



CENTRO DE ESTUDIOS SOCIOLÓGICOS
PROGRAMA INTERDISCIPLINARIO DE ESTUDIOS DE LA MUJER

**EL TERCER CUERPO:
LA INTIMIDAD POLÍTICA DEL MOVIMIENTO
CUERPO, COREOGRAFÍA Y PODER EN EL CASO DE *SNAK'OBAL JNAK'OBAL***

Tesis que presenta
PAULINA SENTÍES MARTÍNEZ-PARENTE
Para obtener el título de
Maestra en Estudios de Género

Directora
DOCTORA KARINE TINAT

Lectoras
DRA. SOLEDAD GONZÁLEZ MONTES
DRA. MARGARITA TORTAJADA QUIROZ

Ciudad de México, 2018

*A Germán, Dan, Gaby y Abe.
Para Mayra,
porque es verdad que todas somos capaces
y el mundo es injusto.*

*No hay nadie que
te alimente el anhelo.
Acéptalo. Tendrás que
hacerlo, hacerlo tú misma.
Y a tu alrededor un vasto terreno.
Sola. Con la noche.
Tendrás que hacerte amiga de lo oscuro
si quieres dormir por las noches.
No basta con
soltar dos, tres veces,
cien. Pronto todo es
tedioso, insuficiente.
El rostro abierto de la noche
ya no te interesa.
Y pronto, otra vez, regresas
a tu elemento y
como un pez al aire
sales al descubierto
sólo entre respiros.
Pero ya tienes agallas
creciéndote en los senos.*

Gloria Anzaldúa, Borderlands

*Y el hecho es que nadie, hasta ahora,
ha determinado lo que puede el cuerpo.*

Spinoza, Ética

AGRADECIMIENTOS

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), al Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM) de El Colegio de México, por el apoyo y la oportunidad para aprender en esta maestría. A mis profesoras, por los conocimientos invaluablemente compartidos.

A Germán, Mayra, Daniel, Abelardo y Gaby, por adoptarme en sus búsquedas y en su casa; gracias por su amistad. Y por todo el tiempo, paciencia, bailes, palabras, memoria y atención que me compartieron para la realización de esta investigación, espero que encuentren en estas páginas un reflejo de lo que he aprendido de y con ustedes. Gracias *Snak'obal Jnak'obal*.

A Karine Tinat, por su calidez y cercano acompañamiento a lo largo de este proceso de aprendizaje. Por creer en mi trabajo e impulsarme a crecer como investigadora.

A Margarita Tortajada Quiroz, por leer y comentar este trabajo. Por la inspiración que sus propias investigaciones me han brindado.

A Soledad González Montes, por leer y comentar este trabajo. Porque los retos de la investigación me han llevado a nuevas búsquedas, aprendizajes y respuestas.

A Adriana Martínez, porque su intervención desde la interseccionalidad feminista en el Arte, cambió todo. Gracias por la inspiración y el tiempo que nos regalaste.

A las compañeras de la Maestría en Estudios de Género, por todo lo que hemos compartido, porque ya marchamos juntas. Gracias a la manada, por ser amigas y maestras de vida; por los libros, poemas, autoras y sueños, porque cada día aprendo de cada una. Porque juntas gritamos que vivas nos queremos.

A Regina, Javier, Francisco, Mariana, Álvaro, Gina, Regina y Mariano, por ser una familia maravillosa. Por su amor, sus cuestionamientos y su cercanía siempre. A Loli, mi abuela, porque uno de los más grandes regalos en mi vida es tenerte como interlocutora y amiga.

A Lina, Lilián, Gerardo y Guillermo, porque compartir con ustedes es un regalo; por hacer un hogar feminista, libre y amoroso. Gracias por las conversaciones, las discusiones políticas, los apapachos y las risas. A la comunidad de la Chairicueva, es un honor vivir en su tiempo. Particularmente, gracias por recibirme en su casa cuando tembló, por las horas en el centro de acopio y su solidaridad cotidiana.

A Ana Emilia, Alina, Estibaliz, Lucía, Maryfer, Cristina, Yessica y Mario, por el impulso inicial que me trajo aquí, y su amor a distancia a lo largo de este camino.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I CUERPOS QUE TRABAJAN, CUERPOS QUE BAILAN	10
1.1. Origen del trabajo de campo.....	10
1.1.1. Universo de estudio: <i>Snak'obal Jnak'obal</i> y su producción coreográfica ...	11
1.1.2. El colectivo anarquista y el proyecto estético	14
1.1.3. Llegada al tema de estudio y mi relación con <i>Snak'obal Jnak'obal</i>	20
1.2. Planteamiento del problema y objetivos de la investigación.....	24
1.2.1. El Problema de investigación	25
1.2.2. Preguntas de investigación	30
1.2.3. Objetivos de investigación, ejes analíticos e hipótesis	31
1.2.4. El objeto de estudio	32
1.3. Estado de la cuestión e introducción al marco teórico-conceptual.....	35
1.3.1. Contexto poscolonial, prácticas corporales y la mirada feminista	36
1.3.2. Conceptos dancísticos y coreográficos relevantes para este estudio.....	40
1.3.3. Entre la crítica política y las expresiones estéticas de resistencia	48
1.4. Enfoque teórico-metodológico para el estudio del cuerpo y las prácticas corporales en la producción coreográfica.....	52
1.4.1. Género y colonialidad.....	53
1.4.2. Cuestionamientos a la racialización y el género.....	57
1.4.3. La mirada coreográfica y la danza en el contexto	58
1.5. Metodología: un acercamiento etnográfico, coreográfico	63
1.5.1. Métodos, tiempo y espacio de su aplicación	68
1.5.2. Los informantes: <i>Snak'obal Jnak'obal</i>	70
CAPÍTULO II <i>SNAK'OBAL JNAK'OBAL</i>, COREOGRAFÍA DE CONTRAPODER	72
2.1 Origen de los integrantes de <i>Snak'obal Jnak'obal</i>	72
2.1.1 La zona norte de San Cristóbal de las Casas	73
2.2 Los cuerpos y conceptos en <i>Snak'obal Jnak'obal</i>	76

2.2.1	La creación, procesos y estética de <i>Snak'obal Jnak'obal</i>	77
2.3	Cuerpos con voluntades: cuestionando al poder desde la coreografía	83
2.3.1	Conflicto y ruptura: la conformación de un colectivo anarquista	85
2.3.2	El nombre de <i>Snak'obal Jnak'obal</i> :	88
	Una lectura coreográfica de la racialización y la clase.....	88
2.3.3	“Si <i>Snak'obal</i> no bailara sería una guerrilla”: La coreografía como un espacio empírico de cuestionamiento político.....	91

CAPÍTULO III UN ACERCAMIENTO *INTERSECCIONAL* A LAS PRÁCTICAS COREOGRÁFICAS Y LA CRÍTICA A LOS SISTEMAS DE PODER DESDE EL CUERPO..... 94

3.1	Escuchar al cuerpo: la investigación coreográfica para <i>Snak'obal Jnak'obal</i>	95
3.2	Preguntas locales e influencias presentes en la obra de <i>Snak'obal Jnak'obal</i> ...	103
3.3	<i>Mi mamá me enseñó a luchar</i> : género, racismo y formas de rebeldía	106
3.4	<i>Una mujer que corre es una mujer que lucha</i> : género en ruptura.....	111
3.5	Averiguando desde la incomodidad	115
3.5.1	Caminar por la banqueta: una coreografía antirracista.....	115
3.5.2	Mirar a los ojos: prácticas con marca de clase	117
3.5.3	Violencia y sensibilidad: la danza como laboratorio de género	121
3.5.4	El centro de una mujer huracán	124
3.6	<i>Moverse más lento y llegar más lejos</i> : disposiciones políticas del colectivo.....	131
3.7	La identidad y la fluidez	134
	Los procesos íntimos y la potencia del movimiento: en busca de una explicación....	137
3.8	El Tercer cuerpo: la intimidad política del movimiento.....	138

CONCLUSIONES 145

BIBLIOGRAFÍA..... 152

*“Desafío al sistema de nuestra historia.
La fragmentamos con el cuerpo, reestructuramos con las palabras
y la danzamos en la memoria.”*
Germán

INTRODUCCIÓN

La última vez que vi a *Snak'obal Jnak'obal* antes de iniciar la Maestría en Estudios de Género en El Colegio de México, fue en junio de 2016, cuando estábamos por regresar a San Cristóbal de las Casas después de una pequeña gira al centro del país. Su obra *Sakil Tsek'* había sido apenas estrenada en el 8º Festival Internacional Cuatro X Cuatro, donde fue calurosamente recibida entre gestoras, creadoras y espectadores del arte escénico contemporáneo que se reunió entre el público de sus funciones. No obstante, después de un año y medio invertido en la creación de *Tsaki'il Tsek'* y la intensidad de la convivencia durante los meses anteriores al estreno, Mayra, Germán, Abelardo, Daniel y David¹ (integrantes de *Snak'obal Jnak'obal*), se encontraron en una encrucijada de voluntades y, cultivando el fundamento anarquista del colectivo, decidieron resolver el conflicto tomando caminos separados y dejar de bailar en conjunto por un tiempo.

En palabras de Daniel, investigador y coreógrafo en *Snak'obal* “el fracaso de *Snak'obal* en realidad es su éxito”. Al empezar a constituirse como colectivo a partir de un conflicto con una relación de poder institucional, se organizó anarquista (en los términos de Daniel) desde temprano. De tal modo, el hecho que dejara de existir en los términos en los que había existido, a raíz de un desacuerdo general, era no menos que una manifestación de las ideas y posicionamientos que habían amasado durante su trabajo en conjunto. La separación sería una oportunidad para que cada quien siguiera investigando, con obediencia únicamente a sus propias búsquedas.

Una vez más, y en honor a los movimientos desde los que intervienen, los de sus cuerpos y sus búsquedas, el estatus de *Snak'obal Jnak'obal* volvió a cambiar. Apenas unos meses después de mi regreso del trabajo de campo, y poco más de un año después de su separación, Mayra, Germán, Abelardo y Daniel se han vuelto a reunir para entrenar y

¹ David es familiar de Germán, Abelardo y Mayra, y se integró al colectivo específicamente para componer y tocar la música en escena para *Tsak'il Tsek'*. Su voz no figura en este estudio.

empezar el proceso de creación de una nueva obra, titulada *Chuva'j (tríptico para la memoria)*.

Esta investigación se sitúa, pues, en medio de este dinamismo colectivo e individual, con la intención de rescatar los procesos que forman parte de su historia como cuerpos en movimiento y como *Snak'obal Jnak'obal*. Para escribir sobre los flujos que se hacen cuerpo en sus obras coreográficas, preciso empezar por el origen de los integrantes actuales y, en segundo lugar, mi experiencia junto al colectivo. Lo primero, porque las experiencias biográficas en este contexto geopolítico y familiar se refleja en los posicionamientos colectivos frente a las diversas relaciones de poder que atraviesan sus cuerpos, y porque las historias personales representan particularidades cuya narración es fundamental para los ejes de análisis de este estudio. Y lo segundo, porque mi experiencia previa junto a *Snak'obal Jnak'obal* terminó por concretar el proyecto de la investigación ahora en proceso y enmarca las posibilidades metodológicas a las que tuve acceso, pero también porque optar por la realización de *participación observante* me atravesó el cuerpo, transformando, del mismo modo, la manera de pensar, de pensar a los cuerpos, desde el cuerpo y las relaciones de poder “in-corporadas”. Detallaré esto último en la descripción metodológica del primer capítulo y, las historias constitutivas de *Snak'obal Jnak'obal*, en el segundo capítulo.

Esta investigación se fundamenta en el relato sobre el colectivo de coreografía y danza contemporánea *Snak'obal Jnak'obal*, integrado mayormente por jóvenes que crecieron en la ciudad hablando tsotsil. El objetivo es rescatar, a través de los discursos y obras de coreografía, su desarrollo y planteamiento conceptual en torno a los ejes de poder que atraviesan los cuerpos. La investigación coreográfica del colectivo constituye un *performance* crítico de los sistemas opresivos históricos de género, clase y racialización, que les atraviesan como cuerpos en el contexto chiapaneco actual. A partir de ahí, la búsqueda es hacia incorporar, también, un análisis sobre la reflexión y crítica desde la mirada coreográfica del colectivo, de las tensiones físicas y semióticas que atraviesan los cuerpos. Entendiendo esto último como la tensión constante y dinámica entre un cuerpo, que es músculo, huesos, grasa y energía, y el proceso de hacerse sujeto, en Castoriadis (1991), reflexionando en lenguajes sobre significados y contextos específicos; todo esto

dando por resultado la coreografía cotidiana de tensión con los esquemas de poder que atraviesan al cuerpo, la agencia y la subjetividad. De tal modo, uno de los objetos de estudio es la tensión dinámica que se piensa y se *performa* desde el cuerpo.

Como colectivo artístico, *Snak'obal Jnak'obal* da cuerpo a sus reflexiones y análisis de situaciones sociales históricas y cotidianas, plasmando su crítica en montajes escénicos, danzas y coreografías, que combinan los procesos estéticos de representación y *performance* en escena. De tal manera, este trabajo busca rescatar, simultáneamente, la variedad de temas, herramientas y pensamientos que *Snak'obal Jnak'obal* ha llevado a escena, junto con los procesos personales de entrenamiento físico, autoconocimiento y reflexión política que han vivido sus integrantes, Mayra, Germán, Abelardo y Daniel. Esto, desde una perspectiva de género y una exploración de la mirada coreográfica que el colectivo introduce en sus creaciones y sus experiencias cotidianas, permeando no sólo sus proyectos estéticos sino también su forma de ser, su *performance* y su reflexión ante los procesos sociales que encarna y plasma en escena.

En resumen, esta tesis se concentra en las experiencias de los ejes de poder estructurantes del orden social, que atraviesan los cuerpos de la y los integrantes de *Snak'obal Jnak'obal*. La investigación se realiza a través de los discursos y elaboraciones coreográficas del colectivo, donde se retoman y cuestionan las elaboraciones conceptuales alrededor de dichos ejes, principalmente género, racialización y clase. De este modo, la pregunta de investigación es ¿Qué discursos críticos y planteamientos coreográficos elabora *Snak'obal Jnak'obal* frente a los discursos de poder que atraviesan y ordenan socialmente a los cuerpos? Y en segundo lugar ¿qué efecto y potencial transformativo tienen dichos discursos críticos y planteamientos coreográficos?

Tales ejes o discursos de poder, que desde el análisis resultan opresivos y producen desigualdad, se identifican a partir de las experiencias de violencia que han tenido la y los integrantes de *Snak'obal Jnak'obal*. Así, encontramos violencia política, violencia racista y violencia de género, atravesando los cuerpos en sociedad. La confrontación desde *Snak'obal Jnak'obal* es performática, sensible y creativa, de modo que se analizarán un par de obras coreográficas más emblemáticas de su trabajo, en relación con sus procesos personales en el momento. Esta fuente de información empírica se contrasta otras

experiencias y conceptos teóricos utilizados por los mismos sujetos para elaborar sus preguntas, sus discursos y planteamientos coreográficos. De forma paralela se encuentra la investigación corporal, que ha transformado sus cuerpos y la experiencia de sus cuerpos de forma intuitiva pero también con base en técnicas de danza, teatro y *performance* de referentes artísticos globales.

Hicimos un análisis de la crítica al poder desde *Snak'obal Jnak'obal*, observando también su *performance* como organización. Esto, buscando reflejos de los discursos críticos del colectivo —en tanto que proyecto anarquista y de resistencia— en la distribución, gestión, congruencia e intenciones escénicas, como colectivo. Este último aspecto tiene que ver con el tipo de público al que se dirigen y con el que interactúan, sus contextos y los símbolos con ellos, pero también los exclusivos, que resultan novedosos en su propuesta. De este modo se busca indagar sobre el potencial transformador de la interacción en espacios escénicos y en contextos sociales críticos, de resistencia desde el cuerpo, y su alcance a grupos sociales ajenos a la escena. Este panorama tiene que ver con la interacción de los imaginarios determinados por las construcciones de poder que ordenan la sociedad en este contexto específico —género, racialización y clase— y la posibilidad de ser desequilibrados por la propuesta escénica de *Snak'obal Jnak'obal*.

Esta investigación retoma al cuerpo como materia política de la danza y el camino de la investigación coreográfica, para preguntar desde lo que puede un cuerpo —y por ello el epígrafe *spinoziano*— lo que puede un sujeto, y cómo contrasta con la precarización de ambos en el contexto sociopolítico. Así, describiendo los procesos de investigación y creación coreográfica, buscamos analizar y demostrar la subversión de la que es capaz el cuerpo que se moviliza desde la danza y el *performance*; y que genera como respuesta discursiva, estética y *performativa* a las tensiones de un contexto poscolonial, que a su vez es resultado de una larga historia política. También buscamos demostrar cómo es posible cuestionar los márgenes de los regímenes de género, clase y racialización, desde el mismo cuerpo: que la precarización de las subjetividades es un efecto y no una condición esencial. Y, sobre todo, que las subjetividades y los cuerpos son potentes —inexplorada y a veces silenciosamente potentes— y que la coreografía se despliega como ventanas a la imaginación, a lo posible y a las potencias de una corporalidad sin márgenes.

“... si *Snak'obal* no bailara sería una guerrilla”

Daniel, coreógrafo en *Snak'obal Jnak'obal*

CAPÍTULO I

CUERPOS QUE TRABAJAN, CUERPOS QUE BAILAN

Dice Germán que “el arte no pregunta si eres hombre o mujer, te pregunta si quieres bailar”. También dice, que bailar es su forma de “demostrar que no todos los indígenas somos malos o violentos”; dice “en medio del caos, decido bailar”. El caos al que se refiere Germán, bailarín y coreógrafo en el colectivo *Snak'obal Jnak'obal*, es el escenario violento del orden social de la ciudad en la que creció: la combinación de estructuras de poder que construyen a los cuerpos, los esquemas culturales en los que se inscriben y son inscritos, y también la agencia que tienen como parte de dicha sociedad. La voz de Germán es crítica ante tres marcos de poder que producen violencia en la vida social de San Cristóbal de las Casas: el género, el orden neoliberal y el racismo poscolonial. *Snak'obal Jnak'obal* responde a la pregunta del arte porque puede —y porque sus cuerpos lo demandan—, y también porque las y los ancestros no pudieron, porque antes que bailar tenían que preocuparse por tener tierra, por tener algo que dar de comer a sus hijos al día siguiente, por sobrevivir a condiciones inhumanas de trabajo. Por eso, para él, bailar también es “vengar la memoria” de sus antepasados, ofreciendo su danza como un tributo.

En este capítulo describiré el recorrido de la investigación, empezando por el origen del proyecto y la formulación del problema, a partir de la historia del colectivo y mi relación con él. En seguida, concretizaré las preguntas, ejes analíticos y objetivos a los que he buscado responder. Finalmente, propondré, a manera de hipótesis, el concepto de “tercer cuerpo”, que he elaborado a partir de esta investigación.

1.1. Origen del trabajo de campo

Este proyecto de investigación alrededor del colectivo *Snak'obal Jnak'obal* surgió de la combinación de una serie de intereses personales y el encuentro con la complejidad, el

carácter y la actividad particular del colectivo. A continuación, haré un recuento de los intereses, personales y comunes, que fueron la ocasión inicial de encuentro y colaboración con *Snak'obal Jnak'obal*, y que han nutrido el proceso que se condensa en esta tesis.

1.1.1. Universo de estudio: *Snak'obal Jnak'obal* y su producción coreográfica



Germán, Luko y Abelardo, 2011. Archivo *Snak'obal Jnak'obal*.

El primer encuentro de Daniel, Abelardo, 'Luko', Germán, Lety, Mayra, Eli, etc., quienes fueron parte de *Snak'obal Jnak'obal* en diferentes momentos de su inicio y desarrollo, fue en el año 2011. La ocasión fue un taller de Teatro en movimiento impartido por Daniel García, en el espacio de un centro de capacitación para jóvenes en situación de pobreza, ubicada entre las colonias 1º de Enero y Morelos, en los márgenes de San Cristóbal de Las

Casas. Luko y Abelardo entraron por coincidencia al taller de Daniel, pero volvieron una y otra vez, hasta que más jóvenes se fueron incorporando a las sesiones. La consistencia del grupo en el taller era variable, así que los aprendizajes también empezaron a ocurrir de forma dispareja, según la asistencia de cada quien. No obstante, el centro exigía una puesta en escena como evidencia del trabajo trimestral del taller, así que, para su primera obra, *Pequeño, interacciones coreográficas*, recurrieron a la improvisación. Planear una coreografía con base en improvisaciones no sólo era una forma de solucionar la dificultad de ensayar con un grupo flotante; la improvisación funcionó como un estilo escénico lleno de oportunidades para la exploración y la expresión autónoma de sus ejecutantes. A pesar del trabajo realizado, las necesidades de aprendizaje del grupo parecían, cada vez más, no estar en sintonía con las exigencias del centro. De modo tal que, durante el trimestre siguiente, en mitad de la creación de una segunda obra y como una suerte de acontecimiento fundacional, el grupo rompió con el centro y sus medidas autoritarias y decidió constituirse como un grupo anarquista. En este nuevo inicio, el grupo encontró que necesitaban “crear y construir espacios de convivencia crítica y artística” más allá de las instituciones y del mercado, hacia la reinención de las relaciones en los contextos de trabajo y producción. Así, a lo largo de su proceso, se han posicionado y dirigido hacia la generación de una “resistencia social, cultural, pero sobre todo histórica” desde el cuerpo. Seis años después de su primer encuentro, *Snak’obal Jnak’obal* se mantiene independiente de instituciones, y es integrado activamente por los hermanos Abelardo, de 23 años, y Mayra de 17, su primo Germán, de 22 años y Daniel García, de 36 años, como coreógrafo y coordinador. David y Luko, también primos de Mayra, Abelardo y Germán continúan participando esporádicamente, trabajando en la música y otras partes del diseño escénico. Más adelante me avocaré a detallar sus perfiles, como informantes, pensadores y artistas.

El proyecto de *Snak’obal Jnak’obal* ha cambiado desde su primera reunión. En el verano de 2017, Daniel bromeaba con otra bailarina que cuando inició el colectivo, su intención era “formar comandantes”. No obstante el tono de esta afirmación, lo cierto es que la formación del el colectivo tiene un fundamento político, como “un ánimo al mismo tiempo *punk* y anarquista, pero siempre dirigida a producir pensamiento”:

... evidentemente, cuando empecé a trabajar con *Snak'obal* no era ese el objetivo, así como lo defino ahora, que es una especie de chiste, pero también creo que es verdad, eso de generar una especie como de comandancia. Porque está bien la democracia... en realidad no está bien, en realidad siempre ha sido manipulable; pero creo que se necesitan líderes, se necesita gente que genere cosas, que pueda proponer, y creo que *Snak'obal* un poco es eso. No sólo *Snak'obal*, es un poco su contexto y la gente con la que ellos se relacionan. *Snak'obal* es parte de eso, como una especie no sólo de personalidad sino de capacidades que tienes que tener tú, como analíticas, de pensar... Entonces la base de *Snak'obal* siempre ha sido pensar. Porque en realidad yo no sabía bailar, lo que yo sabía hacer era pensar y preguntarme cosas, entonces lo que yo podía hacer con *Snak'obal* era preguntarnos cosas. Porque yo aprendí a hacer coreografía con ellos y ellos aprendieron a hacer coreografía conmigo. Y lo que yo sí tenía muy claro y siempre he tenido muy claro en términos de proceso pedagógico "popular" es que la gente necesita capacidades para ser auto sustentable pero también necesita buenas herramientas para hacerlo.²

Una de las herramientas principales ha sido entonces la dialéctica, verbal y corporal. *Snak'obal Jnak'obal* asienta su pensamiento en lo que Daniel García llama una metodología de la duda, en el reto al poder y la duda constante de todo lo establecido, incluso en las propias decisiones. Tal vez sea por eso que muy constantemente, antes de responder a una pregunta, Daniel, Abelardo, Germán y Mayra inician con una fórmula común, que es una suerte de muletilla discursiva que consiste en decir “No sé si sea cierto, pero...”, antes de enunciar algún posicionamiento objetivamente claro y definido.

Según este planteamiento, *Snak'obal Jnak'obal* cuestiona también las herencias, sus costumbres y las categorías sociales, propias y ajenas, para subvertirlas, reformulándolas desde la coreografía en tiempo presente. Es decir que en el marco de sus investigaciones tiene lugar una suerte de *performance* de tales herencias. Pero para hablar de esta memoria colectiva primero hay que hablar de los sujetos, sus cuerpos y el relato del colectivo. ¿Quiénes son las personas que integran el colectivo? ¿de dónde viene su energía? ¿qué las construye? ¿Qué las ha transformado en colectividad?

² Fragmento de grabación. San Cristóbal de las Casas, 2017.

1.1.2. El colectivo anarquista y el proyecto estético



Abelardo saliendo del escenario después de la función de *Sakil Tsek'* (2016), detrás Mayra contempla a Úrsula, que recoge parte de los accesorios utilizados en la escena. Archivo propio.

La estética de *Snak'obal Jnak'obal* consiste, según las palabras de Germán, en ser cada uno, uno mismo. Por lo general no hay una invención de personajes, y las elaboraciones a representar en escena son producto de reflexiones personales y colectivas. Aun cuando juegan con posibilidades corporales que no asumirían en el espacio público, su obra es más bien de carácter *performativo*, por lo que la presencia singular y consistente de cada uno es lo que sostiene sus propuestas.

El nombre del colectivo fue planteado por Abelardo López, quien en el caso de este concepto se considera, más que un autor, “un puente”. La frase *Snak'obal Jnak'obal* refleja la historia política profunda que, según desarrollaron en la investigación de *Sakil Tsek'*, han

heredado sus cuerpos. Abelardo narra que esta propuesta era la segunda que presentaba al colectivo y que antes de que llegasen al acuerdo de nombrarse así, tuvo que argumentar y responder a las preguntas del grupo.

Entonces expliqué que Jnak'obal en tsotsil significa "mi sombra" y Snak'obal es "la sombra de" (...) y puede bien ser la sombra de un árbol, la sombra de una silla, de una montaña o de muchas sombras. Pero había una diferencia entre esas dos sombras: la primera sombra, Jnak'obal, es tu sombra y te sigue en todas partes, y en el fondo de esa sombra está tu historia, tu identidad, tus comidas, tus tradiciones. Y ahí está como una historia cultural; pero al mismo tiempo tienes una historia personal, que también lo acompaña y te sigue a todas partes, sin importar a dónde vayas, está ahí. La otra sombra no tiene identidad, no tiene color, no tiene razón, no tiene nada, sólo está vacío; esa es la segunda sombra. Y cuando la primera sombra entra a una sombra que es mayor, que no tiene identidad, color ni tradición, tú dejas de ser tú y te conviertes en la otra sombra. Es como que si te envuelve y dejas de ser tú y formas parte de la otra sombra. Entonces yo le puse así porque cuando nosotros emigramos del campo a la ciudad, con mis papás —yo tenía dos años—, y allá en la comunidad es como si tuviésemos nuestras propias sombras y nuestras propias historias, nuestras propias leyendas, nuestras propias ceremonias o ritos —o tal vez ya no lo pude ver todo totalmente. Pero cuando llegamos a la ciudad había otra sombra, una sombra ajena, una sombra que te envuelve y que te menosprecia, una sombra que no te da voz y que ni siquiera te reconoce y hasta incluso te insulta. Y esa, esa sombra no era nuestra, era una sombra que te domina totalmente; yo lo catalogaba como la sombra de la ciudad, que es inhumano y que las personas que viven ahí se refleja su inhumanidad. Y son las personas *kaxlan*³ o los coletos, que menospreciaba a nuestra cultura sólo porque nosotros somos distintos, tal vez, y por eso había ese menosprecio y como estábamos envueltos en esa sombra, la idea de Snak'obal Jnak'obal era que saliese de esa sombra y que él enseñara su sombra donde reside todas las cosas que tiene por sí misma. Y por eso nace el grupo Snak'obal Jnak'obal. (...) El ser donde estamos, así lo definí al final: el ser donde estamos. El no ser en donde no somos. Así se terminaba la idea del grupo.⁴

³ *Kaxlan* es término tsotsil para denominar a la población extranjera y que no habla tsotsil. Lo menciono para subrayar la oposición con indígena, como término racista.

⁴ Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

De modo que *Snak'obal Jnak'obal* se mueve para salir de la sombra donde no *es* —al verse empujados a la abyección en ese complejo ajeno y vacío—, y al bailar inventa, habitándola, una sombra donde son personas con historias y sentido. En tal presentación es visible que la necesidad de creación de *Snak'obal Jnak'obal* es una necesidad de resistir y subvertir ese poder que constituye la opresión de la segunda sombra: la estructura clasista y racista, que influye tan social como políticamente el contexto nacional. Su obra es el *performance* de ellos mismos en movimiento, por lo que intentar constreñirles entre categorías para narrarles sería una contradicción. Me explico⁵: no es mi afán encapsularles en una categoría que se sacudirán pronto de un salto, sino describir sus procesos de investigación y creación coreográfica, para analizar la naturaleza de la energía que impulsa, a cada quién, y en colectivo, en un *performance* que rebasa los escenarios. Es decir, lo que hemos encontrado que constituye una coreografía subversiva.

Otro atributo que dinamiza a *Snak'obal Jnak'obal* es su organización anarquista, en el sentido de que no se circunscribe a un marco institucional, sino que busca, sobre todo desde los últimos años, asociarse libre y voluntariamente, en igualdad de condiciones, sin jerarquías. Esta distancia con las jerarquías se refleja en su pensamiento y su *praxis*, que, si bien se nutre de las técnicas y propuestas artísticas, mediáticas y académicas a las que tiene acceso, no se conforma ni se inscribe en una escuela o busca responder a tendencias hegemónicas o a un mercado de arte. Como detallaré más adelante, el colectivo nació a partir de un taller de teatro en movimiento impartido por Daniel García, y entre talleres y entrenamientos se ha desenvuelto, sin un apego a una técnica o a instituciones oficiales de educación artística. A su vez, Daniel García ha permanecido con el colectivo como maestro, coreógrafo, facilitador, compañero y acompañante, según el momento del desarrollo y el proceso de creación. El colectivo ha llegado a cierta madurez como artistas, desde la que cada integrante tiene una participación y responsabilidad sobre su

⁵ La voz de este texto varía entre la primera y la cuarta persona, por el carácter personal de algunas experiencias. Sin duda, este trabajo fue acompañado y retoma una investigación colectiva previa, lo que resaltaré con la narración en cuarta persona. No obstante, es relevante admitir el carácter subjetivo de algunas mociones, experiencias, percepciones e interpretaciones, que, a pesar de ser personales, en este caso suman como parte de las indagaciones.

entrenamiento, sus influencias y su creación coreográfica. Y también en escena es libre de *performar* e improvisar fuera de la partitura, cuando las necesidades del momento lo demanden.

Así, para desarrollar esta investigación pongo la mirada en las tensiones que tienden estos cuerpos, tomando la complejidad que les constituye para danzar y hacer coreografía: es decir, investigar, bailar, hacer *performance* de resistencia y *performar* una confluencia de subversiones, autónomas y corporales. Retomo la idea del cuerpo como archivo y el deseo de archivo en André Lepecki (2010), para mirar la parte de los cuerpos que reproduce la obra con memoria e información, y que el colectivo *Snak'obal Jnak'obal* investiga, decodifica, rescata y *performa* en su actividad creativa. En una interpretación inicial, identifiqué en sus procesos y prácticas corporales un interés por el cuestionamiento y la ruptura con los mecanismos de poder que sostienen las tensiones en el cuerpo. Observo estos cuerpos retomando su actividad coreográfica como enunciación de sus búsquedas y sus respuestas, su *performance* y su expresión discursiva. Ante las primeras impresiones me pregunto ¿se han construido, *deconstruido* o reconstruido los cuerpos de Mayra, Germán, Abelardo y Daniel, a través de las prácticas coreográficas? Y ¿cómo se reflejan estos procesos corporales en la percepción de los esquemas de poder que producen significados, en lo colectivo y lo individual? Otras preguntas son: ¿por qué a este contexto, a esta historia específica, se le responde bailando? ¿Hay una historia corporal? ¿Qué hace la práctica coreográfica frente a este escenario? ¿Tiene algún sentido o efecto político?

La crítica social, la resistencia histórica y el *performance* subversivo que promueven los discursos de *Snak'obal* pueden ser rastreados hasta sus abuelas y sus madres. La intimidad de una crianza *monomarental*⁶, la violencia y el trabajo entre quienes han resistido al ser parte de una insurrección, sin duda son una marca importante en los testimonios recogidos para este estudio. Al hablar de su historia familiar, Abelardo,

⁶ En charlas feministas, trabajos académicos, así como investigaciones y políticas públicas, particularmente en España, se menciona el término “monomarentalidad”. Con crianza monomarental me refiero a la etapa de crianza en la que la mujer en solitario encabezó el hogar y se hizo cargo de la familia, según la descripción de Burgaleta (2011). Del mismo modo, cuando es un varón en solitario quien encabeza el hogar, se le llama monoparentalidad. Utilizo este término para hacer hincapié en la suma de trabajos y responsabilidades asumidas por la madre dentro y fuera del hogar, y su relevancia para las representaciones de género aprendidas por su descendencia.

