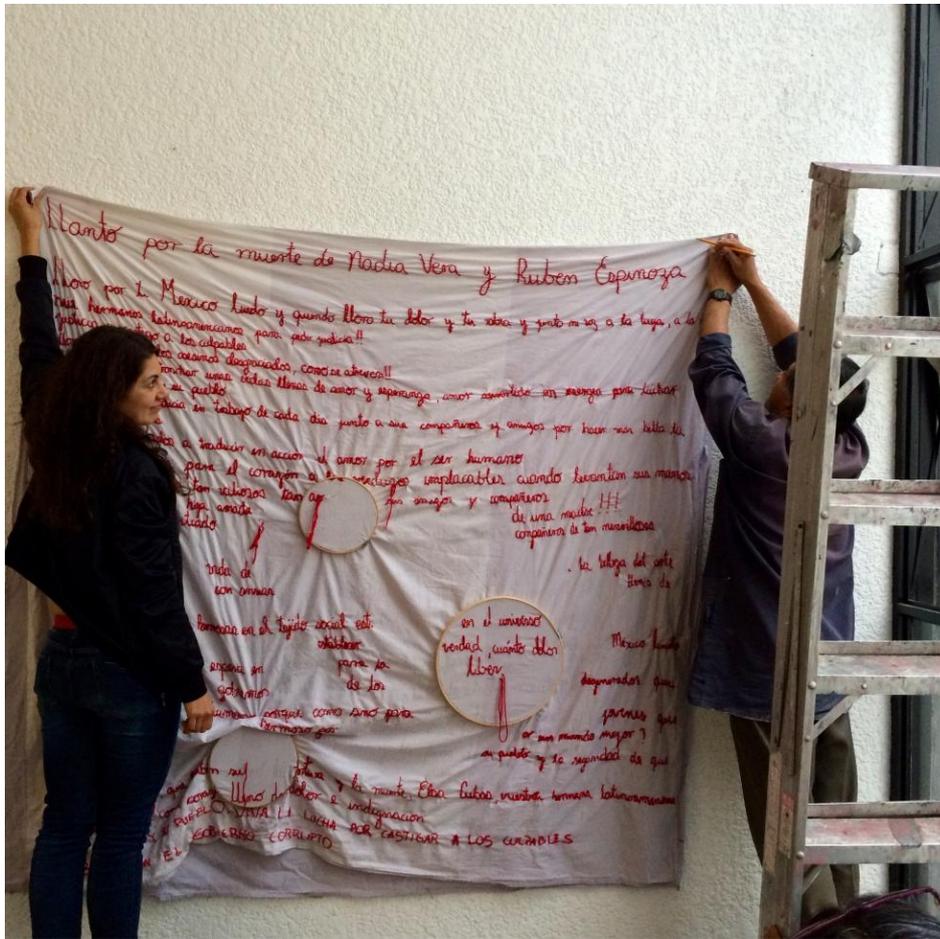


Foto 5

Como artista del cuerpo enuncio un *cuerpo sin voluntad* que siempre se está preparando. En las acciones definimos provisoriamente quiénes somos y dónde estamos. En mi trayectoria como artista, profesora e investigadora deseo tocar a otros para construir un mundo socialmente más justo. Esta dimensión solo se hace posible a partir de mi compromiso e implicación en mis vivencias y experiencias, a pesar de mis contradicciones- Al bailar, investigar, intervenir las calles e intercambiar con otros amplió mi noción de mundo. En estado de disposición, entre acción y escucha, deseo ser capaz de crear distancias en relación a resoluciones que el cuerpo necesita componer. El músico e investigador José Dal Farra Martins me recuerda que «cada ínfimo sonido que me toca informa su distancia» (Martins, *O artista da distância* 39)

Cuerpo sin voluntad enuncia un modo en que el cuerpo existe.

Un modo sin voluntad del cuerpo sin que cambie.

Lo que propongo es calificar el *cuerpo sin voluntad*.