Germán y Mayra, cada quién a su manera, hacen referencia a una situación de pobreza en un entorno rural. En 1994, su abuela, madres y padres, fueron parte de las familias que tomaron la colonia 1º de enero, en la zona norte de San Cristóbal de las Casas. Como familias campesinas, los hombres y mujeres de las que descienden Abelardo, Germán y Mayra, están acostumbrados al trabajo físico pesado en el campo, sin distinción por sexo, pero sus historias les han mostrado las desigualdades en posición social y política que les separan por razón de género. La crianza *monomarental*, mientras los padres estaban en la cárcel o trabajando en tierra caliente, marcó un precedente para los afectos, la economía y orden domésticos, con el que comparar la vida cuando los hombres regresaron a vivir con sus familias —trayendo consigo violencia y exigencias de servicio a las mujeres. Así Germán relata cómo su madre le “enseñó a luchar”, sosteniendo económicamente a la familia, haciendo trabajo doméstico y de cuidados, y luchando por sacar a su pareja de la cárcel. Cuando reflexiona sobre lo que para él significa bailar, Germán habla de sus ancestros y en particular de su mamá, a quien le hubiera gustado tener el privilegio de bailar; dice que “bailar es vengar el sueño más salvaje” de sus antepasados.

Aunque discursivamente queda claro, entre las partes de *Snak’obal Jnak’obal*, que varones y mujeres debieran ser valoradas como iguales, el conocimiento que desde la experiencia reportan Mayra, Germán y Abelardo, es que el género está compuesto de patrones que se repiten: las mujeres reciben violencia “sin merecerlo” y viven en pasividad, silencio y manipulación. Los patrones de opresión se pueden observar como gestos de una coreografía, por ejemplo, las miradas hacia abajo de las mujeres como señal de sumisión; o la anulación e invisibilización de las mujeres en ciertos quehaceres, espacios sociales y políticos, aunque posean las capacidades físicas e intelectuales. Cabe mencionar que, junto a las oportunidades educativas, laborales y cierta libertad que —según Abelardo— se otorga hoy en día a las niñas y jóvenes, las prácticas como la distribución del trabajo doméstico o las normas sociales y familiares, las limita a disfrutarlas de la misma forma que a sus hermanos. Abelardo nombra la diferencia entre hombres y mujeres como una subordinación de la que sobresalen “aquellas que se defienden”, con voz y comportamiento, y en consecuencia son respetadas. Para él, su abuela era una de estas mujeres.

En la experiencia de Mayra, cuyo crecimiento ha sido diferente al de su hermano Abelardo; y flexible, en comparación con los esquemas rígidos que vivió su madre; las mujeres son limitadas en su posibilidad para salir de la casa y conocer personas, sobre todo si son hombres. La sexualidad es un tema tabú y no se les permite convivir hasta que estén comprometidos para casarse. Entre otras costumbres familiares, esta es una norma con la que Mayra, Germán y Abelardo, han roto, porque tienen amistades del sexo opuesto y han tenido pareja. Y el no haberse casado —teniendo entre diecisiete y veintidós años—, “ya es una resistencia a los patrones de género comunitarios”. Cada quien busca sus opciones, proyectos personales y si quiere “correr en busca de su felicidad” —como dice Mayra—, en circunstancias elegidas. Ella, la menor del grupo, en el 2016 se unió al Islam para leer el Corán y probar la fe; entra y sale de la mezquita como de las canchas de básquetbol. Se encuentra probando esquemas, haciendo preguntas y pensando sobre sus acciones y determinaciones para el futuro.

De cierta manera, ha crecido cobijada por una rebeldía materna: su madre fue la primera en la vida de Mayra en romper con la costumbre al no vestirla con la tradicional falda de lana, “que además de picar, pesa y estorba para correr y andar en bicicleta”. Resulta significativo que Mayra diga que lo que ella quiere hacer es “correr” en busca de su propia felicidad, cuando las meras acciones de correr o de andar en bicicleta son, para las mujeres en este contexto, rupturas con el orden tradicional de género.

La clave de estos cambios en la libertad de las mujeres, según las nociones de Abelardo, tiene que ver con los cambios económicos que ha disfrutado su familia y “su alcance hasta los pensamientos”. Los hombres, sujetos a las fincas o “tierras calientes”, conocían sólo una vida de trabajo físico, extenuante, cuyas consecuencias en la salud y en el pensamiento, “los podrían tornar en parejas violentas”. Las mujeres, por su parte, “aunque muchas llegaban a trabajar a casa, también llegaban a trabajar en el campo”, como la abuela y la tía de Abelardo, quienes, según sus palabras, junto a sus esposos “trabajan como los hombres”. Tener las mismas oportunidades que los hombres, como ha observado Abelardo, también se refleja en que las niñas “ahora pueden ser niñas que corren, montan en bicicleta y hasta llevan a sus caballos a pastar, sin ningún prejuicio o regaño por parte de las familias o la comunidad”. Según Germán, emprender la ruptura de patrones violentos de

la vida cotidiana tiene que ver con tomar la decisión de conocer la historia propia, y así decidir cargarla o modificarla y hacer una nueva historia.

Siguiendo la moción de reflexionar sobre patrones de movimiento y disposiciones del cuerpo en el espacio social —es decir, coreográficos— ya podemos identificar, para las mujeres, las acciones de correr, montar en bicicleta, jugar básquetbol, andar solas por la ciudad o la comunidad, como *acciones performativas* rebeldes, porque ensayan rupturas con el orden de género. Al comprender este carácter rebelde de ciertos movimientos y posturas, entendí por qué Germán siempre me decía, “una mujer que corre es una mujer que lucha contra el sistema”. Así, hacer danza contemporánea puede contarse también como una subversión de este orden, donde tradicionalmente los bailes son pocos o por lo menos no son comunes. Por ejemplo, el *Bolonchon*, la danza tradicional más conocida de las comunidades de San Juan Chamula, municipio del que provienen las familias de *Snak’obal*, es ceremonial y la práctica corporal se limita a dar pequeños pasos a los lados. El carácter ceremonial reclama al cuerpo solemnidad y pareciera obvio que el cuerpo solemne es el cuerpo rígido y crecientemente quieto. Ante la insistencia sistémica y sistemática de controlar la cinética corporal, el movimiento por el movimiento en la danza constituye una reivindicación legítima del cuerpo. La experimentación coreográfica constituye, entonces, una ventana a una autonomía eminentemente corporal, que emana de la subversión inicial de las disposiciones cinéticas reguladas, en este caso, por los sistemas de género, clase y racialización.

1.1.3. Llegada al tema de estudio y mi relación con *Snak’obal Jnak’obal*

Crecí estudiando ballet clásico y continué como practicante *amateur* hasta que terminé mis estudios de Licenciatura (en 2014), donde empecé a mirar la danza como acontecimiento social y comunicativo. Paralelamente, en tanto mi cuerpo crecía y cambiaba, también fui conociendo discursos contrastantes entre sus significados, las percepciones y nociones del cuerpo que posteriormente pautaron los cuestionamientos —relativos al género— del primer esbozo de esta investigación. El punto de partida de estos cuestionamientos era una división semántica entre espacios, no excluyentes ni opuestos, sino constantemente

intersectados. En este primer acercamiento, más o menos intuitivo, los significados del cuerpo se separaban entre los espacios de interacción para la danza y el arte, sus ambientes de entrenamiento y exploración estética; y los espacios enmarcados y articulados para la reproducción de un orden social estructurante.

A inicios de 2015 llegué a vivir en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, y conocí su cotidianidad de continua efervescencia política, marcado por diferentes flujos de pensamiento, esquemas de poder y movimientos sociales críticos de las prácticas cotidianas, entre ellos las herencias vivas del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), acontecido en 1994. Dentro de ese contexto conocí a Daniel García, coreógrafo de *Snak'obal Jnak'obal*, en la presentación de un taller de producción escénica. Semanas después nos volvimos a encontrar en un seminario de Silvia Federici, en el marco de un programa de estudios feministas, y más tarde en un conversatorio sobre las violencias machistas dentro de las organizaciones civiles locales, constituidas como proyectos de defensa de Derechos Humanos. Entonces, antes de bailar o hablar propiamente del cuerpo, hablamos del sistema capitalista y otras formas de opresión histórica de las mujeres. El primer acercamiento que tuve con *Snak'obal Jnak'obal* como colectivo fue en noviembre de 2015, en un conversatorio sobre creación escénica entre bailarinas, coreógrafos, coreógrafas, actores, actrices y directoras de teatro radicadas en la misma ciudad. Entonces fue que empecé a conocer formalmente su proyecto colectivo de coreografía, pensamiento y organización. Y así, antes de terminar el año fui invitada a ser espectadora de una función de ensayo, íntima, de la obra sobre la que trabajaban en ese momento: *Sakil Tsek'* (el título todavía estaba en proceso, otros títulos posibles eran *Antes de _N_ y Polen en el agua*). Presentaron la obra en el jardín de la casa que comparten Daniel y Gaby, abierto al cielo frío de la noche en la montaña y con una pequeña milpa llena de flores como parte de la escenografía. David (a quien conocí apenas ese día) tocaba una composición suave en la guitarra. Al terminar la coreografía tomamos chocolate caliente dentro de la casa, vimos fotos y vídeos de otras obras de *Snak'obal Jnak'obal* en la computadora y se discutieron detalles prácticos de la obra en proceso. Aunque no comprendía todos los símbolos incorporados en escena, la obra me conmovió profundamente; fue un acontecimiento estético, casi mágico, casi imposible de replicar. Y

también casi lamenté que fuéramos un público de sólo cinco personas, que sólo cinco personas recibiéramos esa belleza (aunque de haber sido más, tal vez la experiencia habría sido menos cercana). El público éramos Daniel, Gaby, Luko, Úrsula y yo. Luko, quien ya no baila, pero sigue siendo integrante de *Snak'obal Jnak'obal*; Daniel y Gaby, que se acompañan desde hace más de diez años, y Úrsula, quien en ese momento colaboraba con el diseño escénico y de vestuario. Se trataba de un ensayo íntimo, familiar, y constituyó un primer momento privilegiado para observar y asistir a su proceso creativo.

El inicio de mi colaboración “formal” con *Snak'obal Jnak'obal*, a inicios del año 2016, fue una coincidencia consistente con mis investigaciones personales: era evidente que el género atraviesa los cuerpos y que la danza podría ser un espacio para rastrear algunas conexiones entre las experiencias corporales y sus representaciones de género. Estas nociones fueron apareciendo desde que empezábamos a convivir y moldearon el aparato metodológico con el que llegué al trabajo de campo, que finalmente fue reemplazado por el proceso inductivo que describiré más adelante. El proyecto con el que me invitaron a colaborar con el colectivo era el de ofrecer clases de técnica de ballet clásico, principalmente para Mayra, pero abiertas a quien quisiera llegar, con excepción de sus compañeros Abelardo y Germán. El colectivo se preguntaba si los cuerpos masculinos tenían una forma de moverse y los femeninos otra; si Mayra se movía como ella quería o si se limitaba al modelo de los otros cuerpos, todos masculinos; y al mismo tiempo, si Mayra encontraría más información sobre su cuerpo al intentar a investigar desde movimientos diferentes. La idea era que el espacio fuera exclusivo para Mayra, los compañeros no asistirían a la clase no sólo porque así lo habían acordado, sino también decían que se sentirían ridículos si tuvieran que usar zapatillas y leotardo (aunque Mayra se presentaba en calcetines y shorts de basquetbol, en su muy personal interpretación del vestuario). La intención era que ella explorara y creara por sí y para sí misma, sin sentirse observada o juzgada por sus compañeros (que además son su hermano mayor y su primo) y que la técnica clásica le sirviera para probar las posibilidades expresivas de otra estructura de movilidad para su cuerpo. Cuando Daniel sugirió que yo podría ayudarla en la coreografía de su pieza *solo*, que iría a formar parte de *Sakil Tsek'*, Mayra se ofendió y orgullosa defendió que no necesitaba ayuda ¿por qué la necesitaría? En ese momento no teníamos la

confianza para que me respondiera, porque además de orgullosa era tímida, pero me intrigaron el origen de su coraje y también de la petición ¿Me habían pedido que le ayudara porque era la mujer del grupo y/o sólo porque a sus dieciséis años era la más joven? El espacio de trabajo exclusivo para Mayra cumplió su primer objetivo: fue componiendo su *solo* conforme a sus propias ideas e investigaciones, mientras que en clase insistía en que le urgía aprender a hacer *pirouettes*⁷. Así empecé a entender el modelo de autogestión del conocimiento y la creación que comparte el colectivo, diferente al modelo dependiente y escolarizado que yo había conocido a su edad.

Este es el origen del proyecto de investigación y del trabajo de campo, una experiencia como espectadora y colaboradora con *Snak'obal Jnak'obal*, que me permitió conocer un proyecto estético, escénico, pero también político, claramente interseccional. Los factores que identifiqué como objeto de estudio son los ejes de poder que atraviesan los cuerpos, con consecuencias observables y discursivas: desde el género, la clase y la racialización hasta las técnicas y disciplinas coreográficas, pasando por los significados de gestionar una organización como colectivo anarquista. La forma de hacerlos inteligibles para mí era un trabajo de campo situado en San Cristóbal de las Casas, desde un acercamiento etnográfico con interacciones en los espacios y situaciones de la vida cotidiana, pero también en los espacios de entrenamiento y ensayo. Por ello entré a los talleres de un festival de arte escénico contemporáneo junto a *Snak'obal Jnak'obal*, para intentar aproximarme, desde el cuerpo y las reflexiones, a las sensaciones que ellos experimentaban en sus cuerpos, a veces similares y a veces muy lejanas a mi estructurante técnica de ballet clásico. Así conocí el espacio del Festival Cuatro X Cuatro, entre cuerpos que militan desde la escena y un discurso político que busca democratizar el acceso a prácticas de arte.

⁷ *Pirouette* es un paso de ballet que por su dificultad refleja virtuosismo, consiste en un giro del cuerpo sobre una sola pierna, a manera de eje. En la definición de Solange Lebourges: *Pirouette*: “Sustantivo femenino (1596): «giro sobre sí mismo» sin cambiar de lugar, sobre la punta, la media punta o el talón de un solo pie (...). Se ejecutan en todas las posiciones, *en dehors* y *en dedans*. Se ejecutan *pirouettes piquées*, o *pirouettes relevées*.” (Lebourges, 2006).

1.2. Planteamiento del problema y objetivos de la investigación

Para empezar a abordar el problema de estudio de esta tesis, haré un breve preámbulo describiendo los antecedentes, procesos e intereses alrededor del análisis. Como ya he expuesto, este estudio está basado en las experiencias y las investigaciones que el colectivo de coreografía y danza contemporánea, *Snak'obal Jnak'obal*, ha realizado por más de cinco años, “entre los márgenes y los no márgenes”⁸ de San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Recolecté los datos a través de una serie de entrevistas individuales y colectivas a profundidad, y por medio de la observación participante en espacios de entrenamiento, funciones y festivales de la escena contemporánea. Conocí al colectivo en el año 2015 y a principios de 2016 me integré como colaboradora, asistiendo producciones escénicas, entrenando junto a ellos e impartiendo clases de ballet. Es decir que mi acercamiento etnográfico —y coreográfico, porque también recurrí al cuerpo como herramienta de investigación— se ha basado en lo que Rosana Guber (1991) llamó “participación observante”. Esta investigación se sitúa, pues, en medio de un dinamismo colectivo e individual, con la intención de describir los flujos y procesos que forman parte de su historia como cuerpos en movimiento, como *Snak'obal Jnak'obal*; las ideas que se hacen cuerpo en sus obras coreográficas y *viceversa*. El problema de investigación se transformó al llegar al trabajo de campo y se concreta en un cuestionamiento sobre los esquemas de poder que atraviesan a los cuerpos de Mayra, Germán, Abelardo y Daniel, en tanto sujetos; lo que les determina como *Snak'obal Jnak'obal*, y cómo, precisamente desde la creación coreográfica es que representan, dialogan, cuestionan o *performan* estos esquemas y relaciones de poder, que no son categorías dadas, sino que fueron apareciendo durante el trabajo.

⁸ La primera atribución que hago de “margen” tiene que ver con la zona de la ciudad, cercana al anillo Periférico, del primer encuentro del colectivo. No obstante, uno de los coreógrafos tuvo a bien señalar que su actividad no sólo se ha desarrollado desde los márgenes, sino que se han movido entre ellos y también entre espacios que no lo son. Tal vez este cuestionamiento a los márgenes sea uno de los que permanezcan pendientes después de esta investigación.

1.2.1. El Problema de investigación

Concretamente, dentro de este marco de investigación y creación coreográfica, el problema que me interesa analizar es cómo los cuerpos integrantes de *Snak'obal Jnak'obal*, desde las prácticas coreográficas y la danza, impugnan los esquemas de poder (género, clase y racialización) que les atraviesan; y la manera en la que, a partir de ello y por medio de su producción estética, el colectivo, subvierte las estructuras del mundo social poscolonial en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Me enfoco fundamentalmente en los cuestionamientos al género desde cada cuerpo, por tratarse del fenómeno de poder más íntimo en el mundo social, al mismo tiempo que es caracterizado y modificado por las opresiones económicas y racistas del contexto. Para identificar las estructuras de poder más relevantes dentro del caso y las maneras en que construyen los cuerpos, es necesario analizarlas dentro de las experiencias corporales y las narraciones que la y los informantes hacen de su cotidianidad. Esto requiere también atender a la valoración cualitativa y subjetiva de las sensaciones físicas de cada experiencia. Para tal efecto, y para comparar las transformaciones cualitativas en las experiencias corporales de *Snak'obal Jnak'obal*, retomo las narraciones y sensaciones en espacios dancísticos, y los discursos críticos que finalmente encarnan en sus producciones coreográficas. Así, en la base del problema de investigación se sitúa la cuestión de la impugnación al poder desde el cuerpo, y el discurso coreográfico como expresión subversiva con potencial transformador del orden social establecido.

El contexto urbano chiapaneco en el que han crecido y en el que viven Mayra, Germán, Abelardo, Luko⁹ y David¹⁰, los jóvenes que integran el colectivo, ha sido el escenario de rupturas políticas que han influido y dado forma a las disposiciones económicas y sociales, que han compartido como familia. Su lengua materna, el maya tsotsil, es causa de discriminación, aunque también es una reivindicación constante y cotidiana, como “resistencia fáctica”¹¹. Es decir, que cuando hablan de su “abuelita”, sus padres, sus madres y de su propia infancia, las partes del colectivo relatan caminos de pobreza y trabajo, marcados por la violencia de las faenas en las fincas y la inspiración

⁹ La presencia de Luko es más bien intermitente, en el momento de la investigación él está concentra en otros trabajos, como cargador o en la tierra de su familia, y en la fotografía.

¹⁰ David es músico y es un integrante flotante del colectivo.

¹¹ Aquí, el idioma vivo es símbolo y *performance* de resistencia.

rebelde que trajo consigo el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, en 1994. De ahí que eligieron como nombre de su colectivo, *Snak'obal Jnak'obal*, una metáfora que condensa estas nociones y sensaciones. En síntesis, la palabra tsotsil *Jnak'obal* significa “mi sombra” y *Snak'obal* significa “la sombra de”, que puede ser la sombra o conjunto de sombras que proyectan cosas ajenas: objetos, montañas o conceptos. Esta yuxtaposición de la sombra propia con la sombra de algo más es una metáfora para expresar el camino recorrido junto con sus familias. Cuando Abelardo tenía dos años, salió con su familia de la comunidad rural y al llegar a la ciudad, sus historias y sombras propias fueron cubiertas por “la sombra de la ciudad”, su sistema de clases y su racismo, que “domina y menosprecia”. La idea de *Snak'obal Jnak'obal*, como grupo, es moverse, “bailar para salir de esa sombra y rescatar la propia para mostrarla con su contenido”. Entre los motivos por los que Mayra, Abelardo y Germán formaron *Snak'obal Jnak'obal*, están desde una ambición por dejar atrás la rigidez de la pobreza de la niñez, y la investigación, por encima de los límites sociales a los cuerpos, hasta los descubrimientos sensoriales, de la diversión y el placer, de la experimentación del cuerpo por el cuerpo.

Mi investigación con *Snak'obal Jnak'obal*, su discurso y producción coreográfica, busca mostrar la posibilidad de transformación del sujeto en el mundo social. De acuerdo con Bourdieu (1986), podríamos entenderlo como la adquisición de un *carisma* que permite a las personas representarse a sí mismas lo que son para sí mismas, como cuerpos, personas, artistas, *performers*; en lugar de identificarse para sí mismas como la versión cosificada y/o precarizada concebida por los otros. En efecto, el cuerpo en movimiento, especialmente desde el trabajo dancístico y coreográfico, tiene el potencial de cambiar la manera en la que los sujetos se vinculan con sus cuerpos, con otros cuerpos, con su entorno y en sociedad, en tanto que partes de una misma comunidad o proyecto compartido. Pero la transformación más importante es la percepción de sí mismos a partir de sus propios cuerpos, identificando que a través de la mirada ajena se manifiesta la violencia de los sistemas de género, clase y racialización, condicionando y configurando la construcción del sujeto encarnado. La danza permite la percepción de sí, la adquisición de este conocimiento y el *performance* un revestimiento de este carisma *bourdiano* que les permite retomar la representación y la autonomía, de la lógica de su herencia social. *Snak'obal Jnak'obal* baila

porque resiste y resiste porque baila; al retar los insultos y la discriminación racista y tomar el escenario, transformar los discursos de poder por medio del *performance*.

Para esta aproximación resulta ineludible el aterrizaje constante en la materialidad de las personas: sus cuerpos. Desde las posturas que adoptamos, las violencias o cuidados, hasta su potencial cinético y expresivo. Es con base en esta condición material que las personas y colectividades son ordenadas, dirigidas o dominadas. En particular me refiero al orden de género que Raewyn Connell explica como la estructura de las prácticas corporales-reflexivas estrechamente vinculada con el poder colonial, sus violencias y los movimientos históricos, políticos y económicos de cada sociedad. Y como tal, es un proceso creativo y violento que se sitúa en la base de la formación de la identidad, donde se ponen en juego cuerpos y culturas en transformación constante (Connell, 2015). De modo que para pensar en sus dinámicas, sus efectos sobre y entre las personas, en el marco de un contexto estructuralmente violento, atravesado por la pobreza y el racismo, es fundamental un enfoque *interseccional*.

La coreografía es la secuencia de movimientos que realiza un cuerpo, en un tiempo determinado y en relación con otros cuerpos, humanos o no humanos. En esta investigación retomamos la definición de coreografía de Diana Taylor (2009), como dinámica escénica (*on stage*) pero también como dinámica cotidiana (*off stage*), que tiene lugar en las calles, por ejemplo, en los espacios del mundo social donde los cuerpos se mueven e interactúan entre ellos. En pocas palabras, nos estamos preguntando sobre coreografía y género en una ciudad que se convulsiona desde hace décadas, con rupturas y resistencias sociales que habitan y abrevan en la resaca del dominio colonial español, en combinación con el proyecto de Nación del México posrevolucionario. Pero ¿cómo se relacionan las opresiones estructurales, en este caso, y la posibilidad de bailar?

Lo que permite o no permite a los sujetos bailar, como actividad voluntaria y de placer individual, son los diversos sistemas de poder combinados, que circunscriben a los cuerpos a cierta precarización, utilidad o cosificación, en razón de género, clase y racialización. Se trata de sistemas encarnados y operados por otros sujetos —otros cuerpos— que, por medio de interacciones formativas, *performativas* y muchas veces violentas, cooperan con la preservación de dicho sistema, limitando el espectro de

actividades y movimientos de cuerpos determinados. En este contexto particular de experimentación, bailar y **poder** bailar es, entonces, una ruptura con la norma, con la tradición y la obediencia a los diferentes órdenes que restringen a los cuerpos. ¿Cómo pueden las estructuras limitar el baile o los movimientos del cuerpo? Germán lo expresa poniendo como ejemplo el baile en las fiestas, cuando hay; dice que “las clases bajas no tienen derecho al cachondeo”, en el sentido de que difícilmente se les verá bailar salsas o cumbias entre sus conocidos. Lo apropiado sería no bailar o, en todo caso, bailar ritmos cuyos temas musicales y coreografías él vincula más con el enojo y la energía violenta, como *ska* o *hip-hop*. Pero ¿qué tiene que ver un baile o *performance* escénico con el *performance* íntimo o social de la vida cotidiana? Para responder esto, tengo que mencionar primero el indicador y herramienta metodológica al que recurre el colectivo en su investigación coreográfica: la incomodidad.

La exploración del cuerpo a partir de lo que le es incómodo resulta revelador, porque pone en contraste a la anatomía por sí misma¹² con la anatomía interpretada a través de esquemas culturales asimilados por cada integrante. En este caso, lo incómodo son gestos que podrían ser cotidianos, como sostener la mirada, dejarse tocar, abrazar —como hombre— por otro cuerpo de hombre; o también escénicos, como apropiarse energéticamente de un espacio, siendo la más pequeña del grupo. La incomodidad no es fortuita, lo que “cuesta trabajo” es antecedido por experiencias individuales que permanecen en la memoria corporal o bien, en la asimilación de normas sociales y esquemas culturales, producidos por los sistemas de poder. ¿Podríamos decir que atravesar la frontera entre el *confort* —o la costumbre— y la incomodidad, es también retar los límites de circunscripción entre los que se desenvuelve un cuerpo determinado, en un medio social? Para explicar los mecanismos de transformación, llamaré “primer cuerpo” al que se desempeña en el medio social; “segundo cuerpo” al que actúa sobre un escenario; y “tercer cuerpo” al que ensaya posibilidades en el espacio coreográfico. Evidentemente,

¹² Me refiero a su presencia material y sus capacidades como conjunto de músculos, huesos, grasas y órganos. Se trata de una herramienta para contrastar la noción de cuerpo como entidad biológica, con el cuerpo cargado de significados culturales; ese con el que se juega plásticamente en un salón de danza y ese que se presenta en el mundo social. Dado que estos “dos cuerpos” en la práctica son siempre el mismo, que crece y se construye en interacción con su mundo social, el contraste me es útil como una suerte de filtro para dar cuenta de los significados atribuidos a cada cuerpo en tanto discursos sociales.

estos tres cuerpos conceptuales integran el mismo cuerpo material; los que varían son los espacios, los discursos corporales y los discursos en los espacios. Volveré a esta explicación en la sección de hipótesis.

Snak'obal Jnak'obal encuentra, en el análisis de lo que resulta incómodo o difícil a cada quien, la influencia de los marcos culturales y de poder que atraviesan, interpretan y determinan la experiencia de sus cuerpos en el mundo social. En el centro de esta posible transformación está la relación entre la práctica coreográfica, en la que se realizan o ensayan descubrimientos sobre los cuerpos cargados de constricciones y cavilaciones; y el *performance* escénico, que constituye un proyecto coreográfico donde se pone a disposición del público una intención expresiva desde el cuerpo previamente trabajada. Entre las maneras en que el público puede sentirse aludido por esta propuesta coreográfica está la experiencia de la incomodidad —en carne propia—, al contemplar alguna disposición corporal diferente a las determinadas según un esquema cultural específico: desde los movimientos particulares de una obra contemporánea o dos hombres que se abrazan y bailan juntos; hasta el hecho mismo de que cuerpos históricamente racializados como indígenas hagan coreografía contemporánea en un escenario en lugar de vender artesanía en la calle. El público puede sentir, entonces, cuestionadas las nociones de orden social que en la vida cotidiana son pautadas por los poderes estructurales.

Como colectivo de investigación y danza contemporánea, *Snak'obal Jnak'obal* analiza los esquemas tradicionales que implican opresiones a los cuerpos, para proponer su destrucción o su conservación, a través de la investigación coreográfica. Desde el 2013 hasta el verano de 2016¹³ y de nuevo en 2017, después de una pausa de un año, el colectivo ha compuesto varias obras de danza y coreografía contemporánea en las que se combinan investigaciones individuales con preguntas corporales y respuestas políticas. Para los propósitos de este estudio, analizaré sólo una de ellas, titulada *Sakil Tsek' (nahua blanca) _antes de N_* (2016), por ser la más reciente, por la relevancia de su narrativa, y por la curva de transformación personal que en ella revelan la y los *performers*.

¹³ Cabe recordar que *Snak'obal Jnak'obal* pausó su actividad durante un año, entre julio de 2016 y septiembre de 2017. Durante el trabajo de campo para este estudio, entre mayo y julio de 2017, Abelardo, Germán, Mayra y Daniel no habían hablado aún sobre volver a trabajar en conjunto.

1.2.2. Preguntas de investigación

Antes de encontrar el problema, una serie de preguntas preliminares encaminaron esta investigación. El problema, a su vez, incorporó una serie de objetivos y preguntas. La pregunta de investigación es ¿Qué discursos críticos, *performances* y planteamientos coreográficos elabora *Snak'obal Jnak'obal* con respecto a las estructuras de poder que atraviesan socialmente sus cuerpos? En segundo lugar, está la pregunta ¿qué efecto y potencial transformativo tienen dichos discursos críticos y planteamientos coreográficos? Otras preguntas de investigación que han sido instrumentales para este estudio son:

- ¿Qué puede transformar el cuerpo por medio de prácticas coreográficas?
- ¿Quiénes son las personas que integran el colectivo?
- ¿De dónde vienen la energía de las personas que integran el colectivo?
- ¿Qué construye a los integrantes del colectivo?
- ¿Qué relación hay entre las opresiones estructurales y la posibilidad de bailar?
- ¿Cómo pueden las estructuras limitar el baile o los movimientos del cuerpo?
- ¿Qué tiene que ver un baile o *performance* escénico con el *performance* íntimo o social de la vida cotidiana?
- ¿Atravesar la frontera entre la comodidad y la incomodidad es una forma de retar los límites de circunscripción de un cuerpo determinado?
- ¿Se han construido, *deconstruido* o reconstruido los cuerpos de Mayra, Germán, Abelardo y Daniel, a través de las prácticas coreográficas?
- ¿Cómo se reflejan los procesos coreográficos en la percepción de los esquemas de poder que producen significados, en lo colectivo y lo individual?
- ¿Por qué a este contexto, a esta historia específica, se le responde bailando? ¿Hay una historia corporal?
- ¿Qué hace la práctica coreográfica frente a este escenario? ¿Tiene algún sentido o efecto político?

1.2.3. Objetivos de investigación, ejes analíticos e hipótesis

De manera general, los objetivos de este estudio giran en torno al proyecto coreográfico de un colectivo y su propuesta de subversión del poder sobre el cuerpo. Además, los objetivos particulares tienen que ver con la comprensión del contexto sociocultural —como escenario y fuente de inspiración—, el origen del colectivo y las características de quienes lo integran. Además, el conocimiento del proceso de producción coreográfica, y los temas en el interior de los discursos coreográficos.

Mi objetivo es comprender cómo, por medio de la danza, la investigación y las prácticas coreográficas, el grupo *Snak'obal Jnak'obal* cultiva una resistencia —o más bien subversión— corporal y reflexiva a los esquemas de poder (clase, de género y de racialización poscolonial), que condicionan a los cuerpos en el contexto de las vidas y experiencias cotidianas de los integrantes del colectivo. En este sentido, argumento sobre el potencial transformador de las prácticas coreográficas. Para ello formulo, como herramienta conceptual, la idea de que, al moverse con intención coreográfica o dancística, al investigar desde el cuerpo, el sujeto que danza construye —momentáneamente— un *tercer cuerpo*. La idea del tercer cuerpo como espacio de transformación es la propuesta conceptual propia que al mismo tiempo utilizo a modo de hipótesis a explorar en este estudio. La observación y análisis se centran en la presencia de los tres ejes de poder mencionados y su intersección en el cuerpo, a partir de su manifestación en las interacciones sociales en la ciudad, en sensaciones de incomodidad y hasta experiencias de violencia racista, a la que los integrantes del grupo son expuestos, como parte de la población señalada como “indígena”.

Al indagar entre las lógicas subyacentes de la incomodidad, *Snak'obal Jnak'obal* ha trabajado paralelamente la investigación desde el cuerpo, a través de la coreografía, y el análisis de los cuestionamientos y explicaciones racionales elaboradas entre tanto. La danza y su articulación de movimientos ofrecen al cuerpo un espacio empírico distinto a otros entornos sociales. Este espacio para el cuerpo puede dar lugar a una reflexión sobre el lazo que sostienen las disposiciones corporales con las relaciones de poder en la familia, las calles, y hasta el propio colectivo. Esta práctica coreográfica o dancística constituye una ruptura —corporal y reflexiva— que no desaparece del todo al concluir como acción sobre el escenario, sino que permanece en el cuerpo como un boceto de posibilidad para la

transformación. ¿Transformación de qué? De las condiciones de constricción activa en las que una persona experimenta su cuerpo por razón de género, clase o racialización; o bien, la transformación de su experiencia frente a los discursos de los que provienen dichas constricciones.

En esta investigación utilizo el concepto de tres cuerpos que son siempre el mismo: el primero, el del sujeto que se construye, habita y se relaciona en un mundo social; el segundo, el cuerpo de la representación, la coreografía o el *performance* sobre el escenario, que se ha preparado física, sensorial e intelectualmente para plantarse en un espacio de exhibición. Y el *tercer cuerpo*, que se sitúa entre el primero y el segundo: que es el espacio para la imaginación, el trabajo físico, el entrenamiento, el ensayo, la danza, la creación y la investigación coreográfica. Es el cuerpo del proceso, el cuerpo en movimiento, el cuerpo donde tiene lugar la transformación. Es lógico pensar que un cuerpo que se entrena para bailar en un escenario requiere llevar la memoria de este entrenamiento al espacio de exhibición, del tercer cuerpo al segundo, porque con ese fin se entrena. De la misma manera, dado que son materialmente el mismo, el primer cuerpo también es afectado por este entrenamiento. Así, la memoria que el segundo cuerpo —el que actúa en el escenario— retenga del espacio empírico de la danza, se extiende también al primero, haciendo posible la ruptura *performática* con los patrones de poder configurados en el mundo social. El movimiento tiene el potencial de generar intelecciones íntimas y políticas, en un diálogo entre la corporalidad construida socialmente y atravesada por sistemas de poder, y la posibilidad de un cuerpo más autónomo.

1.2.4. El objeto de estudio

La conceptualización del objeto de estudio ha constituido un largo camino de aprendizaje hacia el interior del proyecto. En un inicio, partí del concepto “resistencia” para nombrar la tensión que se establece —en las vidas e investigaciones coreográficas de *Snak’obal Jnak’obal*—, entre determinados rastros de violencia, poder o rebeldía que se llevan normalizados en el cuerpo, y las prácticas corporales que las han permitido. Es decir, las tensiones del cuestionamiento y destrucción conceptual de los límites impuestos por los

sistemas de poder que ordenan los cuerpos y producen desigualdad en la sociedad. No obstante, el trabajo de campo y el análisis del discurso coreográfico hicieron evidente que el colectivo no sólo ha cuestionado —y “resistido”— a los esquemas de poder, sino que los han subvertido radicalmente desde sus prácticas corporales. El objeto de estudio es, entonces, la subversión en el discurso, estética, *performances* y producción coreográfica, como respuesta a las tensiones poscoloniales, a su vez es resultado de una larga historia política de luchas sociales. En el caso de este colectivo de coreografía contemporánea, la producción coreográfica es un plan escénico complejo, que funciona con base en series de reflexiones previas, procesos de exploración abiertos e improvisación. Retomo el concepto de *performance* en dos sentidos: por un lado, la conceptualización de las coreografías y desempeño corporal cotidiano o escénico (Taylor, 2009); y por el otro, en la expresión social o estética que puede ser iterativa de una fuerza formativa, pero también problemática, por citar la norma de manera subversiva o contraria, poniendo en duda su estabilidad (Butler, 2001, 2015). Es fundamental esta mirada compleja en torno al *performance* y lo *performativo*, para visualizar la subversión en el discurso y producción escénica de *Snak’obal Jnak’obal*.



Germán, Mayra y Abelardo en una secuencia de *Sakil Tsek'* (2016). Archivo propio.

Otros elementos de los que haré mención, y a los que recurro para la observación y el análisis de la producción coreográfica, son el discurso coreográfico, el espacio coreográfico, los elementos escénicos, el aspecto sonoro y los movimientos que expresan la subversión de ciertas relaciones. Por otro lado, está el público al que va dirigido el discurso coreográfico. A continuación, describo la acepción que retomo de cada elemento.

1) Por *discurso coreográfico* entiendo dos vertientes: por un lado, la suma de discusiones y conceptos que concentra *Snak'obal Jnak'obal* en sus puestas en escena. Y por el otro, mi interpretación y observación del discurso coreográfico expresado en las puestas en escena.

2) Por *espacio coreográfico* me refiero a los entornos físicos y sociales en los que se permite —y requiere— que el cuerpo se exponga, contemple, explore, baile, juegue con sus capacidades y por fuera de las disposiciones corporales usuales del mundo social (pautadas por los ejes de poder). En otras palabras, se trata de los salones de práctica, teatros o escenarios, diseñados como lugares para la experimentación estética, dancística o escénica; y a las esferas sociales: el propio colectivo, otros colectivos y artistas, así como las interacciones en festivales, donde no es tanto la construcción o naturaleza del lugar en sí, sino la compañía, de la que depende el clima fértil para la experiencia estética o creativa.

3) Los elementos escénicos varían según la producción coreográfica en escena, pero en general engloban el discurso, el plan coreográfico, los movimientos, el entorno sonoro, el vestuario, la escenografía, los instrumentos musicales y los accesorios para los *performers*. En el caso de *Sakil Tsek'*, la obra principalmente analizada en este estudio, los elementos en escena son una combinación de tradición y contemporaneidad, visibles en cambios de vestuario, monedas en jícaras y acciones específicas como sentarse a trabajar en un telar o batir pozol en jícara con la mano. La música que acompaña la coreografía es interpretada por David sobre el escenario, como se trata de composiciones con guitarra acústica, guitarra eléctrica y batería, dichos instrumentos también forman parte de los elementos escénicos. Finalmente, entre la escenografía, además del telar de cintura, que cuelga a un costado del escenario, se encuentra un complicado pero organizado entramado eléctrico, con decenas de focos colgantes y en el suelo; así, la coreografía parece iluminada con una versión artificial de cientos de estrellas.

4) El aspecto sonoro es la combinación de la música que se interpreta a la par de los movimientos corporales y sonidos que ocurren en escena. Los sonidos pueden suceder por efecto de las acciones y movimientos en escena, pero no por ello son incidentales. Además, Mayra entona juegos de palabras en tsotsil, de modo que el idioma en voz alta forma parte de la coreografía.

5) A los movimientos que expresan la subversión de ciertas relaciones dedicaré gran parte del análisis de los capítulos siguientes, porque es en ellos en que se anclan el objeto de estudio y el problema de investigación. En general son *performances* que contradicen las expresiones de género normativas para Abelardo, Germán y Mayra, resultando en retos y aprendizajes en torno a la sensibilidad, fuerza y proximidad.

6) El público al que va dirigida la coreografía de *Snak'obal Jnak'obal* está constituido, sobre todo, por personas desconocidas y por amistades del entorno creativo. No son, sin embargo, miembros de sus familias, vecinos, vecinas, o amigos de la escuela. El colectivo se ha rehusado a presentar en festivales zapatistas y en su colonia, porque sostienen se sentirían en cierta medida ridículos, y porque suponen que a las personas lejanas al lenguaje de la danza contemporánea no les agradaría la función. Esta evasión del ridículo deja en evidencia que las sensaciones de incomodidad a las que se exponen o deciden no enfrentar, se compartimentan entre las complejidades del contexto social.

1.3. Introducción al marco teórico-conceptual

En este capítulo articularé brevemente el marco histórico e ideológico en el que se construyen los protagonistas de este estudio, así como el tono coreográfico de sus investigaciones sobre el cuerpo, para llegar a ilustrar el sentido de la creación estética de crítica y resistencia política que ha realizado *Snak'obal Jnak'obal*. En la primera sección de este capítulo desarrollo una revisión de las investigaciones relativas a la historia política y el etnocentrismo en los Altos de Chiapas desde una perspectiva de género, así como el panorama de investigaciones sobre cuerpo y resistencia desde la creación artística y coreográfica.

1.3.1. Contexto poscolonial, prácticas corporales y la mirada feminista

En *Reflexiones postcoloniales sobre los cuerpos etnográficos. Diálogos con Leendhardt, Merleau-Ponty y Teresa Benítez*, Silvia Citro se enfrenta al trabajo fundacional de Leendhardt en la antropología del cuerpo —sobre la representación del cuerpo entre los canacos de Melanesia—, a partir de una revisión crítica del modelo de oposición entre sociedades indígenas y las modernidades occidentales. Planteando la existencia de “elementos comunes en la experiencia de la relación cuerpo-mundo” entre estas sociedades (Citro, 2011:1), Citro propone un diálogo intercultural entre su etnografía con la gente Toba del Chaco Argentino, y las reflexiones de Teresa Benítez y la fenomenología de Merleau-Ponty. En este artículo, Silvia Citro discute que “este tipo de perspectivas interculturales para una antropología de y desde los cuerpos en el contexto poscolonial” tienen consecuencias epistemológicas y políticas (Citro, 2011:1).

Es preciso recordar que la pobreza y las formas de precarización de la vida en Chiapas son resultado de una larga historia de empobrecimiento y racismo. Por otro lado, no obstante la promoción turística de la ciudad como “pueblo mágico” con sus escenarios restaurados, el despliegue de tiendas y restaurantes en el centro, y la romantización de sus poblaciones, la distribución de poder y capital entre sus habitantes demuestra que la desigualdad en San Cristóbal de las Casas (SCLC) no ha cambiado estructuralmente desde el levantamiento zapatista en 1994 y la guerra de baja intensidad sostenida por el gobierno nacional. El orden social en SCLC refleja, como un corte transversal epidérmico, una serie de conflictos políticos, económicos y sociales que no han quedado en el pasado y permanecen, como herencias vivas de los procesos históricos sobre los que se han configurado el proyecto nacional. Dichas herencias son actualizadas de forma híbrida por las y los agentes sociales que intervienen cotidianamente en la vida colectiva, que ocurre, a su vez, en la encrucijada producida por las diferentes formas de poder que ordenan la sociedad (la estructura económica, la de género y la etnocentrista). De tal modo que formas de opresión histórica —como la racista—, se hacen presentes en actualizaciones variables, pero que, expuestas a la pérdida de legitimidad como modelo hegemónico, son desarrolladas o confrontadas de forma violenta. A grandes rasgos, la opresión colonialista y etnocentrista es manifestada por las familias *kaxlanas* que controlan el comercio y la

política partidista local; la violencia en el campo sigue provocando el desplazamiento forzado de comunidades enteras; así como la pobreza y el racismo a los que se enfrentan miles de familias viviendo en la ciudad. Los servicios públicos de salud son precarios como en ningún otro estado del país, con la tasa de muerte materna más alta de México (Freyermuth Enciso, 2001). No obstante, las cooperativas y organizaciones campesinas y de mujeres son agentes y espacio de transformación de dichas condiciones de precarización. El desarrollo y adquisición de capital cultural tiene lugar, a veces *gracias a* y también *a pesar de*, las ofertas educativas públicas y privadas a las que la población tiene acceso de forma desigual. Además, la presencia y constante actividad de las organizaciones no gubernamentales interceden de forma diversa, catalizando, desplegando o amortiguando la acción colectiva de la sociedad civil. El legado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) permanece como inspiración en algunas colonias y entre cierto porcentaje de la población flotante de la ciudad; sin embargo, la transformación profunda de la sociedad y el cambio estructural, permanecen como utopías por las que seguir luchando.

Si bien el tema de este estudio es el trabajo coreográfico del colectivo *Snak'obal Jnak'obal*, y no el pensamiento zapatista, es fundamental destacar la influencia que el levantamiento del EZLN tuvo sobre familias como las de Germán, Abelardo y Mayra, que inspiradas por el movimiento llegaron a la ciudad en 1994 a tomar los terrenos de la colonia 1º de enero, en la zona norte de SCLC. Al mismo tiempo que se levantaba el EZLN, entraba en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, destacando, por contrastante, la exclusión de la mayor parte de la población mexicana de la discusión en torno al desarrollo (Eber y Kovic, 2003); el tratado internacional continúa afectando la vida cotidiana y el grado de marginación al que ha sido expuesta esta población, subrayando y complejizando la opresión económica. Como entre otras poblaciones que se politizaron y movieron para ganar terrenos en la época, cada una con procesos diferentes, la población migrante en SCLC se ha enfrentado a los cambios y ha convivido con estrategias públicas, que parten “de una larga transición entre la antigua sociedad agraria y una nueva configuración del mercado y la política”, en la que emergen las y los jóvenes que trabajan

sin liga a la tierra, y van dejando poco a poco la vida campesina tradicional (Estrada Saavedra y Viqueira, 2010).

Además de la coyuntura política y la pobreza que marcaron sobre todo la infancia de Abelardo y Germán, es relevante mencionar las condiciones de vida de las mujeres en Chiapas de los últimos treinta años, ya que los integrantes de *Snak'obal Jnak'obal* crecieron en una familia fuerte y trabajadora; abuelas, hermanas, tías y madres que en periodos de años se quedaron solas a cargo del hogar y su sustento, cuando los hombres pasaron un largo período en la cárcel o trabajando en tierra caliente, por ejemplo. De este modo, las manifestaciones del orden de género presente —y que retomaré más adelante desde las voces de Mayra, Germán y Abelardo— no pueden obviarse o darse por sentado.

Si bien las mujeres se han organizado para demandar su dignidad en las comunidades, luchando por un trato justo en el sistema judicial contra la violación y la violencia doméstica, en municipios como San Juan Chamula, cuando las mujeres reciben cargos religiosos, participan a la par de su cónyuge, sabiendo que ambas partes contribuyen a la comunidad y recibirán bendiciones por igual (Rosenbaum, 1993); esta participación comunitaria contrasta con las pocas oportunidades para la vida pública que tienen las mujeres *jkaxlanas* (Eber y Kovic, 2003). Además, entre las violencias de género notables está la ejercida por el Estado, no sólo a través de sus instituciones de salud sino también a través de su aparato militar, ya que los crecientes retenes y la invasión militar en las comunidades y ríos, los soldados han detenido, violado a las mujeres, las han obligado a trabajar para ellos y confinarlas de sus comunidades al llevarlas a la prostitución (Eber y Kovic, 2003; Balboa, 1997). Según Kovic y Eber, para 1960 las mujeres de Chiapas ya habían empezado a organizarse en cooperativas para vender sus productos, y como parteras, para atender a las mujeres en sus comunidades. Las desigualdades de género se revelan no sólo en la tasa de muertes maternas sino también en las cargas de trabajo que se han duplicado y triplicado desde 1980, donde las mujeres cada vez más son las únicas que sostienen a la familia, vendiendo productos agrícolas y artesanales (Eber y Kovic, 2003). La opresión de género es mencionada más por las mujeres más jóvenes que por las mujeres indígenas mayores, que habiendo desempeñado cargos comunitarios, encontraban mayor la opresión económica y racista, compartida con los hombres de sus comunidades (Eber y

Kovic, 2003; Rosenbaum, 1993). Según los hallazgos de Diane Rus (1990), la crisis económica cambió la producción rural y afectó de igual manera a hombres y mujeres productoras agrícolas, pero dio lugar a un incremento de la participación de las mujeres en actividades generadoras de ingreso desde finales de los años setenta. Como dejan en evidencia las investigaciones, al adaptarse a los cambios para enfrentar la crisis, para las mujeres ha sido cada vez más difícil conservar las formas ancestrales de la comunidad (Eber y Kovic, 2003). No obstante, los hombres casados se han rehusado a asumir una parte del trabajo doméstico en los hogares (Eber y Kovic, 2003), por lo que las cargas de trabajo de las mujeres que se casan y tienen hijos, aumenta desproporcionadamente. El proceso matrimonial también ha sido objeto de transformación por las y los jóvenes en condiciones de hacerlo, ya que desde hace décadas y cada vez más, deciden prolongar su soltería a favor de otro plan de vida, como un trabajo en cooperativa, por ejemplo. Las mujeres pueden elegir más frecuentemente la soltería que los hombres, ya que sin esposas que ayuden en los campos y suministren la comida, la sobrevivencia se dificulta para los hombres. No obstante, la preocupación de las mujeres por conservar algunas tradiciones relativas al matrimonio, pueden estar fundamentadas en la protección que provee una comunidad bien balanceada (Eber y Kovic, 2003). Otro de los temas que las mujeres han enfrentado en colectivo, y se ha extendido hasta jóvenes como los integrantes de *Snak'obal Jnak'obal* como un asunto de gravedad, es el consumo de alcohol. Siguiendo a Eber y Kovic, la búsqueda de control de las ventas de alcohol por parte de las mujeres en los años ochenta, tenía que ver con el respeto personal y la dignidad, pero también con la economía familiar, ya que sus hijos tenían hambre mientras los vendedores mestizos se quedaban con su dinero. Así, el consumo y venta de alcohol, se convirtió en un asunto político (Eber y Kovic, 2003).

Otra mirada política desarrollada por las mujeres indígenas organizadas y asumida como tarea por el colectivo *Snak'obal Jnak'obal*, es la crítica y denuncia de las “costumbres” que justifican la discriminación de género, así como la reflexión sobre las tradiciones que desean conservar y las que no desean defender (Eber y Kovic, 2003; K'inál Antzetik, 1995). Se trata de una interpretación y problematización propia del derecho a “cambiar permaneciendo y permanecer cambiando”; una forma de dar continuidad a los

cuestionamientos enunciados por las mujeres de la Coordinadora Nacional de Mujeres Indígenas en 1997, en el debate nacional sobre la Ley de derecho y cultura indígena, para reivindicar las representaciones estáticas de la tradición (Hernández Castillo, 2001).

1.3.2. Conceptos dancísticos y coreográficos relevantes para este estudio

La danza ha sido muchas veces comparada con la idea de un poema en movimiento, dice Eli Bartra, un poema efímero y casi imposible de historiar; al mismo tiempo, recuerda que, entre las artes de las élites en México, la danza ha sido marginada por el gobierno y la sociedad, por ser una práctica de “viejas y maricas” (Bartra, 1998). En el prólogo a la compilación de los testimonios de las bailarinas pioneras, que “construyeron el edificio de la danza moderna mexicana”, editada por Margarita Tortajada (1998), Bartra señala el carácter nacionalista del momento posrevolucionario en el que estas mujeres combativas, “con fuego en las entrañas”, cimentaron su movimiento. La búsqueda nacionalista en las artes —la plástica, la literatura, la danza, el cine, la fotografía, el movimiento muralista y la filosofía de lo mexicano— se vincula a la necesidad de encuentro con el sujeto nacional legítimo y a la necesidad de una creación artística original, que rompiera con el arte de las corrientes hegemónicas de Europa. Sin embargo, aunque en la investigación por una identidad nacional algunos de sus gestores y creadoras intentaron recuperar las raíces prehispánicas, al quedarse con el elemento *folclorizante* contribuyeron a la invención del mito oficial, reduciendo las riquezas y diversidades lingüísticas, estéticas e intelectuales del territorio mexicano, a representaciones folclóricas (Bartra, 1998). Volviendo a la noción de la danza como un arte en los márgenes, por su efimeridad y las restricciones sociales que pueden tener quienes la practican, Bartra dice que no sólo es fugaz la danza como expresión estética sino también como actividad en la vida de los y las bailarinas: “el cuerpo les marca un límite” (Bartra, 1998: 11). Si el cuerpo marca el límite de la carrera de una bailarina, también es la condición de su punto de partida. La vida de una persona en su cuerpo es la materia misma del movimiento; la coreografía implica una reconstitución del contexto socio-político y los relatos que determinan o estimulan sus prácticas de movimiento

(Pouillaude, 2001). De modo que un cuerpo, un cuerpo en movimiento y el cuerpo que se convierte en archivo estético, es caracterizado por la historia y el contexto político.

Desde la investigación en danza, Margarita Tortajada explica que el cuerpo es fundamental, en tanto que es el espacio de referencia para la subjetividad, porque en él confluyen construcciones identitarias, culturales y las prácticas históricas, que conforman al sujeto; además de es el medio *sine qua non* para conocer y vivir el conocimiento (Tortajada, 2011). Las reflexiones en torno al género dentro del mundo de la danza escénica son multidimensionales y diversas. Antes de la creación y la práctica coreográfica, las personas han de enfrentarse a sus cuerpos, a las posibilidades o límites que con ellos encuentren en la danza. Según Tortajada, la danza escénica puede soportar posiciones de poder por razón de género, reproduciendo estereotipos para la adquisición de prestigio y legitimidad. Al mismo tiempo, como forma cultural ha llegado a ser un espacio para la desestabilización de las identidades de género: “ha sido el medio para que los hombres y mujeres expresen sus cuestionamientos y contradicciones, valiéndose de una fuerza subversiva por excelencia: el cuerpo, sus operaciones e imágenes” (Tortajada, 2011: 113). En *Mujeres de danza combativa* (1998), Tortajada reúne las voces de diez bailarinas pioneras de la danza moderna en México, que tomaron sus propios cuerpos para librar la lucha, entre otras bailarinas y coreógrafas, como mujeres por ser reconocidas como ejecutantes, pero sobre todo como artistas, como creadoras de imágenes y significados propios, la posición que ostentaban frente a ellas los hombres como coreógrafos y directores. Fue mediante el autoconocimiento, la afirmación y el control de los propios cuerpos, que como maestras y coreógrafas fueron rompiendo con cánones e inventando una nueva tradición, con principios técnicos y filosóficos a través de los cuales representarse desde su propia mirada (Tortajada, 1998).

Tortajada asimila la ausencia de las mujeres en la historia, su carencia de voz —por falta de registro de sus discursos y sus prácticas— con el silencio de la danza en la historia. En particular, en la historia de la danza moderna mexicana. Del quehacer de la danza “queda huella en el cuerpo, en los sentidos, en las emociones, pero no en la letra: es silencio, pero con capacidad de transformar el interior y el exterior del ejecutante y del espectador, y no requiere de la voz para lograrlo” (Tortajada, 1998: 20), de modo que para

historiar y comprender las circunstancias en las que se construyen y cifran las experiencias que quedan en las memorias de las mujeres —así como de los cuerpos— es necesario recurrir a fuentes alternativas de información (Tortajada, 1998). *Mujeres de danza combativa* (1998) reúne a diez mujeres representantes de propuestas artísticas concretas, con trabajo, forma y conciencia del cuerpo y la realidad de la danza escénica mexicana: Magda Montoya, Rosa Reyna, Josefina Lavalle, Evelia Beristáin, Lin Durán, Roseyra Marengo, Valentina Castro, Bodil Genkel, Rocío Sagaón y Martha Bracho. Los talentos y compromiso de estas mujeres, la danza de las primeras generaciones se impuso entre la reprobación de la familia y la sociedad y su vocación como sujetos creativos en el contexto de búsqueda de identidad nacional, de identidad propia, y como mujeres concretas (Tortajada, 1998). La danza en México y sobre todo la danza de las mujeres en México, es una esfera constituida de lucha política, dentro y fuera de los espacios artísticos. A continuación, citaré la investigación de Silverio Orduña, para ingresar al territorio coreográfico internacional de los años recientes y las reflexiones en torno a sus elementos.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la danza a nivel internacional adoptó una faceta autocrítica y reflexiva, escribe Silverio Orduña, y gracias a este “profundo giro intelectual” y “la apertura del arte hacia la exploración estética del cuerpo y sus acciones”, que las propuestas dancísticas y coreográficas han ido ocupando los espacios en los museos y en el arte contemporáneo (Orduña, 2016). En *Move: de espectador a bailarín. Irrupción de la danza en el espacio expositivo* (2016), Orduña reflexiona sobre “los vínculos entre la danza, las artes visuales y el espacio expositivo dentro de la exhibición de obras y procesos coreográficos en museos y galerías”, centrando su investigación en la curaduría de Stephanie Rosenthal de la muestra *Move: Choreographing You*, montada en 2010 y 2011 en la *Hayward Gallery* de Londres. Esta propuesta curatorial implicaba una reflexión sobre “las estrategias coreográficas utilizadas en la danza, el *performance*, la instalación y la escultura”, combinados en espacios de exposición de manera que provocasen “la participación corporal de los visitantes” (Orduña, 2016). Se trata de una oportunidad para investigar los vínculos entre la curaduría y la práctica coreográfica, sobre cómo sujetos, objetos y experiencias, confluyen en un espacio construido, definido y diseñado. Así, Orduña analiza la “configuración y la administración del espacio y las corporalidades en los

museos como un asunto coreográfico” —por el diseño e invitación museística a experiencias de movimiento—, retomando la coreografía como práctica ligada a la danza, con el afán de poner en evidencia la indagación estética y crítica “sobre la escritura del movimiento en el espacio”, que han generado bailarinas, bailarines, coreógrafos y coreógrafas dentro de la corriente del arte contemporáneo (Orduña, 2016).

En las prácticas coreográficas también se proponen otras formas de trabajar, contemplar y representar los cuerpos, cuestionando las dimensiones relativas al sexo y al género, en un contexto sociocultural. El trabajo del coreógrafo Alonso Alarcón (2017) *Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)*, se enfoca en las tensiones relativas a las representaciones de las corporalidades masculinas en México: entre la estructura binaria sexo-genérica, la “deconstrucción de la versión hegemónica de género masculino en la danza y el potencial de expansión del rango de la masculinidad de los sujetos (Alarcón, 2017: 12). Anclado en las posibilidades expresivas de la epistemología dancística y las prácticas de la composición coreográfica contemporánea como “herramienta para la reimaginación de las masculinidades en México” (Alarcón, 2017: 11), y enmarcado en teorías de género, teorías de movimiento y teorías de *performance*, Alarcón analiza piezas coreográficas y procesos de tres artistas contemporáneos del norte, sur y centro del país: Rodrigo Angoitia, Miguel Mancillas, Lukas Avendaño. En las piezas seleccionadas, el autor ha encontrado “procesos de resistencia y deconstrucción de la masculinidad hegemónica” (Alarcón, 2017: 13) porque desde su práctica escénica establecen un diálogo dancístico con perspectiva de género. A través del análisis de estos tres estudios de caso, Alarcón propone la categoría *coreografía polimórfica*, “para observar los constructos corporales en la escena de la danza actual que muestran altibajos y derrapes en el creador escénico, y sus contornos de composición (de movimiento, de tiempo y de espacio) que no son fijos e inamovibles” (Alarcón, 2017: 13). En un diálogo extenso entre creadores, creadoras, autores y autoras de las diversas disciplinas que son invocadas en su análisis, Alarcón ubica la masculinidad como una categoría analítica de la coreografía contemporánea (Alarcón, 2017).

Lukas Avendaño, citado en Alarcón (2017) por su obra *Réquiem para un alcaraván*, como compositor, *performer* y, en fin, artista escénico, es famoso por su *performance* y

representación de la *muxeidad* zapoteca y la homosexualidad, con una fuerza crítica que no sólo interviene la representación escénica marcada por el sistema binario sexo-genérico sino también la representación folclórica de las danzas tradicionales del istmo de Tehuantepec. Compartiendo escenario con una gran variedad de artistas de México y otros países, en el marco del Festival CompArte por la Humanidad celebrado en julio de 2017 en el CIDECI, en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, Avendaño presentó su *performance*, *No soy persona, soy mariposa* (estrenada en 2014), donde dirige la atención a la migración, las fronteras y su carácter político, social y de género; pero también de las fronteras entre las utopías y la realidad¹⁴. Este Festival, convocado por el EZLN y las bases comunitarias de apoyo zapatista, juntó a artistas de todo el mundo, que crean por la reivindicación y la visibilización de luchas políticas contra el capitalismo. Lukas Avendaño forma parte de un grupo creciente de artistas y *performers* que han adquirido visibilidad al irrumpir en las esferas del arte contemporáneo. Con premisas tan diversas y sensibles como políticas, invocan a la resistencia y a la lucha social, reivindicando las posiciones de subrepresentación en la sociedad y el arte contemporáneo mexicano. En el siguiente apartado haré mención de artistas que, desde otras disciplinas —y sin ser las únicas—, forman parte de esta tendencia.

El punto crucial en común que me interesa retomar de estas investigaciones sobre danza y coreografía es su aspecto político. La cuestión política en la danza es ineludible, aun si no en todas las creaciones o círculos creativos fuese evidente —si bien los círculos creativos, marcos institucionales y hasta mercados de arte, dependen de marcos políticos para tales formas de organización social—, siempre hay un vínculo entre el contexto y las prácticas corporales de los cuerpos. Dominique Dupuy propone no limitarse a pensar desde lo sólo visible de la creación coreográfica, sino buscar también “las huellas de la confrontación casi permanente entre la danza y la política en lo que es subyacente, lo tácito y lo no visto”, del contexto (Dupuy, 2001). El estudio de lo político en lo coreográfico es sumamente fructífero, como presenta Frédéric Pouillaude en la compilación del seminario titulado *Danse et Politique, Démarche artistique et contexte historique* (2001), donde

¹⁴ Radio Zapatista (2017), Festival CompArte por la Humanidad 2017 – Día 5. “Contra el capital y sus muros, todas las artes”, 27 de julio de 2017, <http://radiozapatista.org/?p=22253&lang=en>, última consulta 6 de abril de 2018.

coreógrafas y coreógrafos se dan a la tarea de reflexionar sobre la confluencia de danza y política en cuatro hitos históricos, que Pouillaude describe como eventos generadores de cambio. Tales eventos, políticos y coreográficos, son cuatro: el bombardeo de la catedral de Reims y el exilio de Émile Jacques-Dalcroze; la revolución de octubre de 1917 y la danza rusa; la crisis de 1929 en Estados Unidos y la radicalización de la danza moderna; y la bomba de Hiroshima y el movimiento *butō*. La comprensión del movimiento *butō* para esta investigadora mexicana es en sí misma un problema político, porque las aproximaciones occidentales resultan limitadas frente a los trabajos de los autores japoneses como Tatsumi Hijikata y de otros artistas y “anti-artistas” de la generación post Hiroshima, como Yayoi Kusama, Tomio Miki o Tetsumi Kudō. Según el crítico Tano Yoshiaki, en el arte de esta generación se puede encontrar como base común un estado de vacío absoluto, las ruinas como patio de recreo y una cotidianidad marcada por el caos social y el olor a muerte de la posguerra (Pouillaude, 2001). Para las investigaciones coreográficas compartidas en ocasión del seminario *Danse et Politique*, es necesario comprender cómo la política ha podido llegar a instalarse, por diversos caminos, en las prácticas corporales mismas (Pouillaude, 2001), retomando movimientos dancísticos y coreográficos surgidos o transformados a raíz de una coyuntura violenta, política o económica. La llamada “Revolución de octubre” es un ejemplo de cómo la danza, en este caso el ballet clásico, sufrió transiciones enmarcadas por cuestiones ideológicas, además de que la danza moderna estaba en pleno auge. En los sectores más radicales, la revolución legitimó las investigaciones sobre la liberación del cuerpo, “indisolublemente ligadas a preguntas sobre roles de género, de lo femenino y de la homosexualidad” (Pouillaude, 2001). Sin embargo, conforme se fue estableciendo el estalinismo, la nueva danza pasó a ser reprochada como “formal, decadente, y, en suma, burguesa” (Pouillaude, 2001).

En la escena contemporánea e investigación coreográfica mexicana actual, figuran compañías críticas de la violencia Estatal, como la Cuatro X Cuatro (original de Xalapa, Veracruz), que toma como punto de partida el verbo “cuerpear”, de movimientos corporales y la invención de conceptos para nombrar los significados que coreográficamente surgen genuinamente del cuerpo y de sus flujos energéticos en escena, para entender y generar lógicas de movimiento y conocimiento. Al tiempo que los cuerpos en escena actúan desde

gran virtuosismo y control, “escuchándose”, la coreografía lanza preguntas políticas en las que el espectador no puede evitar sentirse llamado estéticamente a atender.¹⁵ En un quehacer similar —y en vinculación fraterna— se encuentran las reflexiones del colectivo A.M. (originario de la Ciudad de México), que individualmente y de manera conjunta investigan desde conceptos y experiencias coreográficas sobre las que sustentan la actividad creativa. Esthel Vogrig, parte del colectivo A.M., plantea trabajo en colectivo como un fin en sí mismo: el proceso colaborativo como una coreografía de crítica a los esquemas de producción capitalistas y de cultivo al desacuerdo, como fundamento del trabajo compartido (Vogrig, 2013). Además de la serie de juegos, ejercicios y procesos dialécticos que implica el trabajo compartido, Vogrig apunta que la complicidad y la confianza son fundamentales, con el tiempo se construyen y son valiosas para criticar el trabajo compartido y nutrir entonces el trabajo artístico. No obstante, para cuidar el movimiento y la intensidad del potencial de cambio, un grupo debe evitar la solidificación de su identidad, un lenguaje o la forma en que se hace reconocible (Vogrig, 2013). Por tratarse de procesos de grupo, lo que se comparte con espectadores e instituciones refleja los procesos micropolíticos que suceden al interior; en la búsqueda de otras maneras de relación, “nos podemos ubicar en ese espacio ‘entre’ y potenciar la intensidad del *afecto*, haciendo que cada acción y cada decisión tomen un carácter estético” (Vogrig, 2013).