Bibliografía([6])

- * Agamben, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, S.C.: Argos Editora da UnoChapecó, 2009.
- * Arendt, Hannah. *La condición humana*. Traducción de Ramón Gil Novales. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- * Bastos, Helena (org.). «Corpoestados: singularidades da cognição em dança» en *Revista Brasileira de Estudos Presença*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, pp. 157-166, enero-abril de 2014. Disponible en: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>
- * Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Traducción de Cesar Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- * Clark, Lygia. *Nós somos os propositores*, Libro-obra, 1964. Disponible en http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=25.
- * Damásio, António. *E o cérebro criou o Homem*. Traducción de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- *O Mistério da Consciência: Do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. Traducción de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- * Dawkins, Richard. *El relojero ciego*. Traducción de Manuel Arroyo Fernández. Barcelona: Ed. Labor, 1988.
- * García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- * Greiner, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

- * Katz, Helena. *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.
- * Lakoff, George & Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 2009.
- * ----- *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.
- * Lispector, Clarisse. *Un soplo de vida*. Traducción de Paloma Vidal. Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- * Martins, Cleide. *Improvisação Dança Cognição. Os processos de comunicação no corpo*. Tesis de doctorado defendida en el Programa de Comunicação e Semiótica (PUC-SP), 2002.
- * Martins, José Batista (Zeba) Dal Farra. *O artista da distância. Corpo e Cidade: moveres entre aproximações e distanciamentos/ organização Helena Bastos; autores Sônia Salzstein...[et al.]*.- São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2015.
- * Peirce, Charles Sanders. *Semiótica*. Traducción de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- * Rengel, Lenira & Karin Thrall (orgs.). *Coleção Corpo em Cena*, Guararema: Anadarco, 2013.
- * Santaella, Lúcia. *A Teoria Geral dos Signos. Semiose e Autogeração*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- * Santaella, Lúcia & Jorge Vieira. *Metaciência como guia da pesquisa: uma proposta semiótica e sistêmica*. São Paulo: Editora Mérito, 2008.
- * Sennett, Richard. *El artesano*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Anagrama, 2009.
- * Ureste, Manu y Mayra Zepeda "Arte y cultura por Ayotzinapa, en fotos y videos". *Animal político*. Septiembre 27 2015 09:23 <http://www.animalpolitico.com/2015/09/arte-y-cultura-por-ayotzinapa-en-fotos-y-videos/>
- * Vieira, Jorge Albuquerque. *Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

Fuentes digitales consultadas en 2015

I - BORDADOS DO/NO CORPO. MOVERES DE UM ARTÍFICE

Pierce Charles, 1975, apud MIRANDA Rosilene

Figueira <http://saberesaprenderes.blogspot.com.br/2014/11/opragmatismo-de-peirce-rosilenefigueira.html>

<http://www.estrategiasarte.net.br/papeis-avulsos/lygia-clark-texto-imagem>

<http://www.animalpolitico.com/2015/09/arte-y-cultura-por-ayotzinapa-en-fotos-y-videos/>

<http://www.animalpolitico.com/2015/09/arte-y-cultura-por-ayotzinapa-en-fotos-y-videos/>

NOTAS:

[1] Agradezco el apoyo de la FAPESP, sin la cual este proyecto sería inviable, por la beca concedida a mi (proceso 2015 / 04448-1).

[2] Escribí esta poesía en México en 2015.

[3] El colectivo se formó en 2011 en la Ciudad de México, en el contexto del *Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad*.

[4] Esta es una reproducción textual de la carta que Tamara Cubas, hermana de Elsa Cubas, me envió vía correo electrónico en 2015.

[5] Tania Andrade me ofreció esta explicación durante una conversación que mantuvimos en la Plaza de Coyoacán en 2016.

[6] Nota de la Traductora: De los textos señalados con un asterisco (*) se han confeccionado traducciones propias a los fines específicos de las referencias textuales comprendidas en *Cuerpo sin voluntad*, dado que hasta el momento no han estado disponibles para nosotros sus traducciones al español.

Ediciones **KARPA** Los Ángeles, CA.

La reproducción total o parcial del presente libro es permitida siempre y cuando se citen el autor y la fuente.

ISBN 978-1-7320472-1-1