En tanto que espectáculo, las artes coreográficas precisan un público, es necesario saber a quién se destina la obra. En Pouillaude (2003)¹⁶, la cuestión de la recepción de la danza es justo una de las razones por las que “se inscribe en el campo de la política”, porque implica saber qué tipo de público se busca alcanzar —o más exactamente, constituir—, y porque es en sí misma “una manera de figuración y experimentación de la comunidad, del «estar juntos»”, porque es un momento necesariamente compartido. Cabe preguntarse ¿cómo es que se un grupo de asistentes a un espectáculo se convierten en una colectividad? Lo que Pouillaude llama un “estar juntos” en el espectáculo, es un fenómeno

¹⁵ Un ejemplo es su obra más reciente está en la obra “*pais GRAVEDAD*”, con la coreografía de Shantí Vera, estrenada el 23 de julio de 2016 en el Teatro del Palacio de Bellas Artes. Orduña Cruz, Silverio (2016), “El peso de los cuerpos”, revista electrónica *Imágenes*, del Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, 22 de agosto de 2016, <http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/el-peso-de-los-cuerpos>, última consulta abril de 2018.

¹⁶ Traducción propia.

en duplicado, que al mismo tiempo es un “intercambio de lo sensible” que unifica lo heterogéneo” (Pouillaude, 2003: 41). Las características del momento compartido no son evidentes ni inequívocas, es difícil determinar si se trata de una comunicación unilateral, de una suerte de fusión o de un sistema de recepción y de eco entre cuerpos —como si los movimientos en escena fueran encarnados por los cuerpos inmóviles pero conmovidos de los espectadores—. Los elementos de un espectáculo coreográfico conforman un lugar de experimentación política, donde la *metakinesis* es un concepto político en sí mismo, “en la medida en la que parece asegurar un intercambio de lo sensible que es, al mismo tiempo, real y asimétrico” (Pouillaude, 2003). Dicha metakinesis sería el mecanismo por medio del cual los cuerpos del público —inmóviles pero conmovidos— no cesarían de actualizar los movimientos escénicos en sí mismos (Pouillaude, 2003). La experiencia de un espectáculo permite entonces preguntarse sobre las “condiciones de posibilidad” para que tenga lugar una unificación, una transformación de una “masa dispersa y heterogénea de individuos en un verdadero grupo, en un público”, así sea durante un tiempo controlado (Pouillaude, 2003). Aunque vale pensar que cada espectáculo y cada público son fenómenos particulares, por los individuos que interactúan en cada uno —y las posibilidades de transformación sean un aspecto imposible de comparar—, podemos partir describiendo el espacio donde tales fenómenos se conforman. Para Véronique Fabbri, el público “se constituye en un espacio susceptible de ser construido o destruido, un espacio no de reunión y de contemplación, estructura de espaciamento donde más bien se configuran subjetividades singulares” (Pouillaude, 2001: 42).

Por otro lado, cabe preguntarse, como Daniel Dobbels, “¿a dónde van nuestros gestos?”. ¿A quiénes se dirigen nuestros gestos? Pero también “¿dónde se pierden? ¿Cómo se transmiten o cómo dejan de transmitirse? ¿Qué tocan? ¿Dónde mueren antes de tocar el cuerpo del otro? ¿Dónde se detienen?” (Dobbels, 2001). Según el autor, tales preguntas se enfrentan necesariamente con algo abruptamente político. En la escena están absolutamente presentes todas las fuerzas físicas, energéticas, dinámicas y plásticas convocadas, pero ¿por qué todos estos gestos, “que se abren sobre algo increíblemente no dominante, que no aplasta al otro” (Dobbels, 2001) se quedarían en el umbral del espacio convencionalmente político? Considero que es necesario investigar sobre este compartir sensible tanto como

sobre los intercambios violentos de las grandes guerras y los rompimientos sociales. Para preguntarnos sobre lo que determina a las colectividades en conflicto, así como lo que determina a las colectividades en comunión, en este “estar juntos” de configuración de subjetividades singulares o del “compartir de lo sensible”.

En síntesis, en la confluencia entre coreografía y política podemos encontrar tres ideas clave: las interacciones energéticas y cinéticas dentro del propio cuerpo entrañan un potencial de descubrimiento subjetivo y colectivo. La *metakinesis*, en tanto percepción del movimiento ajeno en una misma, permite comprender la movilización, emoción o incluso transferencia que puede producir una representación escénica (Martin, 1933) que se encuentra en el corazón de la interacción con un público y constituye la llamada “micropolítica del espectáculo” (Pouillaude, 2001). La suma de tales efectos, subjetivos como interaccionales, tienen lugar en contextos que entrañan condiciones políticas, ideológicas y económicas particulares, de modo que pueden ser, en la misma medida, material y resultado. Para esta investigación interesa precisamente cómo las estructuras de poder en el contexto histórico afectan y producen a los cuerpos, y cómo estos retoman esta herencia histórica corporal en su investigación coreográfica y producen una subversión desde la escena.

1.3.3. Entre la crítica política y las expresiones estéticas de resistencia

Década con década, las juventudes viven crisis enmarcadas en los contextos políticos, bélicos y económicos que les ha tocado vivir, y el espíritu de la época en su contexto a veces se encapsula en movimientos estudiantiles, estéticos o incluso cambios políticos. El caso de los jóvenes integrantes de *Snak'obal Jnak'obal*, se enmarca en la composición urbana poscolonial en el Chiapas con frescas reminiscencias zapatistas, hablando tsotsil y castellano, con Internet, rock, *grunge* y coreografía contemporánea. *Snak'obal Jnak'obal* forma parte de los movimientos juveniles que reaccionan, desde expresiones estéticas, a los marcos de violencia política nacional, a los que asisten en su cotidiano vivir. Particularmente, cuestionan el orden establecido a partir de regímenes de poder como el género y el híbrido del racismo y clasismo poscolonial, investigando las herencias de estos

órdenes sociales en el cuerpo. Por medio de vínculos locales y los desarrollados en festivales internacionales, *Snak'obal Jnak'obal* forma parte del movimiento y red de colectivos de danza que critican la violencia política mexicana, desde el quehacer de la coreografía contemporánea.

La auto representación podría haberse convertido en una suerte de resistencia frente a un contexto nacional donde permanece la discriminación poscolonial y el racismo unificador del proyecto posrevolucionario, y que permea el marco institucional de la creación artística. Para jóvenes que crecen en comunidad o en zonas del país donde la herencia familiar está marcada por la defensa —ante el poder nacional— del idioma, la vestimenta, las formas políticas y culturales que como raíces comunes son nombradas indígenas, inmiscuirse en actividades artísticas que no son tradicionales o asociables al folclor, resulta problemático. En algunos casos, este carácter problemático es traducido en un claro posicionamiento político en sus obras, y en otros, la crítica política y social está en el corazón del contenido de sus obras.

Entre una cantidad creciente de agrupaciones de *ska*, *hip hop*, *heavy metal* y *rock* compuestos en lenguas originarias de Chiapas como zoque, tseltal y tsotsil, están *Vajiyel*, *La Sexta Vocal*, *T'sumbal Sts'ibuyel*, *Sak Tzevul* y *Lumaltok*. Para *Lumaltok*, grupo de rock de Zinacantán, Chiapas, escribir y componer música en tsotsil fue la reacción orgánica para un grupo de jóvenes que se enamoraron del *rock'n roll* e, invocados por la explosión sonora y las construcciones rebeldes alrededor del género, decidieron hacer sus propias canciones, desde el idioma, las imágenes y las preocupaciones políticas de su contexto, en relación con un mundo globalizado. A casi una década de su nacimiento, el grupo se ha ido dando a conocer en gran cantidad de escenarios, desde bares hasta festivales de arte y museos, como el Museo Universitario del Chopo y el Museo Nacional de Antropología e Historia (cuya invitación fue aceptada pero no sin ironía, porque la pertinencia de su presencia en este espacio parecía tener más relación con el idioma y vestimenta tradicionales, que con su música y el carácter joven y rebelde de su mensaje). Del *Vive Latino* al *Festival Internacional Cervantino* de Guanajuato, *Lumaltok* ha cosechado una base diversa de seguidores y seguidoras de su música, donde resalta la población migrante de Chiapas en ciudades del centro del país, que celebran escuchar la palabra en tsotsil tan lejos de su

origen. También, su último álbum, *Vukub Ja'vil ta*, en la edición impresa de febrero de 2016 de la revista *Rolling Stone*, referente global de la música rock y popular global. No obstante su explícita referencia a un fenómeno global —con influencias como Rockdrigo González, The Doors, Pink Floyd y Janis Joplin—y el carácter de su sonido, nombrado *psicodelic pox blues*, *Lumaltok* fue incluido en una investigación de corte antropológico sobre los fenómenos musicales e identitarios del sur de México titulada *Etnorock* (2015), cuyo discurso, según el grupo, confundió el idioma de la banda con el carácter de su música. Al denominar su música como *rock étnico*, vinculándolo más con un esencialismo étnico que con el aspecto estético del sonido, la publicación, de López, Ascencio y Zebadúa (2015), fue recibida con bastante amargura y crítica por jóvenes locales, incluidos *Lumaltok*¹⁷. En comentarios posteriores, y después de diez años, el grupo no ha dejado de reivindicar el valor y el uso del *maya tsotsil*, el mensaje rebelde y la calidad de su música.

Por su parte, con poesía y hip hop, la oaxaqueña Mare Advertencia Lirika se mueve entre la escena del rap y espacios de música tradicional y contemporánea, utilizando la música como herramienta para difundir su crítica de la realidad. Presentándose como mujer, zapoteca y feminista, Mare Advertencia Lirika canta sobre “la condición en que viven las mujeres dentro de la sociedad, las desigualdades sociales y la segregación racial”, además de tener presencia en espacios académicos internacionales y comunitarios, donde trabaja por el fomento de la educación popular y el cambio social, primordialmente entre jóvenes y mujeres.¹⁸

Del lado de la creación literaria para la escena, la investigadora y poeta Ruperta Bautista Vázquez encapsula la situación del trabajo callejero de muchos niños y niñas, — desde la perspectiva de una familia migrante en San Cristóbal de las Casas— en la obra de teatro titulada “*Indigenous Children: We Are Not to Blame*” (2003)¹⁹. Además de su labor

¹⁷ La mayor parte de la información aquí mencionada fue recuperada en una entrevista con *Lumaltok*, que realicé para una serie radiofónica relativa a las juventudes y la promoción de las lenguas maternas, para la *Red de Comunicadores Boca de Polen*, en 2015; los datos posteriores fueron obtenidos siguiendo al grupo en conciertos y presencia en las redes sociales de Internet. Además, asistí a la presentación del libro *Etnorock* (2015), en el Museo *Na Bolom* en San Cristóbal de las Casas, en la que hicieron notar su desaprobación por la obra, estudiantes de la Universidad Intercultural de Chiapas (UNICH).

¹⁸ Su trayectoria y colaboraciones está en el sitio Web oficial de la cantante. Bio, en sitio web de Mare Advertencia Lirika, <http://mareadvertencialirika.com/bio/>, última consulta 6 de abril 2018.

¹⁹ La obra aparece traducida al inglés, por Beth Pollack, en Eber y Kovic (2003).

creativa como escritora originaria de San Cristóbal de las Casas, con tsotsil como primera lengua, Bautista ha sido por muchos años colaboradora con *Nich K'ok'* y *Melel Xojobal*, organizaciones que trabajan por los derechos de niñas y niños que trabajan en las calles, para contribuir con el gasto familiar. La obra de teatro citada presenta a los sujetos que son alcanzados por el racismo, el paternalismo y la pobreza, que se sostienen vendiendo comida y pulseras, y boleando zapatos; en interacción con la población adinerada de la ciudad: personajes mestizos, extranjeros y turistas, así como oficiales de gobierno y maestras, recuperando la cotidianidad en los escenarios de las colonias, el centro y el mercado de Santo Domingo (Kovic, 2003). En el final de la obra, Bautista resume el sentimiento de sus personajes con un poema en el que se repite la frase “Ay, ¡chulti' ants!” (en tsotsil, *chulti'* significa mentira y *ants* mujer” [Bautista, 2003: 78]) y llama a detener la hipocresía de quienes dicen buscar el bienestar de poblaciones a las que maltratan, previamente representados sobre el escenario. A continuación, cito la traducción en inglés del diálogo final de la obra, como fue compilado en el libro *Women of Chiapas: Making History in Times of Struggle and Hope* (2003):

Stupid Indians! Idiots! *Chamulitas!* Snot noses!
These names are thrown in our humble faces
To vent their anger built up over time with no
reason.

Why do you put us down? Why do you hate us?
Is it my fault my hair is dark and not blonde?
That my eyes are dark and not green?
That I speak Mayan and not English?

Our ancestors used to live on this land.
The winds used to sing.
Their voices were silenced
When evil spirits took their land.

Ever since, I ask, what is my crime?
Why do they attack us?

You can laugh at our tears,
Stare at us without seeing.
You're young, but your flesh weighs of ages.
You're happy dancing in our poverty.

Ay, chulti' ants!

You say you heal and pray,
but throw fiery barbs that torment us
You say you love but send hate.
You construct ideas only to destroy them.

Ay, chulti' ants!

You claim to understand us,
but carry only burdens of ignorance.
Say you listen, but are deaf.
Say you are good, but are evil.
Cry liberty, but enslave us with your greed.

Ay chulti' ants!

You say you seek justice but curse humanity,
Sau you want equality, yet climb over the
por,
Like to fly, but clip our wings.
Want peace, but sow hatred and war.

Chulti' ants,
Why won't you stop your lies?

(Bautista, 2003: 78-79)

1.4. Enfoque teórico-metodológico para el estudio del cuerpo y las prácticas corporales en la producción coreográfica

Conocer las prácticas corporales significa aproximarse a las formas en que se constituyen los sujetos “encarnados” o “corporeizados”, porque son “sistemas complejos y reiterados de discursos, representaciones y acciones que llevan a cabo los sujetos en su vínculo con otros agentes y con otros sistemas semejantes” (Muñiz, 2014: 7). Estos sistemas complejos que son los cuerpos producen cultura y la cultura produce al cuerpo; son los sujetos encarnados los que “constituyen las sociedades, producen las culturas y, en primera instancia, hacen la historia” (Muñiz, 2014: 9). Además, el cuerpo es “la posibilidad de existencia del ser humano”, porque en sus potencialidades, como la percepción, la imaginación y el imaginario, “reside la posibilidad misma de estar en el mundo en sí, para sí y hacia y con el

exterior”. Es así como las prácticas corporales construyen al sujeto marcado por la cultura, al mismo tiempo que construyen a la cultura misma (Guzmán, 2014).

En concreto, este texto habla de cuatro personas: Mayra, Germán, Abelardo y Daniel, que sin tener formación profesional en técnicas de danza, investigan desde sus cuerpos, crean y realizan obras coreográficas. Ellos integran actualmente *Snak’obal Jnak’obal*, y además de recibir grandes críticas y apoyo en festivales internacionales, han ido transformando, poco a poco, las construcciones sociales recogidas y *performadas* desde sus cuerpos. Si bien *Snak’obal Jnak’obal* se inscribe en discursos coreográficos específicos y en cierta medida convencionales (dentro del ramo del arte escénico contemporáneo), sus obras revelan una mirada crítica de los sistemas sociales entre los que surge. Por otro lado, su *performance off stage* incorpora una postura anarquista en su discurso, de modo que sus cuestionamientos estéticos no cesan de intervenir sus vidas cotidianas, su organización colectiva y sus cuerpos. Finalmente, condenso el trabajo de investigación, hasta ahora, desde una mirada necesariamente interseccional: la tensión que intento describir no es otra que la que se genera en la encrucijada de condiciones sociales específicas que producen desigualdad, que se anclan en cada cuerpo y que cada sujeto experimenta de un modo personal. Como investigación cualitativa, pongo el foco en la experiencia colectiva, pero también en cada subjetividad.

1.4.1. Género y colonialidad

Para empezar a dilucidar la complejidad de las dimensiones de significación en la tensión, es preciso analizar los esquemas de poder que atraviesan los cuerpos, empezando por el género, que toma forma activamente en sociedad. Para un análisis localizado en un escenario postcolonial como es el contexto de *Snak’obal Jnak’obal*, retomo la concepción del género de Raewyn Connell. Es decir, como la estructura de las prácticas corporales-reflexivas estrechamente vinculada con el poder colonial, sus violencias y los movimientos históricos, políticos y económicos de cada sociedad. Y como tal, un proceso creativo y violento que se sitúa en la base de la formación de la identidad, donde se ponen en juego cuerpos y culturas en transformación constante (Connell, 2015). Si bien el término

identidad resulta problemático para este estudio, como explicaré más adelante, busco discutir su calidad operativa. Por pertenecer a comunidades hablantes de tsotsil en Chiapas, los cuerpos sobre los que investiga y desde los que *performa Snak'obal Jnak'obal*, que son los propios, son cuerpos que han sido históricamente racializados, segregados y dominados como cuerpos para la explotación. Lo que sus antepasados vivieron como una esclavitud en fincas españolas, constituye una carga en la memoria histórica sobre los cuerpos, que el colectivo retoma como la repetición de costumbres y dinámicas de vida, que reducen la experiencia del cuerpo al trabajo.

La experiencia del cuerpo en el trabajo es diferente según la posición en el orden de género: si bien los padres y madres de los informantes de este estudio trabajan con la misma intensidad y constancia (porque es la única forma de sobrevivir), las labores y cargas asumidas por las mujeres son diferentes a las asumidas por los hombres, según las unidades familiares. No obstante, hay que decirlo, el género no constituye un orden sólido e impermeable y, como retomaré más adelante, en las experiencias familiares específicas de los integrantes del colectivo, se encuentran relatos y prácticas que no reflejan el género, entendido como orden opresivo. Se trata de cuerpos fuertes, que trabajan mucho y todo el día. “Ellos consideran a sus madres mujeres muy fuertes” me explicó Daniel García, “mucho más que otros hombres”. Aproximarse a las diferencias en la repartición de labores a partir del género, dando por hecho una subyugación o condición de debilidad “de la mujer”, implicaría ignorar los valores que en este contexto específico “deshacen en género”. En este entendido, me adelanto a un momento de la obra *Sakil Tsek'*, donde Mayra, de dieciséis años, estalla en movimiento y sorprende al público con la fuerza de su cuerpo y su energía llenando el escenario. Esta sorpresa podría ser problematizada como un primer acercamiento a las miradas atentas a *Snak'obal Jnak'obal*, porque da cuenta del contraste que provoca Mayra, muy a propósito, con su *performance*: ¿es porque es una niña de dieciséis años? ¿O es porque es una niña? ¿O es porque es una niña indígena y las niñas indígenas son sumisas? Así, la exploración del cuerpo en los espacios de danza también arroja las experiencias de género con las que sus integrantes conviven en su cotidiano vivir, pero transformadas en una crítica que provoca y reta a las estructuras mentales de quien se deja atrapar por sus coreografías.

Como colectivo artístico, *Snak'obal Jnak'obal* da cuerpo a sus reflexiones y análisis de situaciones sociales históricas y cotidianas, plasmando su crítica en montajes escénicos, danzas y coreografías, que combinan los procesos estéticos de representación y *performance* en escena. De tal manera, este trabajo busca rescatar, simultáneamente, la variedad de temas, herramientas y pensamientos que *Snak'obal Jnak'obal* ha llevado a escena, junto con los procesos personales de entrenamiento físico, autoconocimiento y reflexión política que han vivido sus integrantes, Mayra, Germán, Abelardo y Daniel. Esto, desde una perspectiva de género y una exploración de la mirada coreográfica que el colectivo introduce en sus creaciones y sus experiencias cotidianas, permeando no sólo sus proyectos estéticos sino también su forma de ser, su *performance* y su reflexión ante los procesos sociales que encarna y plasma en escena.

Este estudio parte de un conocimiento previo del colectivo y el contexto, que posteriormente fui desarrollando en las áreas de interés, según fue avanzando el proyecto de investigación. Metodológicamente, esta investigación retoma un acercamiento etnográfico por medio de la participación observante (Guber, 1991) y nueve entrevistas a profundidad. El acercamiento etnográfico consiste, en primer lugar, en el conjunto de experiencias e interacciones cotidianas con integrantes del colectivo: cocinar, charlar, compartir café, tamales, comida casera, paseos por la ciudad, encuentros casuales y planeados. En segundo lugar, están las experiencias que constituyen el trabajo de campo y fundamento principales de este estudio: las participaciones y observaciones que realicé en espacios coreográficos junto con el colectivo. Estos espacios —en el sentido físico, pero también circunstancial de la palabra— se desarrollaron como entrenamientos, ensayos y prácticas de danza cotidianas; así como en los laboratorios de cuerpo, talleres de danza y *performance*, y a propósito de las funciones que tuvieron lugar en la octava edición del Festival Internacional Cuatro X Cuatro y el primer Festival Amorfa, en la ciudad de San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Este aspecto coreográfico del acercamiento al campo fue el más complejo de compilar y sistematizar científicamente, porque el instrumento era mi propio cuerpo y los datos que retomar eran interacciones, sensaciones y movimientos (porque implicaban bailar y *performar*, o contemplar a otras personas bailar y *performar*). La dificultad de verbalizar lo propio del cuerpo se repite en los testimonios recabados en este estudio. Sin embargo, las

interpretaciones personales de lo coreográfico rezuman sustancia: la diversidad de los conceptos y discursos evocados, así como los tintes literarios y políticos en las voces individuales. Estos testimonios consiguen ilustrar, verbalmente, la subjetividad de los vínculos, representaciones y significados que encarna cada cuerpo. El carácter ininteligible de las experiencias corporales condujo mi análisis posterior, al grado que concluyo esta investigación proponiendo el “tercer cuerpo” como la conceptualización de este momento de *empiria* coreográfica.

Además del acercamiento etnográfico y coreográfico ya descrito, los testimonios reunidos en las entrevistas dieron forma y dirección temática a esta investigación sobre cuerpo y formas de poder social. Realicé nueve entrevistas a profundidad, individuales y colectivas, donde los informantes fueron los integrantes actuales de *Snak'obal Jnak'obal*: Mayra, Germán, Abelardo y Daniel; y Luko, ex integrante y fundador del colectivo. Las preguntas desde las que me acerqué a los procesos de *Snak'obal Jnak'obal* giraron en torno a sus experiencias corporales en los espacios de danza, y su contraste con otros espacios sociales. Recabé alrededor de 20 horas de entrevistas, en locaciones diversas: con Daniel funcionó juntarnos a charlar en un café de la ciudad durante varias horas; no obstante, Mayra, Germán, Abelardo insistieron en que nos reuniéramos en la calle, porque “*Snak'obal* viene de la calle”. De modo que después de probar varios parques y rincones del centro de la ciudad, finalmente nos instalamos en un quiosco frente a la iglesia de Guadalupe, erigida en un cerro que a su vez marca un límite a la extensión del centro histórico. En este quiosco fue posible bailar, mostrar movimientos entre nosotros, y charlar con relativa privacidad sin preocuparnos por el sol o la lluvia.

También busqué indagar sobre las reflexiones incorporadas en la creación escénica, y la experiencia cotidiana de las violencias que atraviesan el contexto en que han vivido y se ha desarrollado su proyecto coreográfico. Durante este proceso de acercamiento, se presentaron constantemente diálogos alrededor de las representaciones de género, su vínculo con la formación de la subjetividad y, primordialmente, las historias personales de transgresión de tales esquemas de género, a partir de la reflexión o la experiencia coreográfica en *Snak'obal Jnak'obal*. Durante el trabajo de campo ocurrieron incidentes que hicieron pertinente la discusión de ciertos temas no contemplados *a priori*. Del mismo

modo, las conversaciones arrojaron nuevos temas en los que se decidió profundizar, como la violencia y la discriminación racista en el contexto. Como resultado, el foco de esta investigación se fue redirigiendo hacia la combinación de fenómenos sociales, estéticos y políticos que dieron cuerpo a *Snak'obal Jnak'obal* y que se sitúan en la base de su hacer colectivo.

1.4.2. Cuestionamientos a la racialización y el género

Este estudio parte de un análisis discursivo del género, clase y racialización como sistemas opresivos que ordenan los cuerpos y grupos sociales en el contexto de San Cristóbal de las Casas, para después contar y analizar los planteamientos conceptuales, coreográficos y performáticos que el colectivo *Snak'obal Jnak'obal*, hace frente a ellos. El enfoque principal es el de género, que tanto atraviesa cada cuerpo y su historia personal, como los períodos históricos, los sistemas de clase y de racialización que se encuentran en constante interacción en este caso.

El punto de partida en el cuerpo es la diferencia sexual, con respecto a la que en sociedad se han construido determinados roles y discursos, que producen violencias y son complejizados en su articulación con las experiencias de clase y racialización específicas. En 1993, en la Ley Revolucionaria de Mujeres zapatistas fueron puestas por escrito una serie de violencias familiares y públicas a las que estaban expuestas las mujeres en las comunidades rurales adheridas al movimiento zapatista y contra las que se rebelaban, hacia el interior del EZLN, a través de dicho documento. Las mujeres reivindicaban su derecho a no ser violentadas, golpeadas, violadas ni asesinadas por familiares, parejas o extraños; a decidir sobre sus vidas y sus cuerpos, sobre su sexualidad, entre otros derechos. Aunque la situación de sumisión y abuso en que se encontraban las mujeres con respecto a los hombres puede haber cambiado en algunas comunidades, en otras se siguen reproduciendo. El contexto chiapaneco general actual se mantiene ceñido por la violencia de género, con una alta tasa de feminicidios, pobreza y violencia sexual, donde el género se construye, así como la experiencia de clase, estrechamente ligado a dinámicas y expresiones violentas. ¿Cómo son incorporados tales discursos y dinámicas? Este trabajo busca describir,

precisamente, cómo son integrados y puestos en tensión tales esquemas, en el cuerpo y en la construcción de cada subjetividad y el hacer colectivo que entraña *Snak'obal Jnak'obal*, a través de sus propuestas coreográficas. Los sujetos, es decir Mayra, Daniel, Abelardo y Germán, se entienden aquí desde Castoriadis (1991), considerándoseles dotados de una subjetividad reflexiva, y en movimiento constante, pero en diálogo con el tiempo y los trazos del contexto sociohistórico.

Como herencia colonial, el contexto de San Cristóbal de las Casas, lugar de origen de *Snak'obal Jnak'obal* y donde se desarrollaron el acercamiento etnográfico y las entrevistas que nutren este estudio, es atravesado por relaciones de poder en las que se manifiesta y reproduce el racismo estructural, también característico del México posrevolucionario. Tres de los cuatro integrantes actuales de *Snak'obal Jnak'obal* hablan tsotsil como primer idioma, característica que en la ciudad se relaciona con que sus cuerpos sean cotidianamente identificados y segregados desde la idea de raza, así como lo fueron sus padres, madres, abuelos y abuelas antes que ellos. Por causa de tal identificación racista, los cuerpos han sido históricamente forzados al trabajo y a funcionar en un sistema de clases donde comunidades enteras son expuestas a vivir en pobreza, vulnerables a las desigualdades estructurales. Para analizar las experiencias y el planteamiento conceptual del colectivo con respecto a los sistemas que atraviesan los cuerpos, desde la configuración de este estudio descarto la idea de raza, por considerarla un producto de la ideología racista (Stavenhagen, 1994: 15) que contribuye a legitimarla. En cambio, adopto el análisis de Mónica G. Moreno Figueroa y el término racialización, para dar cuenta de los mecanismos históricos y vivos del racismo, que aplicados a experiencias, personas, espacios, discursos, identidades y prácticas culturales; moldean y organizan las relaciones sociales en México, produciendo segregación y exclusión (Figueroa, 2016: 9).

1.4.3. La mirada coreográfica y la danza en el contexto

Como mencioné anteriormente, realizamos esta investigación sobre el poder en el cuerpo a partir del análisis de las tensiones políticas en el contexto dancístico y coreográfico, aunque no meramente como telón de fondo. El contexto tiene un papel fundamental —

literalmente— en la creación coreográfica de *Snak'obal Jnak'obal*, no sólo porque inspira el contenido y las intenciones *performativas*, sino también las investigaciones que desarrollan tienen como punto de partida el cuestionamiento a sus propias prácticas. Así, como sugiere Dupuy, no debemos limitarnos a describir el contenido y la estética de su producción escénica, sino seguir los procesos de descubrimiento que como cuerpos desarrollan, buscando “las huellas de la confrontación” con el contexto político en sus prácticas corporales. De tal manera es posible problematizar lo que podría ser no visto: la violencia tácita y las estructuras de poder que subyacen en un contexto político poscolonial, para impugnar las relaciones de poder en su sociedad. En tal problematización, es precisa una mirada interseccional sobre el contexto de creación coreográfica de *Snak'obal Jnak'obal* —un espacio social atravesado por violencia de género, racismo y clasismo poscolonial— con el que dialogan los cuerpos creativos, enmarcados a su vez en un movimiento de coreografía contemporánea, crítico de las violencias estatales recientes e históricas en México. No obstante esta serie de marcos contextuales, la lógica estética y de investigación de *Snak'obal Jnak'obal* tiende a la búsqueda autónoma, reconociendo al cuerpo como su propio agente político al abrazar la coreografía como herramienta de generación de conocimientos.

Es preciso señalar la diferencia entre los espacios de danza y el acto de bailar, con los términos contemporáneos de la coreografía en los que se inscribe *Snak'obal Jnak'obal*. Tiene que ver con una concepción europea en la que la coreografía es la relación entre un cuerpo (no necesariamente humano), el tiempo y el espacio. Desde esta idea, un proyecto coreográfico podría desarrollarse incluso sin cuerpos humanos, con cualquier objeto en un espacio, como instalación coreográfica. Para *Snak'obal Jnak'obal*, se trata de investigar las maneras de construir una mirada coreográfica, capaz de profundizar en las relaciones en el espacio, entre sus elementos y con el tiempo, como lo haría cualquier mirada especializada en alguna ciencia social. Y a partir de ese análisis, hacer coreografía como puesta en escena. La cuestión es, entonces, observar y buscar la manera de construir un pensamiento coreográfico en sí y distinguir cómo se detona la mirada coreográfica; trasladar la atención de la práctica coreográfica a un pensamiento coreográfico. Al hablar en términos de espacio

y tiempo, para Daniel García, coreógrafo en *Snak'obal Jnak'obal*, la coreografía habla de la vida en sí.

En André Lepecki (2013), la coreografía es un concepto que se puede utilizar simultáneamente como práctica política y encuadre teórico, para mapear la movilización en escenarios urbanos en tensión. Así, utiliza el término “coreopolítica” para referirse a una coreografía que moviliza y hace surgir un sujeto político, que es “efecto y causa de un nuevo entendimiento de coreografía. El caso de *Snak'obal Jnak'obal* responde a esta idea de coreografía movilizadora de la conciencia, por sus motivaciones, sus descubrimientos y la narrativa de sus obras. Aunque sus reflexiones se abren conforme a los elementos contextuales que abordan desde su creación artística, por su origen sociopolítico y la intención de subvertir un orden con el que no están de acuerdo y se rehúsan a seguir reproduciendo, estas reflexiones se encuentran necesariamente atravesadas por cuestiones relativas al orden de género y violencia de género. Así pues, busco retomar el trabajo coreográfico colectivo desde su importancia coreopolítica y su relación con una noción de autonomía.

En relación con la danza, el entrenamiento y las prácticas corporales, el colectivo no se inscribe en una técnica o escuela en particular, así como sus integrantes tampoco suelen adjudicarse el nombre de bailarines y bailarina (aunque de vez en cuando lo hacen e incluso nombran su práctica como danza contemporánea). La razón más evidente es que ningún integrante de *Snak'obal Jnak'obal* se ha formado profesionalmente o en una institución. El colectivo nació a raíz de un taller llamado “Teatro en movimiento” que Daniel García impartía en un centro de capacitación para jóvenes, él mismo con una formación en danza y teatro a partir de talleres y oportunidades previas para explorar esos caminos. El hacer coreográfico de *Snak'obal Jnak'obal* reta los órdenes institucionalizados de la educación, la creación y las prácticas corporales, al mismo tiempo que abreva en una miscelánea de aprendizajes, técnicas y posturas que, tal vez de momento, resultan útiles para la investigación.

Si bien han tomado múltiples talleres y explorado sus cuerpos desde metodologías diversas, de la misma manera en que buscan nutrirse constantemente con imágenes, obras y textos, la actividad del colectivo no obedece a deseos de convertirse en bailarines, acumular

títulos o conseguir un lugar en el mundillo de la escena contemporánea. La coreografía de *Snak'obal Jnak'obal* ha sido dirigida en mayor medida por lo que Daniel llama “una pulsión de hacerlo”, de investigar, mover el cuerpo y ponerlo en escena para compartir las averiguaciones que consideran importantes. Lo que se plantea es un posicionamiento corporal y crítico, coreográfico en sus términos, como crítica de las relaciones de poder que moldean las interacciones cotidianas, y que como obra debe ofrecerse a otros tantos pares de ojos.

Desde la lectura de alguien con formación académica en las artes, *Snak'obal Jnak'obal* parece un grupo de danza *amateur*. Otro elemento fundamental para el análisis de este caso es la gestión de los conocimientos y el aprendizaje autónomo, independiente de instituciones de educación formal.²⁰ El cuerpo, al final, es el elemento determinante para la autonomía en la formación, investigación y creación coreográfica del colectivo: sin afán de perseguir un estilo o apegarse a una escuela, *Snak'obal Jnak'obal* realiza la coreografía de sus cuerpos en su contexto y así construye su propio nicho de investigación corporal y política. Siguiendo a Pouillaude (2001), en la danza *amateur* —desde su contexto, en la figura del obrero bailarín— se observa el poder de movilización ideológica desde la experiencia kinestésica. Es en la experiencia completamente viva y vivida —y cuando es posible, kinestésica— que un mensaje ideológico en el baile puede ser efectivo, “capaz de iniciar un movimiento político y social” (Pouillaude, 2001): la suerte de experiencia buscada y practicada como *performance*. Tal *performance* tiene agencia, primero como efecto político por su poder de movilización kinestésica, antes que por el contenido simbólico en la representación. El estado del cuerpo *amateur* es lo que se convierte en material para la danza: no se trata del “cuerpo trabajador” como figura social del trabajador (en el sentido obrero) o como movimiento político, sino de ese estado de fatiga que alberga un cuerpo dominado, hasta cierto punto, por las estructuras de poder que lo reclaman para el trabajo (Pouillaude, 2001). Así, el carácter *amateur* parece más bien una ventana —un privilegio más que una desventaja—, para la experimentación autónoma del movimiento y

²⁰ Las incursiones a la educación media y superior son diferentes en cada caso: por ejemplo, en el 2018 Mayra está a un semestre de terminar la preparatoria mientras que Germán terminó la primaria y luego empezó a trabajar. No obstante, las búsquedas, las lecturas y la escritura, se basan en las pautas que desarrollan de forma personal, según su curiosidad, en sincronía con las investigaciones desde los cuerpos.

del cuerpo en sí, alejado del entrenamiento o la preparación del cuerpo en una disciplina corporal estética.

La investigación coreográfica en el contexto particular de San Cristóbal de las Casas reclama una mirada interseccional para identificar cómo históricamente unos cuerpos han sido más precarizados y menos valorados que otros. Como ya hemos mencionado, los cuerpos están enmarcados por las estructuras de poder del género, el racismo y clasismo. La violencia de tales estructuras es tácita en el análisis histórico y social de Chiapas, pero ¿cómo problematizar tales tensiones políticas en el cuerpo? La propuesta aquí ha sido comparar los cuerpos sometidos a los órdenes políticos del mundo social con el cuerpo danzante, el cuerpo en el espacio coreográfico —el *tercer cuerpo* al que me avocaré concretamente más adelante—, desde aspectos del mundo social como el trabajo y la violencia.

Asistir a una circunstancia violenta transforma el cuerpo; la violencia histórica pareciera convertirse en una herencia corporal difícil de penetrar racionalmente, ya por la infabilidad de las lógicas corporales, ya por la tendencia del poder a *esencializar* determinadas prácticas corporales impuestas por los esquemas políticos, la racialización, la condición económica y el orden de género. Aunque sin duda factores como la alimentación, la reproducción y el acceso a salud arrojarían datos sustanciales sobre la forma en que los marcos económicos, políticos y sociales construyen los cuerpos, en este caso nos concentramos en el aspecto del trabajo, como huella original de la precarización del cuerpo, según los testimonios recuperados para esta investigación. El trabajo no remunerado que realizan las mujeres, por ejemplo, porque en la lógica de género las labores domésticas y de cuidado son *esencialmente femeninas*. La explotación en el trabajo agrícola y doméstico — con jornadas extenuantes y condiciones precarias— es asumida con naturalidad en un sistema económico capitalista que, aliado con el racismo, considera que tales disposiciones corresponden a la población campesina, pobre e “indígena”. En estos casos es evidente cómo el poder precisa de cuerpos precarizados —o de precarizar a los cuerpos— para manifestarse efectivamente. Esta identificación de la esencia personal o colectiva como mano de obra es una forma de alienación que sostiene las estructuras de poder aquí criticadas, que transforman a los sujetos en cuerpos alienados. Y bailar —dice Pouillaude—

todo acto de baile, incluso como simulación o ilusión, parece estar “animado por el sueño secreto de un cuerpo desalienado” (Pouillaude, 2001). La danza llama a una forma de desalienación, ya sea buscando “liberarse de la gravedad ordinaria” o, al contrario, aspirando a un uso del cuerpo “fuera de toda norma o de todo modelo exterior”. El primero es el “sueño clásico de un cuerpo soberano”, que encuentra las herramientas para su liberación en las restricciones técnicas; y el segundo el “sueño moderno de un cuerpo perfectamente inmanente” (Pouillaude, 2001). La danza entraña, entonces, un potencial de liberación de las normas políticas que constriñen a los cuerpos.

No obstante, la relación entre danza y trabajo también alberga contradicciones íntimas y específicas, ya que operan de manera similar al demandar un uso del cuerpo, “su fatiga, su eficiencia, sus negativas, sus bloqueos” ... una materia en común que sólo ostenta la danza, frente a otros campos artísticos (Pouillaude, 2001). El sentido antitético que expreso como potencial, entre la liberación en la danza y la alienación en el trabajo, es expresado por Tastumi Hijikata de la siguiente manera: “Este uso del cuerpo desprovisto de toda finalidad es al que yo llamo «danza», deseo que sea el enemigo más detestable, el más tabú de nuestra sociedad de la productividad. (...) En ese sentido, considero que mi danza puede muy bien ser una forma de protesta contra «la alienación inherente al trabajo», propia de la sociedad capitalista.” (Hijikata, 1961)²¹. La danza aparece como una liberación por esta ausencia de las finalidades exteriores y cotidianas, porque implica para el cuerpo un retorno a sí mismo, para convertirse en un fin propio; el movimiento dancístico es el paradigma de una práctica corporal perfectamente liberada (Valéry, 1936).

1.5. Metodología: un acercamiento etnográfico, coreográfico

Conocí a *Snak'obal Jnak'obal* en el año de 2015, por coincidencia, pero también, sin saberlo entonces, como respuesta a las búsquedas que desarrollaba en ese momento. Considero importante escribir sobre mi experiencia junto al colectivo, porque no sólo fue determinante para concretar el proyecto de esta investigación y para las posibilidades metodológicas para el trabajo de campo, sino que me he sentido fuertemente invitada a

²¹ Traducción propia a partir de la interpretación en francés.

reconocer y destruir ciertas estructuras cognitivas, aprendiendo a pensar el cuerpo desde el cuerpo. Encontrarme con *Snak'obal Jnak'obal* sacudió mi propia piel: desde la anexión temporal al colectivo, en el año 2016, hasta la realización de una participación observante (Guber, 2004) en la que entrené y experimenté los minúsculos acontecimientos de transformación energética que son comprensibles sólo en el cuerpo. Como resultado, mis aproximaciones a los cuerpos y las relaciones de poder *in-corporadas*, presentes en cada uno cuerpo, se han transformado y complejizado paulatinamente. Retomo mi acercamiento etnográfico en combinación con el afán coreográfico de investigar a partir de los cuerpos, como acercamiento, para hacer énfasis en esta noción combinada con la experiencia constantemente buscando la conciencia del cuerpo.

Empecé a frecuentar al grupo en el año 2015, a partir de un primer encuentro con Daniel García. En la presentación de clausura de un taller de creación escénica en San Cristóbal de las Casas, empecé a indagar sobre quiénes entre ese público hacían coreografía o danza. Mi interés era concreto: mi cuerpo de bailarina *amateur* pedía a gritos volver a entrenar, después de varios meses sin grupo para hacerlo. A pesar de mi formación mayormente en ballet clásico, estaba determinada a probar una técnica nueva, con tal de seguir bailando. Bailar era mi objetivo entonces, pero varios meses, funciones, discusiones y talleres después, empecé a entender que la danza era apenas una parte de lo que podía entenderse desde la coreografía como mirada y enfoque para la producción de conocimiento; lo que Daniel después me presentó como *lo coreográfico*. No obstante, fue en parte por mi formación en ballet clásico que empecé a trabajar con *Snak'obal Jnak'obal* a principios del 2016.

Mayra tenía quince años entonces y era la más joven en el colectivo, pero se movía entre los cuerpos de sus compañeros y se retaba con la misma fuerza que ellos. Me invitaron a enseñarle ballet para que ella explorara sus posibilidades de movimiento a partir de la base estructurada de esta técnica, pero también un poco para componer un espacio personal de experimentación sin Germán y Abelardo. El trato que me ofrecieron era un trueque: yo daría clases de ballet en su espacio de ensayo —con la posibilidad de cobrar, en pesos o en *túmin*, a las personas externas a *Snak'obal Jnak'obal* que desearan asistir— y a cambio podría tomar parte en sus entrenamientos de danza. Acepté el trato y fue cuestión

de semanas para que los vínculos se extendieron más allá de los intercambios en el salón de ensayos.

En tanto que se acercaba el 8º Festival Cuatro X Cuatro, que tuvo lugar entre mayo y junio de 2016, mis colaboraciones con el colectivo se extendieron al apoyo en tareas de producción y gestión. Más tarde, me invitaron a viajar con ellos a la segunda parte del Festival, que tendría lugar en la Ciudad de México, como compañía para Mayra, frente a sus dominantes compañeros de colectivo. Estas últimas experiencias me dejaron ver un espectro más amplio las relaciones al interior del colectivo y conocer un poco más cada personalidad; así como el proceso de las discusiones para tomar decisiones y la complejidad de su montaje, reflejo del intrincado entramado conceptual de su obra. Además de las diferencias de edad, en las relaciones al interior también estaban la separación marcada por el idioma: Germán, Abelardo, Mayra y David (integrado para la obra de *Sakil Tsek'*) podían tener interminables intercambios en tsotsil, ininteligibles para Daniel y para mí, que sólo hablamos castellano. De tal modo, empecé convivir de cerca con sus diferencias, pero también con sus vínculos, que, aunque afectivos, estaban tan cargados de una intención política, que no tenían a mal coquetear con la posibilidad de la ruptura. Finalmente, al regresar de la gira de funciones de *Sakil Tsek'*, el colectivo hizo efectiva esa posibilidad y sus integrantes decidieron tomar caminos separados.

Al año siguiente, entre mayo y junio de 2017, volví a encontrarme con Germán, Abelardo, Mayra y Daniel, de nuevo en San Cristóbal de las Casas, para el 9º Festival Internacional Cuatro X Cuatro, como gran inicio para mi trabajo de campo para esta investigación. En esta ocasión me inscribí a los talleres ofrecidos en el marco del Festival: “ILEGAL/ laboratorio de cuerpos”, del colectivo Cuatro X Cuatro y el laboratorio *performativo* “El estado poderoso” impartido por Mont de Dutor.

Me apunté para realizar participación observante al trabajar entre “los *Snak'obales*” que asistirían, pero también con el firme propósito de preparar mi cuerpo para escuchar desde sus posibilidades sensoriales, para que el trabajo de campo no se limitara a las intelecciones racionales a través del lenguaje y limitados por el idioma. Mi ambición fue respondida con el reto correspondiente y durante días estuve sudando, buscando dejarle el gobierno de mi cuerpo a sí mismo, liberándolo del control de mis intenciones; soltarme a

las fuerzas centrífugas y centrípetas generadas entre varios cuerpos encontrados en oposición; y, finalmente (para terminar pronto), abrirme a la sensibilidad que registraría el flujo de la energía y podría responder a los estímulos de otros cuerpos, sin que fuera una reacción procesada por la parte racional de la cabeza. Fue tan delicado como inesperado, y pude experimentar junto a Germán y Mayra lo que me venían diciendo desde hacía tiempo: al cerrar los ojos y concentrarse en sentir el flujo de energía de una piel a la piel contigua, el sujeto (o lo que ellos nombraron “ego”) se desvanece y somos sólo cuerpos: somos carne, huesos y grasa donde ser revela el movimiento. Y del mismo modo, al abrir los ojos, repentinamente volvemos a ser la investigadora y los ex integrantes de un colectivo roto, que se empieza a volver a encontrar, una vez más.



Germán y la investigadora, durante *ILEGAL/ Laboratorio de cuerpos* (2017). Archivo Festival Internacional Cuatro X Cuatro / arte escénico contemporáneo.



Mayra, con Stéphanie Janaina y Sendic Vázquez, investigando durante *ILEGAL/ Laboratorio de cuerpos* (2017). Archivo Festival Internacional Cuatro X Cuatro / arte escénico contemporáneo.

La experiencia corporal de estos talleres fue de suma utilidad para entender, o por lo menos acercarme a comprender algunos aspectos sensibles de “lo coreográfico”. También, cuando Germán, Abelardo y Mayra me hablaron sobre investigar desde el cuerpo, de la “muerte del ego”, de la energía y del cuerpo por el cuerpo sin proyectos ulteriores; pude escuchar a profundidad, y las breves formas de nombrar lo que no tiene lenguaje porque pertenece al orden sensorial, resonaron en mi propio cuerpo. Este plano de inefabilidad termina por extender los límites de la reflexión, “más acá” de los esquemas que categorizan y clasifican los cuerpos, pero también más allá de los límites de los conceptos teóricos que había contemplado previamente. De este modo, decido incorporar “lo coreográfico” al análisis de las tensiones en que se encuentran los cuerpos-sujetos, constreñidos por esquemas de poder.



Shantí Vera y Karen De Luna durante *ILEGAL/ Laboratorio de cuerpos* (2017). Archivo Festival Internacional Cuatro X Cuatro / arte escénico contemporáneo.

A continuación, presentaré el origen del trabajo de campo, donde hago explícita mi implicación como participante y observadora de contexto de desarrollo del colectivo *Snak'obal Jnak'obal*. Posteriormente describiré el problema de investigación y los objetivos, seguido por los métodos aplicados, el tiempo y lugar de aplicación. Por último, presentaré a las informantes de *Snak'obal Jnak'obal*.

1.5.1. Métodos, tiempo y espacio de su aplicación

Este estudio de caso consistió, primordialmente, en un acercamiento etnográfico a los espacios creativos y cotidianos del colectivo *Snak'obal Jnak'obal*, en la ciudad de San Cristóbal de las Casas, Chiapas. El trabajo de campo tuvo una duración de dos meses y dos semanas, iniciando a finales de mayo de 2017 para terminar en julio del mismo año. Durante esta estancia realicé observación participante, participación observante (Guber, 2004) y entrevistas a profundidad. Las primeras dos semanas fueron la ocasión de realizar

participación observante, durante el noveno Festival Internacional Cuatro X Cuatro. Junto con Daniel, Mayra y Germán, tomé parte de los talleres ofrecidos dentro del programa: “ILEGAL/ laboratorio de cuerpos”, del colectivo Cuatro X Cuatro y el laboratorio *performativo* “El estado poderoso” impartido por Mont de Dutor. Por su parte, Abelardo se sumaba como espectador en las funciones y en los eventos de convivencia, cuando sus actividades se lo permitían. Esta participación fue importante para poner el cuerpo en la investigación y acercarme materialmente a las sensaciones energéticas y escénicas a partir de las cuales el colectivo hace coreografía. Consideré importante observar mi propia experiencia para establecer una comparación inicial con los datos, categorías y conceptos que buscaría obtener a través de conversaciones informales y las entrevistas a profundidad porque este ejercicio también podría dar lugar a preguntas más concretas. La observación participante que realicé durante toda la estancia también tuvo éste entre sus propósitos. El objetivo de la observación participante fue conocer las dinámicas, procesos e interacciones cotidianas del colectivo, buscando poner especial atención en los usos del cuerpo y las manifestaciones de las relaciones de poder evidentes en la convivencia.

Las entrevistas con las que complementé el trabajo etnográfico se desarrollaron en dos formatos: personales y colectivas. Las individuales fueron una oportunidad para un acercamiento a las representaciones de género y otros discursos incorporados, mientras que las colectivas dieron lugar al diálogo y al debate de las experiencias en espacios familiares, sociales y creativos. La mayor parte de estas entrevistas tuvieron lugar en plazas y parques públicos, lugares que parecían más cómodos para el encuentro. Con Daniel, sin embargo, realizamos la entrevista a profundidad en un café. A Mayra, Abelardo y Germán no se sienten a gusto consumiendo en los restaurantes y cafés, así que optamos por la calle.

En el sentido ético de esta etapa y las técnicas aplicadas en el trabajo de campo, compartí abiertamente mis propósitos al seguir al colectivo durante este período; tanto *Snak’obal Jnak’obal* como los y las participantes de los talleres en los que tomé parte, fueron informados de la investigación en curso. Los nombres de Mayra, Daniel, Germán y Abelardo, así como los títulos de eventos y obras compartidos en este documento, se utilizan con su autorización. Otras obras y artistas citadas pueden encontrarse fácilmente en sitios Web. Este trabajo es también un vehículo para contar la historia de *Snak’obal*

Jnak'obal, por lo que la colaboración ha sido activa y las técnicas utilizadas, bajo su consentimiento.

1.5.2. Los informantes: *Snak'obal Jnak'obal*

Los informantes y sujetos protagonistas de este estudio son Germán, Mayra, Abelardo y Daniel, integrantes actuales de *Snak'obal Jnak'obal*; y Luko, integrante fundador del colectivo. Sus nombres no han sido cambiados, bajo su consentimiento, ya que hablaron a título personal pero también como partes del colectivo. A continuación, presento una breve descripción de cada uno de ellos y los temas.

Germán, trabaja como cargador de bultos de mercancía en Santo Domingo. Se define como cuerpo que baila, le gusta escribir pensamientos a partir de los conflictos sociales de los que se ve rodeado. En las entrevistas realizadas, habló de vencer su violencia, la que encuentra en su cuerpo, por su propia historia familiar y el contexto en el que vive; habló del racismo local, de resentimiento, de privilegios y conceptos relativos a la movilidad social. Repitió una y otra vez que su respuesta al caos y a la violencia es danzar.

Mayra estudia el bachillerato abierto y por unos meses se unió a una comunidad musulmana, de modo que en el momento de mi trabajo de campo ella empezaba a celebrar el *Ramadan*. Esta etapa coincidió con que dejó la casa de sus padres para vivir por su cuenta, sin ser muy clara al respecto. No obstante, meses después, con gran alegría me contó la noticia de que había regresado a vivir con su familia, que la había abrazado con cariño; al mismo tiempo dejó también su comunidad musulmana, donde dejó de encontrar lo que antes valoraba. Encontrándose en varias encrucijadas personales, identitarias y en una sensación general de decepción, habló del contraste del placer y las sensaciones de libertad al bailar; de la violencia y los límites para las mujeres de su comunidad. También reveló la importancia del colectivo para su vida. Habló de los cuerpos fuertes de las mujeres del campo, que cargan, trabajan y caminan el monte. Frente a esta noción, le desagradan los esquemas matrimoniales que limitan a las mujeres, tan frecuentes entre sus comunidades, y se niega a obedecer una fuerza que no sea la búsqueda de su propia felicidad.

Abelardo regresó este verano de enseñar en un preescolar rural con el programa de CONAFE, es actualmente asistente de dibujante en un taller y forma un proyecto de música con sus primos. Su discurso combina las formulaciones metafóricas del idioma tsotsil, con las influencias filosóficas europeas producto de sus lecturas. Habla de la ruptura del colectivo, de la historia de violencias que lleva en el cuerpo y de cómo las exploraciones coreográficas le han dado espacios para aprender a disfrutarlo.

Finalmente, Daniel García, nacido, a diferencia de sus compañeros, en Ecatepec, Estado de México, es investigador, coreógrafo y gestor cultural. Habla de las influencias filosóficas, estéticas y personales, que refleja su trabajo. Además de la influencia del feminismo y teoría *queer* en sus búsquedas personales. Relata la historia del surgimiento de *Snak'obal*, sus bases ideológicas y sociales, de las que emanan las claves políticas de su organización.

CAPÍTULO II

SNAK'OBAL JNAK'OBAL, COREOGRAFÍA DE CONTRAPODER

Para empezar a delinear el tema de este estudio —la puesta en tensión de las relaciones de poder a partir del cuerpo en movimiento—, es preciso contar brevemente la historia familiar de *Snak'obal Jnak'obal*. Las trayectorias de Mayra, Germán y Abelardo se enmarcan en una historia compartida y sus creaciones coreográficas reflejan la complejidad política del contexto chiapaneco en que nació y se ha desarrollado el colectivo. En este crecimiento creativo, han acompañado su historia política con determinadas influencias estéticas, técnicas y de pensamiento, con las que no dudan dialogar y hasta criticar. “El cuerpo no está vacío” dijo Abelardo, frente a la propuesta coreográfica *El cuerpo vacío* (2017) de Shantí Vera, “el cuerpo está lleno de significados y se llena de sol cuando está en el sol y se llena de sombra cuando está en la sombra”. Parte de la estética desarrollada por *Snak'obal Jnak'obal* es ser, precisamente, los cuerpos que son. Pero ¿qué cuerpos son? ¿Qué les caracteriza?

2.1 Origen de los integrantes de *Snak'obal Jnak'obal*

El colectivo de coreografía y danza contemporánea *Snak'obal Jnak'obal* nació en los bordes, entre tensiones sociales *de facto* y tensiones conceptuales, por buscar siempre romper con las relaciones de poder en las que se va encontrando. Se empezó a formar en los márgenes sociales de la ciudad de San Cristóbal de las Casas, cabecera del municipio del mismo nombre y el mayor centro urbano de los Altos de Chiapas, con 209,591 habitantes,²² entre los barrios de Morelos y 1º de Enero, ubicados entre los límites que marcaba el anillo periférico que rodea a la ciudad. Se trata de barrios establecidos a partir de asentamientos de población rural expulsada de sus localidades entre los años de 1970 y 2000, en las expulsiones a causa de diferencias religiosas, por parte de grupos católicos tradicionalistas,

²² INEGI, Encuesta Intercensal, 2015.

y que transformaron las vidas de los pueblos tsotsiles y tseltales que profesaban una fe protestante o cristiana (Uribe y Martínez, 2012). En estos barrios también crecieron Mayra, Abelardo y Germán.



Daniel García, con una camiseta del movimiento #YoSoy132, en el montaje de Sakil Tsek' (2016).
Archivo personal.

2.1.1 La zona norte de San Cristóbal de las Casas

Los habitantes de barrios como Morelos y 1° de Enero, como los habitantes de otros barrios marginados de San Cristóbal de las Casas y de las comunidades rurales de Chiapas, tienen en común una Historia de violencias religiosas, racistas, estructurales y políticas. También han sido testigos o parte de movimientos de resistencia, como es el caso del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, que empezó a organizarse décadas antes de su levantamiento en 1994 y continúa haciéndolo hasta la fecha. San Cristóbal de las Casas ha vivido en medio de tensiones políticas desde su fundación, con el nombre de Ciudad Real de Chiapa, como una ciudad para españoles y criollos, a partir de la derrota y expulsión de los tsotsiles, en 1528. Si bien desde entonces está presente esa tensión respecto al territorio

y entre grupos sociales, el orden racista y clasista instalado y desarrollado durante la Colonia continúa provocando choques culturales en la actualidad.

Para familias de origen rural que se ven obligadas a migrar, que hablan tsotsil y tseltal como lengua materna y que hacen uso cotidiano de la ropa tradicionalmente elaborada en el pueblo; llegar al entorno urbano de San Cristóbal de las Casas supuso y supone, cada vez, un nuevo choque cultural. Aún ahora, muchas personas se ven enfrentadas a construcciones discursivas que les desprecian: con intención despectiva son llamadas *indígenas*, consecuentemente son vinculadas a la clase baja dentro del orden social urbano, y, finalmente, han sido catalogadas como ciudadanía de segunda clase por las y los representantes del entramado hegemónico nacional. Así, este grupo sectorizado pareciera, con sus excepciones, condenado a *sub* desarrollarse en el sistema económico capitalista, a integrarse al mercado laboral únicamente vendiendo su fuerza y mano de obra. En esta transición a la ciudad, de ser cuerpos acostumbrados al trabajo en el campo, la carga de leña y agua para el autoconsumo; así como a la reproducción y las tareas de cuidado para la propia familia y comunidad, pasan a ser personas empleadas. Pero tales empleos se han desarrollado en condiciones de explotación, para realizar tareas similares, pero para otras personas, sin mayor beneficio que un sueldo precario, o como ocurría en las fincas coloniales, en condiciones casi de esclavitud. Como familias campesinas, muchas han asumido el trabajo corporal como parte de la vida cotidiana, trabajo para el que son captadas para hacer en la ciudad, pero en condiciones precarias.

Hay que decir, sin embargo, que hay una gran diversidad de historias familiares y comunitarias, de grupos y de formas de vida que escapan de las sentencias anteriores; en el contexto tenso de la ciudad conviven sociedades conservadoras, pero también organizaciones, colectivos y comunidades de resistencia que gestan transformaciones sociales por medio de la acción colectiva. Además, las y los jóvenes acceden cada vez más a la educación superior en universidades como la Universidad Autónoma de Chiapas (UNACH), la Universidad Intercultural de Chiapas (UNICH) y la opción zapatista, el CIDECI-UniTierra, y a partir de ahí a otro tipo de proyectos sociales, laborales, creativos, productivos y académicos. Éste es el escenario histórico y socio político en cuya periferia

nace el colectivo *Snak'obal Jnak'obal*, que lo analiza desde el cuerpo y traduce en obras coreográficas.

La llegada familiar a la colonia 1° de Enero en 1994 fue un acontecimiento fundamental, tanto política como personalmente, en las historias de Abelardo, Germán y Mayra. Fueron sus padres y madres, que inspirados por el Subcomandante Marcos y el movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) dejaron sus comunidades rurales en el municipio de San Juan Chamula, para tomar terrenos en la colonia de la entonces periferia territorial de San Cristóbal de las Casas. Según el relato de Abelardo y Germán, la migración de la comunidad rural a la ciudad les implicó enfrentarse con la categorización de *indígenas* y llegar al cajón urbano de la violenta clase baja. Como parte de la contingencia, después de tomar los terrenos donde se instalaron, los padres de Abelardo, Germán y Mayra fueron arrestados y permanecieron ocho años en la cárcel, hasta que las mujeres consiguieron sacarlos. Así que fueron ellas, las madres quienes criaron a los hijos e hijas, gestionaron las dificultades que fue presentando la nueva vida cotidiana y doméstica, y desarrollaron el sostén económico de la familia durante esos años.

La resistencia de las madres, comandada por la abuela paterna de Abelardo, Mayra y Germán, que también migró a la ciudad, constituye una de las particularidades que probablemente les sembraron una semilla de mirada crítica en medio de las relaciones de poder, entre ellas las de género. Porque, sin romantizar esta jefatura femenina, crecer así entre mujeres que han llamado fuertes y trabajadoras, les formó de modo tal que pudieran cuestionar lo que cambió, en términos de las relaciones de poder, cuando los padres salieron de la cárcel y llegaron a los hogares. No obstante la estabilidad de esquemas como el de género en el sentido relacional, ha habido cambios en lo que pueden o no pueden, según la norma social, hacer las mujeres. Como prácticas corporales, por ejemplo, ahora las mujeres pueden correr, montar en bicicleta, jugar deportes y montar a caballo.

Las estructuras sociales, de género y clase, y la serie de violencias anteriormente mencionadas, que no son nuevas²³ ni han sido eliminadas (a pesar de los discursos

²³ Esta tendencia de segregación y discriminación racista y clasista se remonta al origen colonial de la ciudad de San Cristóbal de las Casas, desde donde las familias españolas “emplearon” o utilizaron a personas de los diversos pueblos mayas para el trabajo en el campo, en sus casas o como mano de obra en diversos ámbitos. Esta tradición colonial, aunque ha sido enfrentada por movimientos de resistencia social, política y religiosa,

supuestamente incluyentes e interculturales de los que están imbuidos las prácticas y discursos oficiales), se fundamentan y atraviesan los cuerpos. Una lectura inmediata de los cuerpos de la periferia en la que nace *Snak'obal Jnak'obal*, podría ser la de cuerpos segregados y despojados, en una intersección de varios esquemas: género, racialización y la captación de sus cuerpos, por la clase dominante, como cuerpos explotables.

2.2 Los cuerpos y conceptos en *Snak'obal Jnak'obal*

Podríamos hablar de un cuerpo particular que se mueve por contextos múltiples, que lo determina o identifica en la interacción. También podríamos hablar de un cuerpo complejo que lleva todos esos contextos consigo, en forma de matrices de significado que lo constituyen como un sujeto político limitado, como lo explica Judith Butler (2001). Pensando el cuerpo como la forma física del sujeto, ser con psique sociohistórica devenido en una subjetividad reflexiva (Castoriadis, 1991), es en sí mismo un cúmulo de significados asumidos desde la reflexión personal. Y al mismo tiempo, está sujeto a las estructuras sociohistóricas con las que se forma, a través de las relaciones de poder que éstas sostienen. Los contextos múltiples específicos, que tienen que ver con los cuerpos específicos de *Snak'obal Jnak'obal*, pasan por las calles y por los núcleos familiares en una colonia histórica situada en los antiguos márgenes²⁴ de San Cristóbal de las Casas; pero también por el centro de esta ciudad colonial, que incorpora una historia de dominio de clase y racialización; así como también por los espacios para la danza y la creación coreográfica, donde se cuestiona al cuerpo desde el movimiento y a través de técnicas elaboradas en contextos distintos. En su tránsito por los diferentes contextos, los cuerpos encarnan

sobrevive en ciertos sectores de la sociedad 'coleta', de herencia mestiza o europea; y también es visible en las prácticas del gobierno municipal y estatal, y en algunas propuestas de organizaciones no gubernamentales que buscan asistir a los grupos que consideran vulnerables, como los niños y niñas que trabajan en las calles.

²⁴ La historia de la colonia 1º de Enero será detallada más adelante. Llamo "antiguos márgenes" a la zona a la que fueron empujadas las familias originales, por los grupos que llegaron a dominar el orden social en tiempos de la Colonia. No obstante, entre mis informantes hay quien dona de un significado inverso a esta marginalización, como si los márgenes, en constante expansión de sus límites, tuvieran sitiado al centro. Para el caso que aquí nos atañe, es la migración y la ocupación del terreno de la colonia 1º de enero en 1994, con sus consecuencias sociales, el que marca fundamentalmente las vidas de sus habitantes.

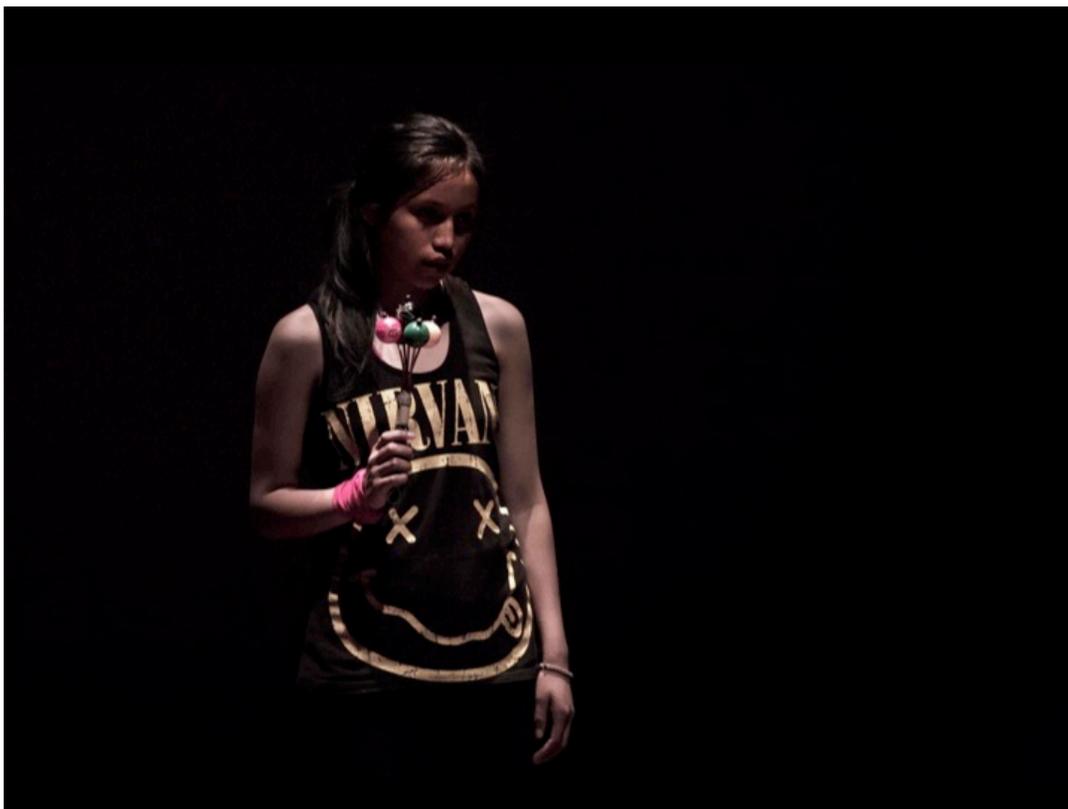
posiciones en sistemas de género, racialización y de clase, que los sitúan en relaciones de poder que se podrían leer tan estructurales como inamovibles y determinantes de “identidades” definidas. Pero es, precisamente, contra esa noción que estos cuerpos bailan.

Si bien los integrantes de *Snak'obal Jnak'obal* se nombran a sí mismos como hombres y mujer, respectivamente, decidimos no utilizar el término *identidad* como eje de análisis, por la manera en que remite a una conceptualización esencialista de algo llamado coloquialmente *identidad indígena*, por carecer de un contenido útil para este caso. La decisión tiene que ver con los discursos del colectivo y su cuestionamiento coreográfico alrededor de una *desidentificación*. Pero también porque *identidad* es un concepto problemático: se repite indiscriminadamente, pero al preguntar qué significa, la respuesta que devuelve *Snak'obal Jnak'obal* es la misma pregunta: “Exacto ¿qué es identidad?”, significa tanto que no significa nada. El término “identidad” es recibido, por los integrantes de *Snak'obal Jnak'obal* como una constricción discursiva que opera como un mecanismo de poder de los sistemas de género y racialización presentes en el contexto chiapaneco. Por tanto, si bien habrá que discutirlo más adelante, me reservo a sus planteamientos *performativos*. Un ejemplo del juego que desarrollan, bailando dentro y fuera de los bordes de la definición, es una anécdota de mi trabajo de campo: Daniel, Germán, Abelardo y Mayra se presentaron este año al 9º Festival Internacional Cuatro X Cuatro sin ser *Snak'obal Jnak'obal*, sin presentar una obra nueva y sin trabajar juntos durante los talleres, pero sin dejar de ser *Snak'obal Jnak'obal*. La pregunta planteada por Daniel García es si ciertas prácticas pueden no tener pertenencia o cierta pertenencia no tener identidad.

2.2.1 La creación, procesos y estética de *Snak'obal Jnak'obal*

Los procesos creativos de *Snak'obal Jnak'obal* se organizan en ciclos, que al renovarse hacen que el colectivo renueve también sus planteamientos. Dichos ciclos incorporan se sitúan desde una gran pregunta e involucran no sólo la exploración de las posibilidades del cuerpo sino también la incorporación de líneas discursivas, materiales diversos y las investigaciones desde lo narrativo de los sentidos y significados donde buscan posicionarse. El ciclo más reciente, iniciado en noviembre de 2014, fue llamado “ADN, Herencias y

transmutaciones”, con el proyecto de hacer una revisión sobre las herencias como “seres indígenas o mexicanos o mexicanas” y analizar a cuáles de ellas tendrían interés en darles continuidad en términos culturales, y qué de la herencia prefieren dejar atrás.



Mayra, con una camiseta de la banda de grunge Nirvana. Archivo *Snak'obal Jnak'obal*.

En este proyecto, el proceso creativo es una respuesta a las preguntas que se hacen desde los cuerpos, sobre la Historia que encarnan, sobre la memoria de sus abuelas²⁵ y abuelos vivos en sus tensiones y movimientos, que se manifiesta en cada presente. En la última obra de *Snak'obal Jnak'obal*, titulada *Tsakil Tsek'* (Nagua Blanca en tsotsil) o *antes de N*, los elementos escénicos narran un transcurso por la memoria y la herencia tsotsil que los integrantes llevan en sus cuerpos, trayendo del pasado al presente lo que desean conservar y aquello que rechazan desde una postura crítica, como la violencia del machismo. Con

²⁵ En las formas traducidas del tsotsil, las referencias a lo ancestral y a la historia antigua se enuncia en la persona de los abuelos y las abuelas y la memoria que dejaron.

elementos escénicos me refiero a la coreografía, el vestuario, el diseño sonoro y de iluminación, el uso del lenguaje y los materiales incluidos en escena (desde un telar de cintura hasta una manzana, pasando por una enagua de lana tradicional, monedas, un bastón, jícaras de madera y un par de metros cuadrados de un plástico color plateado).

Así como el *performance* da cuenta de los discursos que atraviesan a una persona, *Snak'obal Jnak'obal* hace evidente cómo incorpora la influencia de la herencia como esencia, sin ser el reflejo o la sombra de alguien más. La herencia se resignifica, por ejemplo, en la articulación del discurso escénico en lengua maya tsotsil, donde las frases son juegos de palabras inventados por el colectivo, pero comparten significados con el mundo de sus abuelas y abuelos. Por ejemplo, en una escena mientras mezcla pozol con agua, Mayra habla en tsotsil, jugando con las palabras que se le ocurren al momento, repitiendo el idioma pero actualizándolo durante el *performance* escénico.

Por otro lado, la propuesta de *Snak'obal Jnak'obal* es dejar de lado las partes de la herencia que ya no quieren seguir reproduciendo; critican entonces, fuertemente, las violencias como la machista hacia el interior de su tradición y desde ahí proponen. En los diálogos durante el proceso de *Takil Tsek'*, recogidos en *Por-qué-polen-en-el-agua*, se manifiesta el deseo de mutar tradiciones “horribles” como la venta y el robo de mujeres, así como el matrimonio infantil y los embarazos de niñas. Entonces, la presencia escénica del género hegemónico según la tradición tsotsil, se hace presente, por ejemplo, en momentos en que Mayra, la mujer del grupo, trabaja en el telar de cintura; pero luego, mientras hace movimientos simulando estar haciendo tortillas, Abelardo y Germán la siguen y juntos hacen repeticiones de los mismos movimientos. En otro momento, se lleva a escena lo simbólico de la vestimenta tradicional, pero quien la usa es Abelardo, los otros lo visten; y Mayra hace un *solo* en el que baila con fuerza y hasta furia, recurriendo a accesorios como un palo de madera y un material plateado —como plástico metálico— que hace danzar con ella. Entre las escenas representativas de la obra, hay una secuencia en la que Mayra, parsimoniosa, carga a Abelardo sobre su espalda y sus piernas. Los significados involucrados en este acto de cargar a su hermano mayor serán abordados más adelante. Entonces, desde la escena, *Snak'obal Jnak'obal* subvierte el orden de género que es visible en las calles y en sus comunidades; hasta la interacción entre los cuerpos se reconoce

diferente. Tal vez no es que desaparezca el género, pero en el espacio creativo se desdibujan límites para los cuerpos y la imaginación, lo que les permite bailar, tocarse, abrazarse y plantear soluciones a los conflictos que tienen con las herencias. Para la narrativa de *Tsakil Tsek'*, *Snak'obal Jnak'obal* retoma como referencias textos paradójicamente distantes de sus coordenadas geográficas específicas, pero que alimentan sus reflexiones. Combinan *Los límites del Dolor* de Nils Christie, *Los constructores de los imperios o el Schmûrz* de Boris Vian, *Para una crítica de la violencia* de Walter Benjamin, un diccionario de alemán y *Tchod, La muerte del ego en mitos, símbolos y ritos* de Estuardo Guzman.

Snak'obal Jnak'obal toma los elementos del entorno, los paisajes, colores y estética tradicional entre los que crecieron en comunidad, y los actualizan, a veces con intención de subvertirlos y en otras, de renovarlos. Para empezar, sus prácticas coreográficas, esto que llaman danza, es la primera variación a las nociones estéticas sobre cuerpos y danzas que conocían antes. Como el colectivo no se formó en una institución o escuela artística, además de organizarse autónomamente, su estilo de hacer danza no se circunscribe en una corriente o técnica, específica. Lo más importante es la exploración de cada cuerpo para sí, tomando como referencia todo lo que puedan presenciar, ver en Internet o en teatros. Como ilustra el siguiente fragmento de entrevista a Daniel García, las propuestas coreográficas tienen tanto que ver con una necesidad de expresión como con los procesos interiores del colectivo, que en conjunto tienen un efecto sobre las subjetividades involucradas:

En *Vu'un, borrador a full*, al final, como que teníamos la necesidad de cuestionar... qué era ser hombre y qué era ser mujer, que era como el grueso de la obra, y entonces le pusimos un epílogo. Porque necesitábamos decirle a *Suekun*²⁶ "son unos malditos". Y entonces el epílogo, cada vez, era poner un manifiesto. (...) Se generó ese espacio de "tenemos que decir algo para cada lugar". Entonces lo escribíamos cada vez, como media hora antes de bailarla.²⁷

²⁶ *Suekun* es el centro de capacitación donde se conocieron, del que se rebelaron y ante el cual se constituyeron como colectivo.

²⁷ Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

En el tiempo que el colectivo presentaba *Vu'un, borrador a full*, Mayra empezó poco a poco a juntarse con el colectivo, a ver los ensayos y a “pegarse” a sus presentaciones. Tenía trece años y apenas había compartido dos sesiones de entrenamiento cuando *Snak'obal Jnak'obal* la invitó a ser parte del grupo, en la ocasión de una función en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez. Daniel compara esa primera actuación de Mayra en *Vu'un, borrador a full*, con la obra más reciente, de las contempladas en este estudio: *Tsakil Tsek'*.

Entonces nos fuimos ahí todo mundo a Tuxtla (...) Y fue la primera vez que Mayra se subió al escenario, (...) que apareció. Y le tocaba leer el manifiesto. Me daba mucha risa ¿ya ves cómo habla haciendo así?²⁸ Y así, temblando, con trece años. Entonces parte de *Tsakil Tsek'*, luego, tiene que ver con esa escena de Mayra, con haberla visto temblar ahí. Con decir "Ella necesita, yo necesito, esta sociedad necesita que esta mujer se pare en el escenario y sea fuerte". Entonces mucho, por ejemplo, de lo que sucede cuando Mayra carga a Abelardo, es porque necesitábamos construirla a ella fuerte. En "*Vu'un...*", porque todavía había un proceso pedagógico mucho más claro, como de incidencias a cada una de las personas, necesitábamos que existiera un *solo* de cada una de las personas. Entonces en *Vu'un...* hay un solo de cada una. Como esta especie de entrenamiento escénico y entrenamiento, pues político, personal.²⁹

La estructura de la obra se establecía de forma colectiva, pero Daniel, en tanto que director en ese entonces, consideraba fundamental que cada una de las personas del grupo aprendiese a “pararse sola” en el escenario, “porque necesitaban aprender a pararse en esto”, es decir, en todo lo que significa un escenario. Para *Tsakil Tsek'*, el colectivo necesitaba a una Mayra fuerte. “A Mayra tú ya la conociste transformada” me dice Daniel “pero Mayra era una persona súper tímida, era un ratón en un rincón”. Para representar la timidez adolescente, mientras habla Daniel encoge su cuerpo, como imitando a un cuerpo infantil, pequeño y temeroso. Para la obra de *Tsakil Tsek'*, presentada tres años después de ese debut a los trece años, el reto para Mayra era no sólo escénico sino también personal:

²⁸ Para ilustrar su relato, Daniel evoca gestos, actitudes y momentos con los que sabe que estoy familiarizada. En este caso se trata de un gesto y un estilo de gesticulación que en ocasiones hace Mayra, como expresión de timidez.

²⁹ Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

Esta cosa de pararse y cargar a su hermano (en *Tsakil Tsek'*) tiene que ver también con representar. Era mucho más fácil que Abelardo la cargara, pero nos era importante que la única cargada de toda la obra la hiciera la mujer del colectivo. O sea decir, está esta metáfora, bastante tonta, pero como de decir "Yo puedo soportarte". Y está toda esta danza con el palo y con la cosa ésta, de "Necesitamos verte furiosa y estallar, necesitamos verte poderosa".³⁰

Sirva esta relación entre *Vu'un...* y *Tsakil Tsek'...* para ejemplificar cómo se construyen las obras para *Snak'obal Jnak'obal*: entretejiendo procesos colectivos y personales con las necesidades creativas iniciales y los retos que van surgiendo en el camino, lo planeado y lo eventual.

Por otro lado, *Snak'obal Jnak'obal* se planteó desde un principio con rebeldía e intenciones críticas en sus búsquedas creativas. Lógicamente, al tratarse de proyectos colectivos, las posturas críticas y rebeldes dentro de sus procesos se enfrentaban constantemente entre sí, de modo que el grupo abrazó también el conflicto como catalizador. Para citar un ejemplo, vuelvo al proceso de creación de *Vu'un...*, donde la incorporación a la escena o tratamiento crítico de ciertos símbolos nacionales fueron causa de conflicto. Daniel relata cómo una escena fue removida del plan coreográfico porque una de las integrantes de ese entonces, Elisabeth, insistió en que debían quitarla. Esta escena consistía en que las muchachas y los muchachos del colectivo bailarían por el escenario cantando el himno nacional, aventándose zapatos entre ellos. Sin embargo, en medio de los ensayos Elisabeth anunció su renuencia a la escena, lo que suscitó un diálogo memorable para Daniel:

En uno de los ensayos Eli dijo "No lo quiero hacer" y le dije "¿No quieres que te avienten zapatos?" Y me dijo "No". Entonces le dije "Pues que no te avienten zapatos, nomás aviéntalos tú". Y me dijo "Tampoco le quiero aventar un zapato a nadie". Para mí fue una anécdota muy importante, porque significaba que no estábamos representando nada.³¹

³⁰ Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

³¹ Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

¿A qué se refiere Daniel con “no estábamos representando nada”? En *Vu'un* se encontraron ante el contraste entre lo que implica una representación y lo que implica un *performance*. Por más que otros integrantes argumentaran que la escena era una representación, una metáfora del país y su violencia, Eli argumentaba “Es que yo no quiero ser parte de la violencia que se vive en el mundo”. Eli consideraba el acto de recibir o repartir zapatazos como un acto *performativo*, en el cual se harían parte de la violencia a la que buscaban aludir, por el mismo hecho de replicarla³². Aunque para el resto del colectivo la combinación del baile, el himno nacional y los zapatos resultaba, además de todo, divertida, Elisabeth seguía sin querer hacerlo:

A partir de esa reflexión con Eli, que la discutimos y le discutimos y todo el mundo la intentamos convencer, porque a todos los divertía eso de aventar zapatos. Pero que la Elisabeth decía "Eso es violento y yo no quiero reproducirlo", hasta que nos convenció a todas de que en realidad no era una buena idea estar representando algo si lo que tú estás intentando hacer es criticarlo ¿no? Entonces, nada, quitamos esa escena.³³

2.3 Cuerpos con voluntades: cuestionando al poder desde la coreografía

Para analizar un proyecto colectivo basado en los cuerpos, hacerlo desde una perspectiva interseccional es fundamental, ya que la experiencia encarnada de los sujetos —y en consecuencia los datos recogidos—, sucede en un mundo social condicionado por las estructuras de poder que ordenan los entornos sociales, histórica y complejamente. Haciendo un acercamiento etnográfico, buscamos poner en evidencia que ninguna acción o interacción entre sujetos tiene lugar en el vacío, siempre hay un contexto; la intimidad de

³² Para mí, como espectadora y en este caso escucha del relato de la obra, la escena sugiere una relación muy seria entre los zapatos y la violencia del proyecto nacional. “Indios patas rajadas” es un insulto que surge contra estos campesinos y campesinas acostumbradas a andar descalzas. La ciudad les exige zapatos, coloniza; exige un orden en el marco del proyecto nacional, que se impone como una lluvia de zapatos. Sin duda, una combinación de símbolos que para los ejecutantes puede resultar divertida por transgresora, puede detonar más reflexiones de las propuestas.

³³ Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

los roces cotidianos está ligada a los órdenes sociales, políticos y económicos, nacionales e internacionales, que marcan la vida local. Siguiendo a Judith Lorber, no hay un sujeto cerrado ni único en el que pensar finitamente a un individuo, sino que las personas se mueven entre identidades múltiples, donde el sujeto se posiciona en ciertos discursos de manera *performativa* y que por tanto puede entrañar ciertos dilemas. Entonces, para empezar a delinear el contexto de estudio desde una perspectiva feminista e interseccional, nos preguntamos “¿A quiénes vamos a comparar?” “¿Por qué?” Y “¿qué queremos encontrar?” (Lorber, 2011). Este estudio parte de un grupo en concreto, que nace en los márgenes de la ciudad de San Cristóbal de las Casas, donde la herencia colonial ha trazado comparaciones discursivas que son susceptibles de ser incorporadas, como la racialización y el género. Así, las comparaciones se realizan entre los marcos de sus propias experiencias, en las que el género, la racialización y la clase están complejamente entrelazados. Siguiendo a Ishita Banerjee (2014), para hablar del mundo social desde una perspectiva feminista decolonial, este estudio inicia “hablando con” el colectivo *Snak’obal Jnak’obal*, sobre las preocupaciones entrelazadas en su propuesta coreográfica. Así también, retomando sus obras, los conceptos y símbolos que son relevantes a su propia investigación. Como he mencionado anteriormente, para analizar las experiencias y el planteamiento conceptual del colectivo, con respecto a los sistemas que atraviesan los cuerpos, retomo el análisis de Mónica G. Moreno Figueroa y el término racialización, para dar cuenta de los mecanismos históricos y vivos del racismo, que moldean y organizan las relaciones sociales en México, produciendo segregación y exclusión (Figueroa, 2016: 9).

A través de las prácticas coreográficas, *Snak’obal Jnak’obal* ha creado un espacio empírico para la investigación, cuestionamiento y crítica escénica de los ejes de poder que atraviesan a sus cuerpos, en su contexto particular. En este espacio tienen lugar procesos subjetivos, corporales e intelectivos, para llegar a conceptos colectivos, que a su vez son experimentados individualmente. Elaboro esta reflexión a partir de los datos obtenidos durante una entrevista semi estructurada³⁴ realizada con Abelardo, Germán y Mayra,

³⁴ Se trata de la primera de cuatro entrevistas colectivas, realizada el 24 de junio del 2017, en el *kiosko* de la plaza de Guadalupe. Duración 02:06:17.

integrantes del colectivo, durante el período de separación de un año acordado con Daniel, gestor y coreógrafo de *Snak'obal Jnak'obal*, a raíz de un conflicto interno.³⁵

Como describiré a continuación, el poder ha sido un tema constante y fundamental de *Snak'obal Jnak'obal*. Según las experiencias de los integrantes, abordamos la noción de poder a través de las estructuras que atraviesan y constriñen a los cuerpos en tres acepciones. La primera es el marco de la organización como proyecto anarquista, que en el momento del estudio (entre mayo y julio del año 2017) se encontraban en el ya mencionado período de separación, concluido alrededor de cuatro meses después. Analizaré, a partir de la propuesta de Sewell, cómo los planteamientos colectivos de *Snak'obal Jnak'obal* constituyen una posibilidad de cambio social *performativo*. La segunda acepción es la que ha ordenado históricamente el contexto social de origen del colectivo, a través de una estructura de racialización y clase, a la que nos aproximamos desde el significado del nombre *Snak'obal Jnak'obal*. Tal aproximación se realiza entendiendo la posición de subalternidad como una condición momentánea y no como una identidad de los sujetos (Spivak, 2003), de la que el o los subalternos se desmarcan, no sólo hablando sino también bailando. La tercera y última de esta lista es el género como estructura de las prácticas corporales-reflexivas, que se sitúa en la base de la formación de la identidad, en relación estrecha con el poder colonial, sus violencias y los movimientos históricos políticos y económicos de cada sociedad (Connell, 2015), en este caso, el que marca las historias personales de Mayra, Abelardo y Germán. A continuación, profundizaré en estas nociones, partiendo de los comentarios y debates sostenidos durante la entrevista citada.

2.3.1 Conflicto y ruptura: la conformación de un colectivo anarquista

Snak'obal Jnak'obal se integró como un colectivo anarquista de coreografía contemporánea a raíz de un conflicto, y posterior ruptura, con la dinámica institucional del centro de capacitación donde se conocieron sus integrantes, en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. El espacio de encuentro fue un taller de teatro y movimiento impartido por Daniel, al que

³⁵ Esta disposición constituye un dato en sí mismo, ya que, como mencionaré a continuación, el colectivo es un proyecto anarquista, que critica la reproducción de estructuras jerárquicas y para cuyo funcionamiento cotidiano y toma de decisiones colectivas depende del diálogo exhaustivo y el acuerdo unánime.

entraron primero Abelardo y su primo Luko, y posteriormente se fueron incorporando más participantes, irregulares y regulares (entre ellos Germán y Mayra). A grandes rasgos, la desavenencia se originó al enfrentar Daniel las exigencias protocolarias del centro por ser desproporcionadas para un proceso de aprendizaje en función de la continuidad en la asistencia de las y los participantes. El colectivo se constituyó como tal después de que Daniel terminara su relación laboral con el centro y entre participantes decidieran presentar, a pesar de ello, la obra en proceso en el momento del conflicto, *Vu'un, borrador a full*, su segunda obra como grupo pero la primera como *Snak'obal Jnak'obal*.

Esta ruptura no sólo es el evento que dio pie a la formación de un grupo de exploración coreográfica, sino que también marcó la pauta para la interacción de un proyecto de organización sin jerarquías, que se ha ido desarrollando a través del tiempo. Si bien Daniel fungía al principio como coordinador de los procesos del grupo, las coreografías se articulan sobre el consenso y la investigación individual, de modo que cada participante era (y es) un agente dentro del colectivo. Además, cada integrante ha tenido una participación necesariamente activa en los entrenamientos y creación de las obras. No obstante la urdimbre anarquista, el proceso para articular la propia voz se mantiene como un reto constante, pero también como una sucesión de constantes satisfacciones, según brinda evidencia la recapitulación en retrospectiva. El hecho de haberse forjado a partir del desafío a una relación de poder, a favor de un proceso autónomo, y de una metodología de la duda,³⁶ marcó la pauta de la interacción hacia el interior del grupo. Y también iluminó una actitud crítica hacia la coyuntura exterior, marcada por estructuras que producen desigualdad social. Así se ha ido ordenando el estilo de aprendizaje, pensamiento, creación y coreografía de *Snak'obal Jnak'obal*. forma de aprender, de pensar, de crear y de hacer un planteamiento coreográfico. En los puntos que desarrollaré más adelante, haré explícito cómo esta interacción desafiante es un *performance* de transformación y contiene un potencial de transformación social. ¿Transformación de qué? De ciertas estructuras

³⁶ La mencionada “metodología de la duda” es la lógica adoptada por *Snak'obal Jnak'obal* para articular la toma de decisiones dentro del grupo. El método básicamente consiste en cuestionar exhaustivamente cada propuesta y cada decisión, hasta conseguir la versión más depurada de alguna idea, discurso, diseño, coreografía, etc.

determinadas por relaciones de poder, encarnados en sistemas de de racialización, clase y género.

A partir de la propuesta de William H. Sewell Jr., *Una teoría de estructura: dualidad, agencia y transformación*, concibo el concepto de estructura como un conjunto de esquemas y recursos. En esta noción, los esquemas son una serie de reglas, disposiciones o principios de comportamiento que al ser actualizados en una situación tiempo-espacial concreta de interacción, reproducen un sistema social a través de prácticas determinadas. Por su parte, al tiempo que los recursos son producto de estos esquemas, constituyen medios de los que emana poder en la interacción y que entrañan una capacidad transformativa, ya sea operando sobre otras personas, sobre capacidades humanas, o sobre objetos o conceptos no humanos. Según Sewell, sin importar la distribución del poder, en una sociedad, todo miembro tiene acceso o control sobre ciertos recursos humanos y no humanos; una persona tiene agencia cuando, en pleno conocimiento de los esquemas culturales de la sociedad de la que forma parte, tiene la capacidad y habilidad para transponerlos o extenderlos creativamente (Sewell, 2006). Así, considero pertinente pensar el *performance* organizativo de *Snak'obal Jnak'obal*, su proceso creativo, así como su propuesta coreográfica, como una asunción de la agencia propia que tiene cada uno de sus integrantes como partes de las estructuras sociales que constriñen históricamente su contexto. Y como tal, un ejercicio de la agencia que a través de pequeñas decisiones opta por inventar pistas o preguntas para generar una transformación, en lugar de continuar reproduciendo uno o varios sistemas de dominación. Tal vez íntima, tal vez imperceptible, tal vez sólo válida para *Snak'obal Jnak'obal*, pero acción de cambio al fin, que influye en su experiencia humana cotidiana.

En el marco de este pensamiento sobre la reproducción de la estructura, recursos y esquemas culturales se retroalimentan entre sí sofisticando su mutua nutrición, de modo que una versión disidente de interacción dentro de la estructura, como la de *Snak'obal Jnak'obal*, podría aspirar a un alcance mayor en tiempo, espacio y, sobre todo, entre personas. Siguiendo el pensamiento de Sewell, las nociones entrelazadas de esquemas culturales y poder se manifiestan en la interacción, pero también son codificadas, tejidas en discursos, en rutinas de la vida familiar, en memorias, ceremonias, arte, obras de teoría,

sabiduría popular, etcétera., en todos los niveles de la sociedad. En estas representaciones (incluidas las interacciones) reside el potencial de trascendencia de los esquemas culturales. Además de que el valor específico, la extensión y los efectos de cierto objeto material, como recurso, es determinado por estos mismos esquemas constitutivos, en la actualización e información sobre su uso social. Así, es posible leer la actividad de *Snak'obal Jnak'obal* desde los cinco axiomas en los que, según Sewell, se condensa la posibilidad del cambio estructural: la multiplicidad de las estructuras, la transposición de esquemas, la imprevisibilidad de la acumulación de recursos, la polisemia de los recursos y la intersección de las estructuras (2006).

Pero ¿de qué estructuras y esquemas culturales en concreto estoy hablando? En el siguiente apartado ilustraré cómo *Snak'obal Jnak'obal* nace en los márgenes de una ciudad atravesada y ordenada históricamente por un sistema social que racializa los cuerpos y produce clase, nociones que se intersectan y actualizan en interacción, también, con el sistema de género.

2.3.2 El nombre de *Snak'obal Jnak'obal*:

Una lectura coreográfica de la racialización y la clase

La ciudad de San Cristóbal de las Casas, Chiapas, está vivamente marcada por los procesos históricos de colonización, donde al reproducirse una estructura de racialización y clase se reproducen también los discursos discriminatorios entre la población indígena y la población *kaxlan*³⁷. Como no es una distinción que se limite al discurso, sino que permea los comportamientos y por ello, las posturas y los movimientos de los cuerpos, es a partir de los cuerpos que emprendemos la lectura de dicha situación. La interacción de estos elementos se integra en la descripción del significado del nombre *Snak'obal Jnak'obal*, que fue propuesto por Abelardo como una metáfora que explicaba la posición de subalternidad desde la que empezaron a hacer coreografía. En el estilo del colectivo, esta propuesta fue

³⁷ Con el afán de balancear este enunciado, dado que “indígena” es el término utilizado por la población extranjera para denominar a la población original de un lugar, en este caso la población hablante de tsotsil, sólo me parece justo recurrir a su contraparte, “*kaxlan*”, término tsotsil para denominar a la población extranjera y que no habla tsotsil, para hablar de esta oposición racista. Ambos son términos que se han utilizado con intención peyorativa, de ahí la noción del racismo.

explicada y aceptada por los demás integrantes, que compartían la sensación de menosprecio, que se expresa en la descripción, que se lleva en la memoria del cuerpo. La metáfora son dos palabras tsotsiles: *jnak'obal*, que significa “mi sombra” y *snak'obal* que significa “la sombra de” y puede ser la sombra de cualquier objeto diferente; la sombra propia es la que contiene la historia personal y colectiva, mientras que la otra sombra está vacía, pero que, al envolver a una persona, ésta deja de ser ella misma y pasa a formar parte de esta sombra sin color. Esta relación entre sombras describe el proceso en el que las familias rurales, como las de Abelardo, Germán y Mayra, que viviendo en comunidad tenían sus propias sombras, historias y sentidos, al emigrar hacia la ciudad fueron ceñidos por las “sombras” de la colonia, en plena década de 1990: la racialización y el orden de clase. Así lo expresa en la entrevista citada:

Pero cuando llegamos a la ciudad había otra sombra, una sombra ajena, una sombra que te envuelve y que te menosprecia, una sombra que no te da voz y que ni siquiera te reconoce y hasta incluso te insulta. Y esa, esa sombra no era nuestra, era una sombra así que te domina totalmente y yo lo catalogaba como la sombra de la ciudad, que es inhumano y que las personas que viven ahí se refleja su inhumanidad. Y son las personas *kaxlan* o los coletos, que menospreciaba a nuestra cultura sólo porque nosotros somos distintos, tal vez, y por eso había ese menosprecio y como estábamos envueltos en esa sombra, la idea de *Snak'obal Jnak'obal* era que saliese de esa sombra y que él enseñara su sombra donde reside todas las cosas que tiene por sí misma. Y por eso nace el grupo *Snak'obal Jnak'obal*. (...) El ser donde estamos, así lo definí al final.³⁸

Dicho esto ¿acaso la racialización se siente? ¿Un cuerpo racializado tiene alguna experiencia coreográfica particular? Para *Snak'obal Jnak'obal*, mover el cuerpo para salir de la sombra se trata de una forma coreográfica de alzar la voz (y también el cuerpo). A continuación, cito fragmentos de entrevista donde los participantes hablan de sus sensaciones relativas al menosprecio consecuencia de la racialización. Para empezar, Mayra habla de sentimientos que son provocados desde afuera y que se reflejan en el cuerpo, en

³⁸ Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

forma de tensión con la sensación de que “el cuerpo se ablanda a veces o se pone duro, no sé, depende de la situación”. Por su parte, Abelardo lo explica de la siguiente manera:

De hecho el cuerpo lo siente y cuando lo siente también se refleja y es por ello que se ve a las personas que tienen como desconfianza de sí mismos al no querer ver a la otra persona a los ojos o que se encojan de hombros y que caminen con pasos lentos y que siempre ven a las personas como sospechosas y siempre están como en un estado de autodefensa, por decirlo, porque siente que el mundo lo está atacando ¿no? Pero es esa sensación que le produce el cuerpo y que se lo manda a su cerebro y se cuida de todos. Pero es primeramente el cuerpo, pienso, que lo siente mucho.³⁹

La experiencia de Germán también habla de una memoria que se carga en el cuerpo, de modo que no se puede dejar atrás el marco colonial que ha determinado el orden racializado en la sociedad:

Cuando cargamos esa historia nuestro cuerpo lo siente y yo lo veo muy claro como nosotros caminamos con la mirada hacia abajo, con (...) los hombros encogidos y muchas de las veces nos callamos para decir cosas. No sabemos hablar o alzar la voz a veces. Algunos lo aprenden y lo aprenden bien que ya se vuelven tan arrogantes y ya no escuchan y nos atacamos entre nosotros mismos. Eso es lo que yo creo.⁴⁰

Ante estas experiencias sensibles desde el cuerpo, en las coreografías urbanas, el *performance* y la propuesta de coreografía escénica de *Snak'obal Jnak'obal* propone una variación. Se trata de una suerte de negociación entre lo que se reproduce y permanece y una resistencia a partir del baile, de no agachar la mirada, de utilizar las calles. Quienes son ubicados como subalternos en este contexto poscolonial, no sólo hablan sino que danzan y su danza es una puesta en duda de esta condición de subalternidad, encarnada en la noción racializada de lo indígena como una categoría dada. Estos cuerpos menospreciados

³⁹ Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

⁴⁰ Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

históricamente en las calles, en los campos, relativizan la subalternidad que pareciera tan inherente a sus cuerpos desde la historia colonial.

2.3.3 “Si *Snak’obal* no bailara sería una guerrilla”:

La coreografía como un espacio empírico de cuestionamiento político

La historia de *Snak’obal Jnak’obal* guarda como particularidad la herencia del momento histórico de gran ruptura política de la que provienen sus integrantes. Cuando sus familias llegaron a la ciudad en 1994, a tomar la colonia 1º de enero y establecerse, los padres fueron encarcelados y sus madres y abuela sacaron a los hijos adelante trabajando muy duro. El relato de Germán y Abelardo es que desde pequeños aprendieron la fuerza de una mujer y no de un padre. Más adelante abordaré el vínculo de carácter violento que se establece con el padre, pero por ahora me concentro en lo que los integrantes de *Snak’obal Jnak’obal* describen como “el conocimiento empírico del hacer”. Como el nombre destaca, se trata del espacio empírico del descubrimiento de las capacidades, pese a los discursos que pudieran persuadir en el sentido contrario. El ejemplo citado en primer lugar es el de las mujeres de la familia de *Snak’obal Jnak’obal*, que no obstante el orden de género rígido y dominante de las mujeres entre sus comunidades, en el que los hombres toman las decisiones importantes porque son quienes sustentan la casa, fueron precisamente ellas quienes tomaron las decisiones y sustentaron a las familias mientras los esposos estuvieron en la cárcel. En este caso, el proceso es descrito como uno de aprendizaje empírico de las propias capacidades, que se transforman en discurso y voz. En palabras de Mayra: “tal vez sí te encontraste con esa voz que no sabías que tenías, pero después de hacerlo dices ‘Ah, sí puedo hacerlo’. Nada, pues son voces, acciones”.

Haciendo un símil de estas experiencias, nos preguntamos si el espacio coreográfico puede constituir un espacio empírico en el que desde el hacer del cuerpo se desarrolle un discurso y una voz que reconozca capacidades de cada persona. Según Mayra, en lo empírico “todo se gana con acciones” aunque lo teórico “puede dar una noción de cómo hacer las cosas”. Su narración subraya que ella ha aprendido de sí misma en los años de pertenencia al colectivo, el espacio coreográfico es un espacio en el que “puedes conocer

tus capacidades, tus límites, lo que te hace sentir más (...)"'. Sobre esto, la opinión de Abelardo es que sí, la danza es un espacio empírico:

Yo pienso que la danza es un espacio empírico porque en realidad en el instante en que tú te muevas, sientes tus extremidades, sientes el viento que roza tu rostro, tal vez, sientes la frialdad del piso en tus pies, sientes el cuerpo ¿no? Y cuando tú sólo lees de la danza, lo que se mueve sólo es tu cerebro y tus otras extremidades no se mueven para nada, no sientes el viento en tu pecho, la frialdad del suelo, tal vez no sientas el calor que roza tu piel con otro cuerpo que está alrededor tuyo o en torno tuyo. Eso es lo que te puede ofrecer el conocimiento empírico. Porque ahí involucras totalmente todo tu ser, desde tu cuerpo hasta tu pensamiento, lo involucras.⁴¹

Lo coreográfico y la danza se configuran como un espacio empírico en el que los cuerpos pueden tener una experiencia de libertad, de probar sus límites, pero también de presentarse ante la mirada ajena como ese cuerpo cargado de significados que puede resultar desagradable, porque es la encarnación de una dominación histórica. Es lo que plantea Abelardo al decir que la danza es un espacio para decir “esto es lo que soy y aquí estoy...”, un cuerpo que ha experimentado desnutrición, violencia física y discriminación. Pero que sin embargo baila. Cabe preguntarse, sobre el ojo que mira ¿a qué experiencia social o rol en una relación de poder en sociedad respondería lo que él alude como agrado o desagrado?:

Soy un cuerpo esbelto con una mirada que se baja constantemente, con movimientos torpes, pero aquí estoy; a pesar de eso aquí estoy bailando con movimientos torpes, con mi cuerpo delgado y torpe. Pero si no te gusta lo que soy, es lo que soy porque es lo que me hicieron.⁴²

El espacio coreográfico se perfila, entonces, como un lugar de experimentación, para el descubrimiento de capacidades y habilidades a partir del cuerpo, donde éste se presenta con las lógicas de poder que lo atraviesan, combinándose y modificándose entre sí. Cada lógica

⁴¹ Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

⁴² Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

de poder se transforma en las condiciones particulares, de modo que si la experiencia de “explosión” que describe Mayra al poder bailar enérgicamente en los espacios y escenarios, es sustancialmente diferente y contrastante con la oportunidad de desarrollar sensibilidad y suavidad a partir de la danza, de Germán, tiene un factor importante de género. Lo coreográfico permite la experimentación de las capacidades que quedan sin descubrir cuando el cuerpo está limitado por las estructuras y los esquemas culturales de género, que ordenan el comportamiento de forma limitada.

CAPÍTULO III

UN ACERCAMIENTO *INTERSECCIONAL* A LAS PRÁCTICAS COREOGRÁFICAS Y LA CRÍTICA A LOS SISTEMAS DE PODER DESDE EL CUERPO

“¿Y podría ser de otro modo? (...) haría falta nada menos que una transgresión de las leyes, una anulación de las prohibiciones, una irrupción de la palabra, una restitución del placer a lo real y toda una nueva economía en los mecanismos del poder, pues el menor fragmento de verdad está sujeto a condición política.”

Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I*

La danza y *Snak'obal Jnak'obal* han constituido espacios empíricos de transformación en las vidas de Mayra, Germán, Abelardo y Daniel. Dice Germán que nunca sabremos qué habría sucedido si él y sus primos no hubieran conocido a Daniel y la coreografía del modo en que lo hicieron; tal vez la danza habría llegado a sus vidas de otra manera o habrían encontrado en otras actividades o disciplinas el canal para resolver preguntas y crear. Recibir la danza como un espacio empírico de autoconocimiento, expansión, expresión —e incluso placer—, les permitió acercarse a los discursos de poder que habitan sus cuerpos, e investigar a partir de las manifestaciones de la encrucijada entre sistemas de género, racismo y clase, sus efectos en la cotidianidad íntima. Por ejemplo, encontrar en el cuerpo las posturas adoptadas como reacción a la violencia racista de las calles, entender una figura corporal a partir de la desnutrición durante el crecimiento; o la manera en la que el orden de género acostumbra a unas a permanecer quietas y en silencio, y a otros a reaccionar con violencia y rigidez a las emociones. Para explicar cómo y qué transformaron los cuerpos de Mayra, Germán y Abelardo de esta intimidad intervenida por los sistemas de poder, dedicaré el siguiente capítulo a describir una manifestación y proceso de indagación en cada caso. La investigación coreográfica de *Snak'obal Jnak'obal* revela, además, una precarización histórica de ciertos cuerpos en particular, por la mecanización que implican las triples jornadas de trabajo, la explotación en las fincas y las condiciones de la vida urbana, sujetas al sistema económico capitalista.

Los siguientes apartados tienen como objetivo responder a la pregunta eje de este estudio: *¿Qué discursos críticos y planteamientos coreográficos elabora Snak'obal*

Jnak'obal frente a los discursos de poder que atraviesan y ordenan socialmente sus cuerpos? Y, en segundo lugar ¿qué efecto y potencial de transformación tienen dichos discursos críticos y planteamientos coreográficos? Consideramos que los discursos de poder tienen efectos sobre la trayectoria individual de cada cuerpo, y su condición en el mundo social; así como —en un sentido opuesto— las sensaciones en la danza y los planteamientos coreográficos guardan el potencial de devenir discursos críticos y de transformación. Así, encontramos en la danza una herramienta para investigar sobre las marcas violentas de los sistemas de poder más notables en este caso — el de género, el económico y el racismo— que son incorporados y se manifiestan en los usos y prácticas más cotidianas del cuerpo. Para responder a las preguntas de investigación, el objeto de estudio ha sido la tensión que se establece —en las vidas e investigaciones coreográficas de *Snak'obal Jnak'obal*—, entre determinados rastros de violencia, poder o rebeldía que se llevan normalizados en el cuerpo, y las prácticas corporales que han permitido el cuestionamiento y destrucción conceptual de los límites impuestos por los sistemas de poder que ordenan los cuerpos y producen desigualdad en la sociedad. Es importante destacar que uno de los límites atravesados como colectivo ha sido el de la representación, al enfrentarse, desde la escena, como conjunto de subjetividades apropiadas a las objetivaciones políticas, sociales e incluso estéticas, que históricamente han emprendido agentes ajenos al representar las “identidades indígenas” en una combinación homogénea —bien intencionada o no— racializante y condescendiente. Es pertinente recordar que, para el análisis en este estudio, retomamos la racialización como producción discursiva desde la que se han legitimado violencias históricas, y que en este contexto poscolonial continúa siendo causa de violencia, discursiva, simbólica, económica, institucional y material.

3.1 Escuchar al cuerpo: la investigación coreográfica para *Snak'obal Jnak'obal*

Para *Snak'obal Jnak'obal*, investigar es buscar en el cuerpo, en documentos, historias y anécdotas; buscar en todo. Con base en los testimonios de Germán, Abelardo y Mayra en la investigación coreográfica, procederé a matizar las versiones del problema que atañe a este capítulo y las discusiones que implica, ilustrando con fragmentos de entrevista. Para

Germán, la investigación desde el cuerpo es una búsqueda que ocurre en movimiento, poniendo atención en todos los elementos que intervienen, a veces con técnica de danza y otras desde la sensación misma del espectro de percepción y las formas de desplazamiento en el espacio:

Creo que se investiga con el cuerpo moviéndote. Y muchas de las veces te mueves de maneras tan diferentes, que tu cuerpo no estaba acostumbrado (...) Por ejemplo, en el piso, (...) Nuestro cuerpo no se metía tanto al piso sino sólo para dormir, pero en la danza se investigaba en el cuerpo a través de eso, que si podía moverse en el piso y desplazamientos por el piso (...) Y también con el cuerpo se podía descubrir que tienes un centro que te mueve y que te sostiene tu cuerpo.⁴³

No obstante, para Abelardo, la investigación desde el cuerpo es una imagen diferente. Para empezar, piensa al cuerpo a partir de un esquema que lo separa, anatómicamente, en tres secciones; y, según este esquema, cada movimiento está estrechamente vinculado con las características de su sección de pertenencia:

Yo sólo veía tres cosas: el arriba, medio y abajo. (...) Y esos tres bloques yo sentía que son distintos, porque la condición de los tres pisos (...) te acondicionan tus movimientos. Y por lo tanto yo empecé investigando sobre el punto alto, porque en ese tiempo yo jugaba básquetbol y ahí hay como un suspenso, cuando brincas y es como te suspendes en el aire un instante y luego tiras la canasta. A mí me gustaba mucho la investigación en el punto alto o en el último, pero en el medio no tenía sentido para mí, porque era como lo cotidiano que iba caminando y luego brincaba un charquito... Pero no tenía mucho sentido. Lo más interesante que yo pude encontrar en ese tiempo fue en el suelo porque en realidad yo utilizaba esta parte de acá hacia los pies, entonces ¿cómo podría yo caminar normal si mi cuerpo ya no estaba acondicionado al punto medio si ahora estaría acondicionado al punto bajo? Y ahí es como le di más conciencia a mis partes (...) Es que yo no le doy conciencia a nada, sólo a mi cabeza (risas). Entonces sólo así lo hacía, nada más (...) Y hay algo que me

⁴³ Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

gusta mucho, que es la agilidad, aunque yo soy muy torpe en algunas cosas, pero me gusta mucho la agilidad y la velocidad.⁴⁴

Sobre los hallazgos en su investigación, pensando el cuerpo en bloques, Abelardo mencionó dos puntos que le fueron más interesantes: la agilidad en el tercer bloque, donde compara sus movimientos con una sensación de expansión: “yo sentía que me volvía como el aire”. No obstante, en el punto bajo era diferente: “me sentía como un gusano que se retorció y no tenía sentido para mí”. De modo que eran dos bloques haciendo una suerte de contrapeso que, en combinación con la fuerza de gravedad, producían el movimiento con agilidad y fuerza. En sus palabras, “porque cuando uno brinca, inmediatamente lo lleva a uno hacia abajo, y cómo hacia abajo puede encaminar el flujo de la energía y luego nuevamente salir”.

Para Mayra, es también con movimientos que se investiga con el cuerpo, con “conciencia” de lo que se quiere hacer. Por otro lado, narra su experiencia con *Snak’obal Jnak’obal*, como algo divertido, de placer: “... no sé si me encontré a mí misma, pero... está algo raro porque me gustaba lo que hacía, pero no conscientemente, sólo bailaba y ya.” Mayra se incorporó a *Snak’obal* con trece años —“con trece años y temblorosa se paró por primera vez en un escenario” me contaba en otra ocasión Daniel— y cuatro años después, considera que de no haberlo hecho, se habría convertido en una joven distinta: “no hubiera sido la misma, porque la danza me introdujo pensamientos, movimientos, muchas cosas; me cambió la forma de ver las cosas (...) Empezaba a ver las cosas más como baile, danza, movimiento, personas, coreografía...”. Como mujer en su familia, como la más pequeña del colectivo y junto a la sombra de su hermano Abelardo, la trayectoria que Mayra ha desplegado con *Snak’obal* es una colección de conquistas personales que no puede ser separada de su propio crecimiento y desarrollo personal. Desde los trece años hasta los dieciséis, Mayra entrenó, investigó y bailó con el colectivo, poco a poco buscando la energía en su cuerpo y tomando decisiones coreográficas; divirtiéndose y cuidando su cuerpo para bailar. En el año en que *Snak’obal Jnak’obal* pausó su actividad, Mayra encontró una nueva comunidad y nuevas búsquedas, pero esta vez de carácter religioso:

⁴⁴ Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

empezó a leer el Corán y a asistir a una mezquita en San Cristóbal de las Casas, y ahí encontró nuevas sensaciones en su cuerpo, al hacer oración.

Según sus reflexiones en torno a su exploración del Islam y las costumbres de la comunidad musulmana, mi impresión es que Mayra se mantiene curiosa y rebelde, siguiendo sus afectos y sus juicios; haciendo planes y buscando medios para “perseguir su felicidad”. Aun sin tener muy claras las respuestas a mis preguntas sobre sus hallazgos en el momento que las propuse, Mayra se mostró firme al declarar que no se imagina una versión de sí misma sin *Snak’obal Jnak’obal*, y que la danza le enseñó a ser fuerte: el entrenamiento y resistencia que desarrolló le ayudó a encontrar su centro corporal y por tanto cierta fuerza personal. Mayra es una joven que va y viene por la ciudad, sola y en bicicleta, tomando decisiones y experimentando circunstancias que busca para sí; en la casa familiar hay cariño y apoyo con las mujeres, “el problema en son los hombres de la familia”, opina ella.

Ahora bien ¿cómo establece *Snak’obal Jnak’obal* una relación entre el movimiento por el movimiento —si fuera pintura, en lugar de coreografía, el resultado sería una obra abstracta— y una crítica escénica sobre la condición social y política del cuerpo, concreta e historizada? ¿Es acaso que el cuerpo le habla a la persona de su ser sujeto? Según Abelardo no, porque “el cuerpo se olvida del yo”. Donde no hay un yo, Abelardo encuentra energía, movimiento, velocidad y control; “pero no hay un yo en concreto, el yo sólo está en la mente, como el Dios”. Para explicarme cómo se pierde ese yo, el ego, Abelardo dice que se trata de un cambio radical de las percepciones y vuelve a su esquema de los tres niveles: “por ejemplo si estoy en el tercer nivel de cuando hago un movimiento, sólo siento el aire, pero en un instante siento que estoy en el piso ya”. En la opinión de Abelardo, las percepciones son lo que nos definen, “pero si tu percepción fuese embotadas, entonces esa percepción sólo percibiría algunas cosas instantáneas, entonces que no conforma al yo. Por eso yo te digo que cuando bailo pierdo el yo, porque en realidad es una pérdida de las percepciones”. Siguiendo esta reflexión, Abelardo lo compara con lo que puede producir el miedo en una sensación de peligro, bailar como un flujo de adrenalina con la reducción de algunos sentidos y el equilibrio en otros:

En ese instante no te acuerdas de ti mismo porque creo que tus sentidos se agudizan, algunos, pero otros se embotan, como por ejemplo la parte perceptiva de tus ojos se limita, cuando tú tienes miedo se limita y no puedes ver todo, casi y sólo ves un cierto punto. Pero tal vez tu sentido del oído se agudiza y tu corazón se acelera y eso te lleva a la adrenalina y tu cuerpo se activa, se activa mucho más. Pero al mismo tiempo siento que mi *yo* disminuye —porque yo pienso que todo está en la cabeza— entonces se disminuye el raciocinio, ya no está, aunque lo está, pero muy poco.⁴⁵

Para Germán, al hacer danza el rompimiento con un *yo* empieza cada mañana, al escuchar al cuerpo, quieto y en silencio, es un proceso que va “desde cero” hasta traer a la conciencia el estado del cuerpo cada día. Dejar al cuerpo libre para interpretar o moverse, es dejar atrás el *yo*. Primero es registrar “el día de hoy desperté aquí, y aquí y éste soy yo el día de hoy —tal vez amaneciste rígida—; entonces, cuando te empiezas a mover, a investigar y encuentras la suavidad dentro de ese ejercicio, ya rompiste con tu *yo*. Porque ya no eres tú, ahora es tu cuerpo moviéndose de otra manera, y así es como tal vez se destruye un *yo*”. Tal vez es que al restringir la búsqueda a la materialidad del cuerpo por el cuerpo y sus flujos de energía, haciendo una pausa al seguimiento de las disposiciones de movimiento configuradas como orden, en el mundo social, el sujeto puede escapar de ese mundo simbólico por un instante, y por tanto de la identidad con la que en él existe. Con esto no quiero decir que al bailar una persona pierda las características que lo distinguen dentro de sistemas de sexo-género y clase, sino que puede experimentar el cuerpo en sí mismo, desde formas, posiciones y valores diferentes a los que marcan dichos sistemas de poder. Si, por ejemplo, la disposición actualizada por razón del sistema de género de que las mujeres tradicionalmente se conducen con debilidad y sumisión, es puesta a prueba cuando una mujer percibe una sensación de fuerza y de autonomía, por ejemplo, existe material empírico para cuestionar la “naturalidad” del género como consecuencia absoluta de las características sexuales. Comparemos dos tipos de actuación ejecutadas por una misma bailarina, por un lado, una representación del ballet clásico *Giselle*, con su narrativa decimonónica y sus personajes inscritos en una lógica social específica; y por el otro, una

⁴⁵ Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

serie de repeticiones de ejercicios a la barra en clase de ballet, sin una narrativa en particular más allá de la contracción y estiramiento de los músculos al ritmo de la música, en el discurso y técnica del ballet clásico. Se trata del mismo cuerpo en movimiento, en el primer caso interpreta y representa a un personaje —depende de él—; y en el segundo, lo que importa es el perfeccionamiento de las posiciones y la agilidad del cuerpo con respecto a una técnica de entrenamiento en particular, pero sin un personaje. Se trata de la misma bailarina, que sobre el escenario interpreta a *Giselle* y en el mundo social se *performa* a sí misma, pero que también adquiere esa posibilidad de vacío, ese momento en el cuerpo —en este ejemplo, durante la clase de ballet— donde no existe personaje ni persona, sólo cuerpo. No es precisamente un vacío, la conciencia no abandona a la persona, pero como una oportunidad de expansión fuera del orden social, es un vacío simbólico y momentáneo, casi libre de las constricciones que condicionan, limitan y ordenan a los cuerpos en sociedad. Considerando la danza como un espacio empírico del que el cuerpo guarda memoria, estos *performances* de vacío simbólico —más bien llenos de carne y energía— podrían desarrollarse como un *performance* contrastante con el meticulosamente acondicionado en las calles y los espacios ordenados por el tejido de los diversos sistemas de poder. Es decir, si un cuerpo con vagina que puede ser “la mujer” según el sistema de género, pero también hacer una danza neutra, carente de este sentido de “femineidad” o incluso *performa* contra ella, el mismo cuerpo no es “naturalmente” ninguno de los dos, pero ser por lo menos uno de ellos es su condición de existencia en el mundo y consecuencia del contexto político y social que lo configuró. El cuerpo que baila siempre es potencialmente estos dos cuerpos — el lleno y el “vacío”, separados por una frontera *performativa* y dinámica—, en un umbral de posibilidades infinitas. Retomaré esta idea de “vacío” y el concepto de tercer cuerpo, como espacio de posibilidad, en el siguiente capítulo.

La cuestión de la energía corporal es para Mayra la manera de entender y vivir la mencionada “muerte del yo”. De la energía depende el *performance*, como en *Sakil Tsek'* (2016), donde encontró dificultad en el proceso para entrar al carácter requerido para la escena: “tenía que enloquecerme y no podía... Cuando lograba entrar como bien, yo lo sentía como una explosión porque arrasaba con todo, en la que se veía todo, tal vez. Pero cuando no (lo lograba) era sólo como ‘Mmm chale ¿qué hace?’ ¿no?’. Nos hizo recordar la

gira del 2016, la mañana del día en que *Snak'obal Jnak'obal* se presentaría en el Instituto de Artes de la Universidad Autónoma de Hidalgo, y ella amaneció “como sin energía”. Para Mayra, la energía que tiene el cuerpo al despertar puede extenderse hasta el escenario; lo que haga la mañana de la función, las sensaciones corporales, emocionales y hasta el alimento que se consume, puede afectar el *performance* sobre el escenario. Antes de entrar en el escenario se presentan todos los pensamientos y dudas del *yo*, “pero una vez bailando es como que ¡*fum!* Se apaga, se apaga todo; es como si mi mente se apagara y sólo quedara yo con mis pensamientos y estar segura de mí misma y segura de mis movimientos”.

En el momento de nombrar las dimensiones que conciben en *Snak'obal Jnak'obal* de su ser persona, es evidente que estamos traduciendo de un idioma y de un orden de reflexión diferentes, el otro idioma es el tsotsil y juntas intentamos verbalizar lo que pertenece al orden corporal; un ejemplo es lo que pasa con el concepto de pensamiento. La destrucción el *yo* a veces sucede inconscientemente —dice Germán— porque el cuerpo ya ha estado entrenando, pero en otras ocasiones “lo haces más consciente, porque sientes que tus pensamientos te están dominando y automáticamente también está dominando tu cuerpo. Porque se ‘enjoroba’ y ya no quiere tocar a la otra persona”. Y Mayra, aunque también dice que al quedarse sola con sus pensamientos y empezar a moverse puede deshacerse del *yo*, también dice que no puede pensar y bailar al mismo tiempo, porque el pensamiento la distrae, al quedarse en el pensamiento deja de moverse. Entonces “si bailo intento sentir los movimientos y fluir, y es como dejar de pensar, dejar que mi *yo* esté allí”. Germán me pide que le dé la mano para hacer un ejemplo: “... al recibir tu mano tal vez mi *yo* estaría entrando en mis pensamientos. Tal vez estaría pensando ¿por qué me está tocando? ¿Acaso está coqueteando? (...) Al destruir mi *yo*, ya no pensaría en nada, sólo pensaría en tu mano y tal vez las posibilidades en que pueda moverte, mover tu mano, fluir con tu cuerpo y tal vez así se pueda destruir el *yo*. Ojalá que lo haga.”

El *yo* que se apaga junto con la acción de pensar, entonces, es el que se construye relacional y que está lleno de dudas e inseguridades. En contraste y paradójicamente —ante tanta mención del “yo”—, el proceso de autoconocimiento tiene que ver más con el cuerpo que con el sujeto construido de forma social. Para Mayra, el auto reconocimiento es, hasta cierto punto, saber cómodos algunos movimientos o secuencias, como un refugio. Pero la

transformación ocurre cuando se supera ese punto límite de comodidad: cuando en lugar de repetir los movimientos ya encontrados, Mayra intenta algo fuera del rango de lo que sabe que puede hacer. “Y entonces, cuando te sales es como ¡wow! Te sorprendes, te sorprende a ti misma” y después de hacerlo una vez puede no salir a la segunda, “y entonces te quedas diciendo quiero volver a hacerlo... Y te da más búsqueda”. Esto es parte del autoconocimiento.

Frente a las antiguas y nuevas formas de construcción y transformación del cuerpo, desde intervenciones estéticas hasta la configuración *cyborg*, pasando por procedimientos quirúrgicos y hormonales de transición sexo-genérica; la investigación desde la coreografía de *Snak'obal Jnak'obal*, se parece más a una inmersión energética en la materialidad que respira antes de lo simbólico y lo verbal —que permanece inefable dada su propia lógica— pero es tangible en el entrenamiento de los cuerpos, y que plantea un “vacío” frente a la saturación de significados caducos sobre los cuerpos, que arrastran los sistemas de género y clase, especialmente en un contexto racista. La coreografía en el que se plantea este “vacío” podría ser mejor explicada como un intersticio en el cuerpo, en un tiempo y espacios definidos, donde el valor de estos significados jerárquicos está ausente. De este micro contraste entre el intersticio coreográfico y la coreografía saturada del orden social, nace una transformación paulatina, minúscula e íntima —pero no menor—, llena de potencia política. Esta transformación empieza por las sensaciones y las emociones.

La estética desarrollada en los *performances* escénicos de *Snak'obal Jnak'obal* no implica estrictamente técnicas académicas ni recurre a personajes ficticios, aunque sí a representaciones, para hacer posible el *performance* desde movimientos que producen incomodidad al *yo*; en ocasiones es necesario silenciar al *yo*, para poder poner en marcha las secuencias que nunca realizarían a título propio. Por ejemplo, Abelardo prefiere no tocar a otro hombre, pero en *Sak'il Tsek'*, accedió a bailar un danzón con Germán, porque era necesario según la dramaturgia. En otros casos, la puesta en escena es la interacción de Germán, Mayra y Abelardo como ellos mismas, pero en un lenguaje coreográfico, que sirve al público de ventana a la investigación de historias y posibilidades que cada uno realizó desde sus cuerpos. Este *performance* escénico ofrece una versión de ellos mismas, pero en un espacio que como ejercicio de emancipación simbólica reinterpreta los esquemas de

poder que fuera del escenario atraviesan a los cuerpos y determinan su condición social y política: sus cuerpos se convierten en lienzos de posibilidad. La transformación y el devenir posibilidad (o potencial) dura apenas unos segundos en la escena —o, como en el caso de *Snak'obal Jnak'obal*, es una ensoñación de un par de horas— pero si hay memoria en los cuerpos, al terminar la función, tanto los cuerpos del colectivo en escena como los de su público, han contemplado y percibido una puesta en crisis de un sistema de sistemas de poder, desde el *performance* de los cuerpos rebeldes. En el siguiente apartado haré una descripción de las situaciones específicas que han conducido a la reflexión recién propuesta.

3.2 Preguntas locales e influencias presentes en la obra de *Snak'obal Jnak'obal*



Abelardo, Germán y Mayra en una secuencia de Sakil Tsek' (2016). Archivo personal.

En las conversaciones sostenidas con el colectivo, así como toda vez que alguna de sus partes toma la palabra para hablar de danza o enunciar alguna idea, la primera discusión necesaria es sobre los conceptos. De entrada, es un problema de traducción. ¿Cómo nombrar una experiencia específica sin que intervengan desde el principio los marcos culturales entre los que buscamos destejer? Nos comunicamos en castellano, que para mí es primera lengua y para Mayra, Abelardo y Germán es segunda. No obstante, su elección de palabras es precisa, conducida por la preferencia de los muchachos y de Mayra por una retórica elegante y vehemente, y marcada por el tipo de música y textos políticos, poéticos y filosóficos a los que se han acercado. No es raro, entonces, que en una conversación cruzando la calle Abelardo cite a Nietzsche o Germán algún verso de una canción anticapitalista, y Mayra elabore sobre expresiones en inglés, o salpique árabe y referencias al Corán. La expresión en un castellano casi metafórico —pero de ideas nítidas—, evoca la formulación tsotsil de sus pensamientos: se trata de un idioma estructuralmente sensible y descriptivo, en comparación con el idioma nacional. Dado que mi conocimiento del tsotsil es prácticamente nulo, considero que mi comprensión profunda de este lugar, sus historias, cuerpos, rebeldías y resistencias, arrastra siempre un vacío. El colectivo hace el esfuerzo de traducción, para ilustrar no sólo sus respuestas, sino también las distancias lingüísticas. Por ejemplo, en una ocasión, platicando con Abelardo y Germán sobre los rituales tradicionales para curar a los enfermos que practican los *iloles*⁴⁶ con ayuda de velas, un pollo y rezos que se pronuncian “un poco rápido” y “como cantando”, Germán empezó a reír, porque al intentar traducir *ilol* al castellano, dijo “brujo o bruja” y decir esas palabras les recuerda a Europa. Me dijo “¡Imagínate cómo está, nuestras palabras ya ni siquiera son de aquí y tenemos que aceptar muchas de las veces que ya no conocemos cómo se puede decir!”. Damos preferencia, entonces, a las descripciones detalladas por encima de los conceptos polisémicos del castellano, que pudieran tergiversar el significado local de una palabra tsotsil.

No obstante la aparente solidez de los argumentos que presentan Germán, Mayra y Abelardo, al responder a mis preguntas no faltan los “no sé”, “no sé si sea verdad, pero...”, “no sé si se diga así, pero...”, ya sea por cierta fórmula de cortesía o por la mencionada

⁴⁶ Otra traducción utilizada para *ilol* es curandero o curandera.

“metodología de la duda”.⁴⁷ Entonces buscamos cuidar nuestras palabras, saltamos entre convenciones del *slang* coreográfico al que hemos estado expuestos en los últimos festivales, a través de lugares comunes y eufemismos sobre los cuerpos; e intentamos hablar sobre lo más básico de las prácticas cotidianas y la configuración simbólica de la diferencia sexual en diferentes marcos sociales. A pesar de que las discusiones conceptuales son sin duda fructíferas y apasionantes, en tanto pueden situar como hacer despegar el pensamiento, para la reflexión aquí planteada resulta ineludible el aterrizaje constante en la materialidad de las personas: sus cuerpos. Porque es con base en esta condición material que las personas y colectividades son ordenadas, dirigidas o dominadas. En particular me refiero al orden de género y sus efectos violentos sobre los cuerpos y entre las personas, en el marco de un contexto estructuralmente violento, atravesado por la pobreza y el racismo. El enfoque es, entonces, interseccional, porque buscamos comprender las dinámicas y significados que se atribuyen a cuerpos marcados por una diferencia sexual, en la misma medida que por esquemas de clase y racismo, que les han impuesto un orden históricamente. En pocas palabras, nos estamos preguntando sobre coreografía y género en una ciudad en la que se mueven rápidamente rupturas y resistencias sociales que habitan y abrevan en la resaca del dominio colonial español, en combinación con el proyecto de nación del México posrevolucionario. Más allá de buscar lógicas esencialistas de los cuerpos, *Snak’obal Jnak’obal* se concentra en analizar los esquemas tradicionales que implican opresiones a los cuerpos, para proponer su destrucción o su conservación, según le encuentren sentido, a través de coreografía.

Mayra, Abelardo y Germán fueron parte de *Snak’obal Jnak’obal*, hasta el verano de 2016,⁴⁸ por diferentes motivos. Desde una ambición por dejar atrás la rigidez de la pobreza de la niñez, la investigación por encima de los límites sociales a los cuerpos, hasta los descubrimientos sensoriales, divertidos y placenteros, del cuerpo por el cuerpo. Las

⁴⁷ En capítulos anteriores menciono que el proceso creativo de *Snak’obal Jnak’obal* gira alrededor de cuestionamientos: preguntas para detonar la investigación. Al mismo tiempo que el conflicto y la duda aparecen en el corazón de cada decisión tomada en colectivo. A esta forma de trabajar le dan el nombre de “metodología de la duda” porque la duda funciona como catalizador para el análisis y la elaboración coreográfica, así como mecanismo para la autocritica y el acuerdo.

⁴⁸ Cabe recordar que *Snak’obal Jnak’obal* pausó su actividad durante un año, entre julio de 2016 y septiembre de 2017. Durante el trabajo de campo para este estudio, entre mayo y julio de 2017, Abelardo, Germán, Mayra y Daniel no habían hablado aún sobre volver a trabajar en conjunto.

investigaciones coreográficas individuales combinaron preguntas anatómicas con respuestas políticas.

3.3 “Mi mamá me enseñó a luchar”: género, racismo y formas de rebeldía

En el siguiente apartado me dedicaré a describir los encuentros y relatos familiares de los sujetos de este estudio —*Snak’obal Jnak’obal*—, donde es actualizado un orden de género, según el contexto poscolonial de clase y las circunstancias históricas en las que se ha desarrollado cada uno. Se trata de un puñado de experiencias corporales —algunas silenciosas, otras violentas— de los sistemas de poder que ordenan la sociedad en este contexto mexicano y precarizan la experiencia corporal colectiva e individualmente: el racismo, el género y la clase.

Al hablar de su historia familiar, Abelardo, Germán y Mayra, cada quien a su manera, hacen referencia a una situación de pobreza en la ruralidad, contra la que intervinieron su abuela, madres y padres, que en 1994 fueron parte de las familias que tomaron la colonia 1º de enero, en la zona norte de San Cristóbal de las Casas. Así, la coreografía social y resistencia histórica que promueve el discurso de *Snak’obal Jnak’obal* se puede rastrear hasta sus abuelas y sus madres, la intimidad de una crianza monomarental,⁴⁹ la violencia y el trabajo entre quienes han resistido, como parte de una insurrección. Como familias campesinas, los hombres y mujeres de las que descenden Abelardo, Germán y Mayra, están acostumbrados al trabajo pesado sin distinción por sexo, pero sus historias les han mostrado las desigualdades en posición social y política que les separan por razón de género. Después de su llegada a la ciudad en 1994, el padre de Germán estuvo en la cárcel durante ocho años, en los que las mujeres lucharon por sacarlo, de modo que, desde temprana edad hasta la adolescencia, la crianza monomarental marcó un precedente para los afectos y el orden doméstico, con el que comparar la vida cuando los

⁴⁹ En charlas feministas, trabajos académicos, así como investigaciones y políticas Estatales, particularmente del Estado Español, se menciona el término “monomarentalidad”. Con crianza monomarental me refiero a la etapa de crianza en la que la mujer en solitario encabezó el hogar y se hizo cargo de la familia, según la descripción de Burgaleta (2011). Del mismo modo, cuando es un varón en solitario quien encabeza el hogar, se le llama monoparentalidad. Utilizo este término para hacer hincapié en la suma de trabajos y responsabilidades asumidas por la madre dentro y fuera del hogar, y su relevancia para las representaciones de género aprendidas por su descendencia.

padres regresaron a vivir con sus familias. Así Germán relata cómo su madre le “enseñó a luchar”, sosteniendo económicamente a la familia, haciendo trabajo doméstico y de cuidado, y luchando por sacar a su pareja de la cárcel. Junto a su madre, Germán conoció la marca de género cuando su papá regresó a casa y el clima doméstico cambió, porque llegó con violencia y a reclamar la división sexual del trabajo en el hogar. Cuando habla de lo que significa bailar para él, Germán habla de sus ancestros y en particular su mamá, a quien le hubiera gustado tener el privilegio de bailar; Germán cuenta que a veces baila con su mamá en la casa, que, aunque parezca una señal de locura, es una forma para ambos de estar alegres, de divertirse, de sentirse bien.

A Mayra su mamá no le explicó cómo ser mujer, aunque sí algún profesor en la escuela le indicó cómo no debe comportarse o hablar una mujer. Si bien no recuerda que alguien le haya dicho, y ella tampoco lo cree, que no tiene menos capacidades que un hombre, ha observado que es como si las mujeres tuvieran el deber de recibir órdenes de parte de los hombres, de desarrollar sin su colaboración, el trabajo doméstico y de cuidados del hogar. Como la joven de diecisiete años que es, tiene al alcance los ejemplos familiares, las revistas y el vasto universo de la información en Internet para saber qué tipos de mujer existen y qué tipo de mujer ella quiere ser.

Aunque discursivamente queda claro con *Snak'obal Jnak'obal* que varones y mujeres debieran ser valoradas como iguales, el conocimiento que desde la experiencia reportan Mayra, Germán y Abelardo, es que el género son patrones que se repiten: las mujeres reciben violencia sin merecerlo y viven en pasividad, silencio y manipulación. Esto se puede observar en las coreografías urbanas: las miradas hacia abajo de las mujeres son señal de sumisión. Si bien en teoría y según la doctrina religiosa, Abelardo recuerda que a los hombres y mujeres se les valora de igual manera, porque “la mujer dicen que es la parte de tu otra costilla, que al igual merecen la misma atención”, pero las diferencias son visibles en cuando a rangos o quehaceres sociales y políticos. Germán nombra opresión la diferencia por la que a las mujeres no se les permite hacer todo lo que quisieran, pese a tener las mismas capacidades físicas e intelectuales que los hombres. Cabe mencionar que junto a las oportunidades educativas, laborales y cierta libertad que “como a cualquier otra persona” se otorga hoy en día a las niñas y jóvenes, en la percepción de Abelardo, medidas

prácticas como la distribución de labores en el hogar o las normas sociales y familiares las limita a disfrutarlas de la misma forma que a sus hermanos. Abelardo nombra la diferencia como subordinación, en una relación en la que son las mujeres que se defienden, con voz y comportamiento, quienes sobresalen y por tanto son respetadas:

La mujer, en este caso, siempre ha sido la más subordinada, no sé por qué pero siempre lo ha sido así. Y muchas veces no tiene una voz pero hay excepciones, que también hay lugares donde se le da mucha importancia a una mujer, porque la subordinación, para mí o al menos ahí, es como el conocimiento ¿no? Si tú tienes un cierto conocimiento de algo que no favorece a muchas personas, veo que siempre están puestos como en un segundo, tercer o cuarto plano, que no se les da mucha importancia. Pero hay mujeres que son muy buenas expresando lo que sienten, manejando a ciertos hombres y dándole ordenes para ir y gritar, y esa mujer lo tienen como muy respetada, y deja de ser como las otras mujeres. Pero yo siento que depende de cómo sea tu actitud o tu comportamiento, de si te dejas o si no te dejas.⁵⁰

En esta reflexión de Abelardo se revela cómo puede considerarse que las mujeres no tienen un conocimiento relevante para muchas personas y que por ese motivo quedan relegadas a lugares de menor importancia. Y que las que tienen algo que decir levantan la voz y se hacen oír, como casos excepcionales. Haciendo un juicio aventurado, es una noción que, trasladada al análisis de la subordinación en las estructuras de clase y racismo, podría ser una insinuación de un pensamiento según el cual determinadas personas o colectividades son relegadas en la estructura social según la aparente falta de importancia o de potencial de sus conocimientos para favorecer a los demás. En todo caso, Abelardo da cuenta de la escala a partir de la cual aprecia a las personas a su alrededor, donde el conocimiento y complejidad del pensamiento constituye el atributo más valioso. Por esta razón, podría usar su propia retícula para comparar y explicar otros sistemas sociales en la interacción cotidiana. Si bien Abelardo ha guardado la tendencia a ser impositivo, es su disposición a

⁵⁰ Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

hacer preguntas, a leer y a aprender, lo que le hace encontrar respuestas y estrategias en camino a sus propósitos creativos y personales.

Volviendo al tema de género, en la experiencia de Mayra, cuyo crecimiento ha sido diferente al de su hermano Abelardo; y flexible, en comparación con los esquemas rígidos que vivió su madre; las mujeres son limitadas en su posibilidad para salir de la casa y conocer personas, sobre todo si son hombres. La sexualidad es un tema tabú entre hombres como entre mujeres, y no se les permite convivir hasta que estén prometidos para casarse. Como otras costumbres familiares, esta es una norma con la que Mayra ha roto, aunque es una norma entre la comunidad de origen en la misma medida que lo es de su nueva comunidad musulmana. Hay ciertas inestabilidades en el discurso de Mayra, cuya rebeldía la tiene entrando y saliendo de una mezquita, pero también confundida respecto a los aspectos tradicionales de su comunidad musulmana con los que “normalmente” se habría posicionado inconforme; atribuyo dicha inestabilidad al mero proceso adolescente de búsqueda de sí misma. A los diecisiete años se encuentra probando esquemas, haciendo preguntas y pensando sobre sus acciones y determinaciones. Respecto al tema de la experiencia de la sexualidad, si bien en algún momento le interesó cambiar las reglas entre su gente, desde su conversión al Islam ha buscado vivir bajo nuevas reglas y ahora brinda una oportunidad a un orden en el que aun ante lo que resulta familiar, ha encontrado algo que valora para sí. Por ejemplo, las reglas respecto a las relaciones de noviazgo:

Porque es como algo que tienen en común musulmán y los que hablan tsotsil, que no puedes hablar con nadie, no puedes salir con nadie a menos que te cases. Y parece funcionar lo que hacen, al menos dentro del Islam les funciona que no pueden salir con nadie, sólo pueden casarse.⁵¹

Aunque parece funcionar dentro del Islam, siguiendo la comparación de Mayra, entre quienes hablan tsotsil a veces puede resultar una mala decisión. Según su relato, es común que la chica se escape de su casa o con otro hombre, o “que se vaya a correr en busca de su felicidad”. Por otro lado, que el marido deje el hogar puede significar una mejora en la vida

⁵¹ Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

de la chica, porque sin el marido hay una boca menos que alimentar, un “hijo” menos que cuidar y ya no hay que vivir con sus órdenes o su violencia, si la hubiera. Mayra encuentra que la mejor decisión, ante las opciones descritas, es correr en busca de su felicidad. A sus diecisiete años, la felicidad tiene varios escenarios posibles, pero incluyen hablar inglés, vivir en Canadá en su propia casa y, de tener la posibilidad, viajar por el mundo conociendo personas, historias, vidas diferentes. Tal vez trabajar, tal vez administrar su propio hostel. Finalmente, ha crecido cobijada por una rebeldía materna, que fue la primera en la vida de Mayra en romper con la costumbre al no vestirla con la tradicional falda de lana —que además de picar pesa, y estorba para correr y andar en bicicleta—. Me resultó significativo que Mayra respondiera que lo que ella quiere hacer es “correr” en busca de su propia felicidad, cuando la mera acción de correr es en sí misma una ruptura con el orden de género en su contexto. Esta relación entre la acción de correr y el orden de género, en este contexto, será retomada en el apartado siguiente.

Poniendo de ejemplo el caso de sus hermanitas, Abelardo habla de que su mamá ha sido mucho más flexible en la crianza de sus hijas que su propia madre: “su mamá era muy estricta y además, en el contexto donde ella vivió tenías que trabajar y para trabajar tenías que seguir ciertos órdenes”. La clave de estos cambios en la libertad de las mujeres, según las nociones de Abelardo, tiene que ver con los cambios económicos que ha disfrutado su familia, en este contexto, y el alcance hasta los pensamientos.

Pareciera que tiene que ver mucho con la economía, pareciera que la libertad está en la economía, pareciera que esa libertad económica te cambia el pensamiento. Y, no sé si sea verdad, pero sí ahora ya no son como antes las niñas que están creciendo, parece que ya tienen las mismas oportunidades que los hombres.⁵²

Cuando la libertad dependía del trabajo, según el mismo relato de Abelardo, no era necesariamente libertad lo que se ganaba trabajando. Los hombres, sujetos a las fincas o tierras calientes, conocían sólo una vida de trabajo físico, extenuante, cuyas consecuencias en la salud y en el pensamiento, los podrían tornar en parejas violentas: “... tiene que

⁵² Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

desquitarse con alguien y encuentra a su mujer, y se desquita, tal vez”. Las mujeres, por su parte, aunque muchas llegaban a trabajar a casa, también llegaban a trabajar en el campo, como la abuela y la tía de Abelardo, que junto a sus esposos “trabajan como los hombres”. Las mujeres son, para Germán y Abelardo, un ejemplo de lucha a la par —y muchas veces delante— de los hombres, empezando por su abuelita, que en un contexto donde a las mujeres se les ha negado la libertad de expresión, “es muy temida, y eso que es mujer, domina a muchos hombres, y eso que es mujer, y no teme y se para y se pone enfrente y te echa escobas; golpea hombres también, no se deja. Tiene ese espíritu indomable”. La abuelita, como ellos la llaman, fue de las mujeres que llegaron a tomar la colonia 1° de enero en 1994 y es recordada como una gran luchadora. ¿Qué hace diferente a la abuelita del resto de las mujeres? Según Abelardo, es que así nació, es propio de su carácter y su orgullo: “tiene mucho orgullo y tiene un coraje indomable, pero cuando le pisotean su orgullo, llora. Pero pareciera que su orgullo es lo que la mantiene fuerte, y su agalla y su valentía.” Y por otro lado, esta abuelita es producto de una historia de vida en la que “no tuvo mamá ni papá, siempre estaba de un lugar a otro y conociendo personas” y así se desenvolvió, diciendo lo que piensa y haciéndose cargo de las consecuencias “sin dejarse para nada”. Según Germán, tal vez tenga que ver mucho con la capacidad para ajustarse a los cambios y con la historia propia, y la diferencia con la decisión de conocerla, cargarla o modificarla y hacer una nueva historia.

Tener las mismas oportunidades que los hombres, como ha observado Abelardo en su casa y su trabajo como docente de preescolar en comunidad, también se refleja en que las niñas ahora pueden ser niñas que corren, montan en bicicleta y hasta llevan a sus caballos a pastar, sin ningún prejuicio o regaño por parte de las familias o la comunidad.

A continuación, profundizaré sobre las disposiciones corporales que constituyen potenciales rupturas con un esquema de género.

3.4 “Una mujer que corre es una mujer que lucha”: género en ruptura

Además de la división sexual del trabajo en el hogar, donde por lo regular la carga del trabajo doméstico es asumida por las mujeres, el orden de género marca otra desigualdad:

la posibilidad de movimiento de los cuerpos en el espacio social. Según la norma tradicional, a las mujeres no se les permite correr ni andar en bicicleta; de modo que jugar algún deporte o hacer danza contemporánea ya constituye una subversión a dicho orden, donde los bailes son pocos o por lo menos no son comunes más allá del Bolonchon, la famosa danza de tierras chamulas. En la mirada de Mayra, que usa la bicicleta como transporte donde no es común que una chica lo haga, además de que “¿cómo va una chica a subirse en bicicleta y llevar el agua a su casa, al mismo tiempo?”, me dice, en referencia a la labor de abastecimiento de agua en los domicilios donde no hay agua corriente, que ha sido delegada o asumida por las mujeres. Según Germán, “una mujer que corre es una mujer que lucha contra el sistema”, porque acciones como correr o andar en bicicleta son acciones rebeldes ante la opresión corporal que sostienen las normas tradicionales de usos del cuerpo y movimiento en el espacio social, y ante quienes las vigilan.

Yo creo que la diferencia está mucho en que las mujeres son como más oprimidas, como más castigadas en lo que hacen, por ejemplo acá en donde nosotros nacimos, en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, a una mujer (...) no le dan mucho como esa libertad de salir y mucho menos de moverse, no les dejan tanto hacer piruetas, marometas, ni siquiera corren. Pero creo que eso es muy general, también en muchas partes de México son como los lugares más oprimidos donde no les dejan ni siquiera correr, les enseñan una manera de correr que luego luego se ve cómo corren. Y sí, una mujer tiene más la lucha de romper con esa historia y construir su nueva historia, a partir de la historia que ya haya aprendido.⁵³

Mayra, la mujer del colectivo, ha decidido no compartir con sus amigos, familiares o personas de su colonia, su trabajo como bailarina contemporánea; considera que no lo entenderían. “Con mi gente a veces siento que estamos como en una caja, que no podemos movernos mas que en cuadros, a veces, y en la danza puedes hacer lo que quieras, hacer danza...” dice Mayra.⁵⁴ La forma tradicional de movimiento permitido en espacios sociales, en comparación, le resulta rígida y repetitiva, cuando ella encuentra que todo

⁵³ Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

⁵⁴ Queda pendiente y por descubrir, qué sucedería si *Snak'obal Jnak'obal* enfrentara el miedo al ridículo que han mencionado les supondría presentar sus obras en un contexto ajeno a este tipo de prácticas. ¿Cómo experimentarían esta rebeldía?

movimiento puede ser un baile: caminar, andar en bicicleta, “todo puede ser un baile, de alguna forma”. No obstante esta percepción, considera que hacer danza como lo hace con *Snak’obal Jnak’obal* es ostentar un privilegio frente a personas como su madre y su padre, que “no tuvieron o a veces no tienen chance de estar bailando, porque están preocupados de cómo van a sobrevivir, qué van a comer mañana”, así como tampoco tuvieron ni “tienen oportunidad de hacer las cosas que hoy se pueden hacer”. Germán comparte esta noción, dice que no es sólo algo de él o su mamá, que por casarse no pudo bailar aunque le hubiera gustado; para él, bailar es vengar “el sueño más salvaje” de sus antepasados. Siguiendo este camino analítico, lo que permite o no permite a los cuerpos bailar, son los diversos sistemas de poder combinados, que circunscriben a los cuerpos a la utilidad o a cierta objetivación, por género, clase y racismo. Estos sistemas son encarnados y operados por otros cuerpos, que a través de interacciones formativas, performativas o violentas, cooperan con la preservación de dicho sistema. El ejemplo son las golpizas que puede sufrir una mujer por algún integrante de su familia como consecuencia de haber retado una norma de género, o los desprecios racistas que ocurren cotidianamente en las calles de una ciudad que se aferra a las opresiones coloniales. Bailar es, entonces, una ruptura con la norma, con la tradición y la obediencia al orden económico que restringe a los cuerpos. ¿Un *performance* escénico puede tener efectos sobre el *performance* íntimo de la vida cotidiana?⁵⁵

Una parte importante de la investigación coreográfica de *Snak’obal Jnak’obal* se ha volcado en la exploración del cuerpo a partir de lo que le resulta incómodo, lo que pone en contraste a la anatomía por sí misma⁵⁶ con la anatomía interpretada a través de esquemas culturales —y el entramado diverso que implican— asimilados por cada integrante. Lo incómodo para el cuerpo no es, en este caso, una posición que reclame una flexibilidad superlativa o un equilibrio perfecto; en este caso, lo incómodo es sostener la mirada, dejarse

⁵⁵ Esta investigación se ha enfocado en la experiencia de la y los *performers*. No obstante, sin duda se hace necesario indagar sobre tales efectos al ser presentados en la comunidad de personas con la que se comparte dicha vida cotidiana.

⁵⁶ Me refiero a su presencia material y sus capacidades como conjunto de músculos, huesos, grasas y órganos. Se trata de una herramienta para contrastar la noción de cuerpo como entidad biológica, con el cuerpo cargado de significados culturales; ese con el que se juega plásticamente en un salón de danza y ese que se presenta en el mundo social. Dado que estos “dos cuerpos” en la práctica son siempre el mismo, que crece y se construye en interacción con su mundo social, el contraste me es útil como una suerte de filtro para dar cuenta de los significados atribuidos a cada cuerpo en tanto discursos sociales.

tocar, abrazar otro cuerpo de hombre, o apropiarse energéticamente de un espacio, como mujer. La incomodidad no es fortuita, lo que “cuesta trabajo” es antecedido por experiencias individuales, posiblemente traumáticas, que permanecen en la memoria corporal o bien, por la mencionada asimilación de normas sociales y esquemas culturales. Volvemos entonces a una pregunta ya planteada ¿atravesar la frontera entre la costumbre y la incomodidad, es una forma de retar los límites de circunscripción entre los que se desenvuelve un cuerpo determinado, en un medio social?

Para llegar a identificar lo incómodo y sus lógicas subyacentes, *Snak'obal Jnak'obal* ha trabajado paralelamente la investigación desde el cuerpo, a través de la coreografía, y el análisis de los cuestionamientos y explicaciones elaboradas entre tanto. El espacio empírico que ofrece la danza y su articulación de movimientos y disposiciones corporales —distintos a las acostumbradas por sus ejecutantes en el espacio social— pueden dar lugar a una reflexión sobre el lazo que sostiene tales disposiciones corporales con las relaciones de poder en la familia, las calles, el colectivo. De modo que este *performance* constituye una ruptura —corporal y reflexiva— que no desaparece del todo al concluir como acción, sino que permanece en el cuerpo como un boceto de posibilidad para la transformación. ¿Transformación de qué? De las condiciones de constricción activa en las que una persona experimenta su cuerpo por razón de género, clase o racialización; o bien, la transformación de su experiencia frente a los discursos de los que provienen dichas constricciones. *Snak'obal Jnak'obal* encuentra, en el análisis de la incomodidad o lo que resulta difícil a cada quien, la influencia de los marcos culturales y de poder que atraviesan, interpretan y determinan la experiencia de sus cuerpos en el mundo social. En el centro de esta posible transformación está el *performance* cotidiano, a través del cual se realizan o ensayan descubrimientos; y el *performance* escénico, que constituye un proyecto coreográfico que pone a disposición del público sus cuerpos cargados de constricciones y cavilaciones. El público puede sentirse apelado al contemplar alguna disposición corporal diferente a las determinadas según un esquema cultural específico y sentir, entonces, cuestionadas las nociones de orden social pautadas por un poder estructural.

A continuación, citaré las experiencias específicas de incomodidad que dan razón al análisis sobre las influencias de los marcos culturales y sistemas de poder que atraviesan, interpretan y determinan a los cuerpos en sociedad.

3.5 Averiguando desde la incomodidad

¿Qué es caminar por la banqueta? ¿Qué es mirar a los ojos? ¿Qué es abrazar al compañero? ¿Qué es apoderarse energéticamente del escenario bailando un *solo*? Cada caso consiste en una interacción coreográfica, de un cuerpo particular en interacción con otros cuerpos en particular, en un espacio determinado. Las características de estos elementos son pistas sobre las relaciones de poder que condicionan las posibilidades de movimiento entre los cuerpos en diferentes espacios. El espacio determinado del que partimos es San Cristóbal de las Casas, Chiapas, donde hasta apenas recientemente, las personas identificadas como indígenas o de origen rural eran abiertamente menospreciadas y maltratadas en plena calle. Este mismo menosprecio que dio origen al nombre *Snak'obal Jnak'obal* es relatado con sensaciones de depresión y angustia, día tras día, compartidas por Abelardo, Luko y Germán. Es pertinente mencionar que si bien al inicio del trabajo de campo, en el relato de Mayra sobre el entorno social en la ciudad no había un énfasis notable sobre este tipo de menosprecio, a propósito de un incidente de vandalismo que desató comentarios racistas en las redes, compartió el enojo de quienes se sintieron agredidos por los insultos y malos deseos contra “los chamulas”, sin mostrarse demasiado sorprendida por los ataques.

3.5.1 Caminar por la banqueta: una coreografía antirracista

Para empezar a hablar de las tensiones del cuerpo en el espacio social, es clave retomar el relato de Abelardo, quien ya no vive con la sensación del menosprecio, aunque también dijo “... para mí sí todavía va a seguir latente, hasta el fondo de mi alma, siempre, hasta que todavía tenga vida”. Para él, en las calles aún ocurre ese menosprecio físico y verbal, pero en la actualidad las personas se defienden, según Abelardo, porque pertenecen a otra generación. Apenas casi veinte años atrás, antes del 2000, “en las calles era como muy normal que veías a las personas indígenas bajarse de las aceras porque les daba miedo a las

personas coletas y si tú no te bajabas pues te criticaban”. De esos tiempos quedan las señoras mayores, que conservan la idea de menosprecio hacia las “personas indígenas”; cierto descanso vibra en las palabras de Abelardo cuando recuerda que el tiempo pasa y que “son personas mayores que dentro de diez años ya no van a existir y tal vez se crea otra nueva generación de sociedad”. Para Abelardo, el menosprecio es todavía muy latente porque todavía queda en él la sensación de haberla vivido desde pequeño, precisamente por el poder de permanencia que tienen las sensaciones.

Tal vez porque me tocó, bueno no sólo un día sino muchos días. Mi mamá vendía en el Santo Domingo, mi hermana y yo íbamos caminando en la banqueta y no nos bajamos: mi mamá no se bajó, mi hermana tampoco, yo me detenía de la mano. Y pasó una señora que tenía su canasta y ella tampoco se bajó de la acera porque creyó que nosotros sí nos íbamos a bajar, y no se bajó y se toparon los unos a los otros enfrente. Y dijo la señora "Déjame pasar" pero como no entendíamos, pues, y en ese tiempo mi hermana sólo había estudiado el segundo de primaria y ella, dijo mi hermana, "Dice la mujer que nos bajemos". Y mi mamá no hizo caso y la señora se enfadó y comenzó a decir "Chamulas patas rajadas ¿por qué no se bajan? ¿por qué no se regresan a su comunidad?". Y siguió hablando y mi mamá sólo pasó al cruzarla y la empezó a empujar así y se fue sin hacerle caso. Entonces, por eso siento que esa sensación siempre va a estar en mí. Tal vez cambie un día, dentro de veinte años, pero no sé, porque yo creo que cuando uno lo vive queda con más potencia de esa sensación.⁵⁷

La madre de Abelardo llevó a cabo un *performance* de rebeldía y de imposición de su derecho a ocupar el mismo espacio que otro cuerpo, que al llamarles “chamulas patas rajadas” e insinuar su pertenencia a una comunidad rural, puede ser leída como agente violenta de un sistema de clases racista. Como hijos de esta mujer, rebelde al orden que la desprecia, las rupturas coreográficas de Mayra y Abelardo pueden entenderse no sólo como consecuencias de la presencia de las prácticas dancísticas en sus vidas, sino como cultivos de una crianza inconforme con la desigualdad en sus condiciones de vida. La sensación del menosprecio es producida por agentes que a lo largo de la historia han estado beneficiados

⁵⁷ Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

por el orden social, que comparten el pensamiento, en palabras de Abelardo, “de que ellos son, que valen la pena de vivir, que son más dignos de vivir y que los demás pues no, que sólo están ahí para trabajar y que no tienen valor para vivir, y entonces creen ellos que les da el derecho para menospreciar al otro”. Cuando hablamos del origen de este menosprecio, para Abelardo no se termina de responder la pregunta ¿es un qué o es un quién; es un pensamiento o un agente? Sin duda, la reproducción de un orden social requiere la intervención de agentes, que actualizan y hacen presente la violencia del pensamiento racista —en este caso—, que en la práctica es fundamental pensar de la mano con los sistemas de clase y género.

3.5.2 Mirar a los ojos: prácticas con marca de clase

Según Mayra, la mirada es la primera relación, el primer tipo de contacto con alguien: una mirada puede comunicarnos quiénes somos en los ojos de quien nos mira. Otro ejemplo de ruptura con un esquema social es descrito por Abelardo a propósito del ejercicio coreográfico de mirar a los ojos a alguien y sostener la mirada, cuando su costumbre era no hacerlo. No obstante la personalidad enérgica y obstinada que ahora lo caracteriza, por la manera en que narra sus disposiciones corporales (evasión de la mirada o del contacto) en recuerdos de tiempos pasados, éstas podrían identificarse como manifestaciones de timidez, pero están vinculada con ciertas violencias, temores y resentimientos. Al realizar el ejercicio de sostener la mirada, Abelardo no sólo analiza la incomodidad de esta suerte de expresión extrovertida, sino que se ve enfrentado con la costumbre, tal vez familiar, tal vez de todo un pueblo, “de agachar la mirada ante otra persona” en la calle. Pero no ante cualquier persona, sino ante quienes representan al colonizador de otros tiempos, con rasgos europeos y la apropiación de las formas culturales nacionales, incluido el uso del idioma castellano. ¿Podríamos hablar de que el cuerpo absorbe y lleva consigo las sensaciones de menosprecio? Según *Snak’obal*, sí. Para Mayra, también se reflejan directamente en el cuerpo, modificándolo, endureciéndolo o ablandándolo. Abelardo explica que por esta razón “hay personas que proyectan desconfianza, que esquivan la

mirada ajena, que encogen los hombros y caminan con pasos lentos”; que “observan con sospecha y están constantemente a la defensiva”, para protegerse de los ataques inminentes.

Y es por ello que se ve a las personas que tienen como desconfianza de sí mismos al no querer ver a la otra persona a los ojos o que se encogen de hombros y que caminen con pasos lentos y que siempre ven a las personas como sospechosas y siempre están como en un estado de autodefensa, por decirlo, porque siente que el mundo lo está atacando ¿no? Pero esa sensación que le produce el cuerpo y que se lo manda a su cerebro y se cuida de todos. Pero es primeramente el cuerpo, pienso, que lo siente mucho.⁵⁸

Las miradas agachadas tienen que ver con la relación de poder presente en esta sociedad poscolonial, donde hasta hace poco, de la población proveniente del campo se esperaba algún tipo de sumisión a la urbana, europea o castellanizada. Así como ilustra el relato en el que Abelardo iba de la mano de su madre, que suceda cada vez menos o que el desprecio sea expresado como condescendencia, no se trata de un cambio bondadoso en la calidad de las relaciones en el medio urbano, donde las personas separadas por distinción de clase convivan respetuosamente entre sí, sino de una serie de reclamos y arrebatos de dignidad en el trato de las personas llamadas indígenas a las *kaxlanes*. Para Germán, nuestros cuerpos cargan —sienten— nuestra historia; para él también es claro cómo caminar con la mirada hacia abajo, con los hombros encogidos y la costumbre de callar, son manifestaciones de ello. No obstante, este tipo de coreografías conviven con el extremo de quien se topa con la ocasión de asumir un poder ante el cual antes estuvo sometido. En palabras de Germán: “no sabemos hablar o alzar la voz a veces. Algunos lo aprenden y lo aprenden bien que ya se vuelven tan arrogantes y ya no escuchan y nos atacamos entre nosotros mismos”. Germán explica que esta arrogancia y ataque en la violencia de los hombres contra las mujeres pero también en cierto "orgullo tsotsil" que nace entre jóvenes furiosos con el orden social de la ciudad, y no dudan en polarizarse dentro de sus comunidades o causar disturbios contra la policía, por ejemplo. Según explican los bailarines, los cuerpos están llenos de la violencia de su historia familiar, cada persona decide cómo asumirse y qué hacer con ella. En otras

⁵⁸ Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

palabras, los sujetos y colectividades encarnan el poder que conduce la Historia. Matizando, cada individuo experimenta en su cuerpo las expresiones, posiciones, polarizaciones y procesos de cada conflicto político, sin olvidar que cada forma de poder tiene sus ramificaciones y adaptaciones según el contexto. Por ejemplo, las manifestaciones de un orden de género en el contexto poscolonial del sur de México.

De manera similar, y posiblemente a partir de la experiencia de su madre, el ejercicio de Abelardo de sostener la mirada ha tenido consecuencias en las interacciones cotidianas donde recibe insultos por la calle. Abelardo hoy mira fijamente a los ojos cuando habla y me cuenta que su papá una vez le dijo “Nunca agaches la mirada pero nunca hagas que otro agache la mirada”. Piensa que algo tiene que ver la práctica de danza con la gravedad y el coraje con el que ahora se atreve a levantar la mirada y responder los insultos que le lanzan en la calle. Sin ser una respuesta desproporcionadamente violenta, es un ejercicio de agencia y “autodefensa”, que al mismo tiempo emana de un rechazo a la violencia y representa una transformación interior sobre la manera en la que decide actuar frente a una agresión. Considero que es aun más que sólo un cambio de reacción porque constituye una posición política de respuesta ante el recordatorio encarnado de un sistema que lo discrimina y le enoja. Como dicen Germán y Mayra, no podemos esperar a que los otros “nos den nuestro lugar”, el lugar no se concede por amabilidad de los otros, sino que se toma, porque “nos pertenece” y ese tomar implica cierta violencia, así sea el mero arrebató de dignidad. Me parece importante recordar que se trata de una respuesta a un sistema de poder racista, que se actualiza y cobra realidad entre personas y contextos específicos; la personalidad de Abelardo, particularmente dominante y devota a la intelectualidad, desentona con la posición de subalternidad a la que las agresiones racistas lo refieren. La combinación de estas actitudes se manifiesta en el trabajo inteligente, crítico y retador que se encuentra plasmado en sus proyectos artísticos, coreográficos y plásticos.

Entre otros hallazgos, a partir de *Snak’obal Jnak’obal*, Abelardo aprendió a valorar su cuerpo y encontró la posibilidad de moverse a otros lugares y entre personas a las que también les gusta bailar. Al trabajar consigo mismo, generando sus propias preguntas y respuestas propias, Abelardo relata que vivió un proceso de “autoconocimiento”, primero a partir de su cuerpo, por ejemplo, al observar el movimiento de su omóplato, aprender su

nombre y recordarlo como parte de sí: un “auto reconocerse a sí mismo”. Siguiendo con las palabras de Abelardo, “es un auto reconocerse a sí mismo, no sólo en el cuerpo, sino que también es en el pensamiento, porque el cuerpo genera pensamiento”. Por ejemplo, “tocar el pecho de otro hombre, tocar su corazón —y sentirlo— y reflexionar sobre las sensaciones, los pensamientos propios y los pensamientos de quien observa”.

A este primer proceso de reafirmación de sus partes, siguió el descubrimiento de sus posibilidades de desarrollo junto con el grupo. Pero esta posibilidad de conocer también se extendió hacia otras colectivas artísticas, a conocer personas y viajar. Al descubrir que la extranjera que dirigía *Suekun*, el centro cultural donde comenzó *Snak'obal*, le daba mucho valor al arte —en particular a la danza—, y entender ese valor a través de talleres y conversaciones, Abelardo supo que podría utilizar ese valor para compartirlo, para utilizarlo para moverse, viajar y conocer “nuevas cosas”. De este proceso de movimiento social y geográfico, Abelardo relata haber observado el reflejo de “las distintas brechas y como las distintas oportunidades de que uno puede viajar, de que uno puede bailar en un teatro, aquí en San Cristóbal, en México o en Pachuca...”. También comparte su acercamiento a la lógica ya mencionada según la cual a las personas “les encanta utilizar, si saben algo que tienen, les encanta utilizar lo que pueden dar al otro” y entre personas nos aprovechamos y los utilizamos, en un sentido que juega con los discursos alrededor del concepto de identidad en este contexto:

Y peor aún. Si tu condición es indígena o tu condición es como de persona de pocos recursos, puedes manipular a las personas, de hecho, y decirles "Soy indígena pobrecito, no fui a la prepa" y sienten una empatía. Pero tú tienes la capacidad de utilizarlos. De hecho lo hacemos inconscientemente. Y en ese tiempo, Bárbara —se llamaba—, tenía mucha empatía con los indígenas y peor aún, con los indígenas que bailaban o hacían arte. Y entonces le gustaba, le gustaba lo que hacía. Y aún así, me acuerdo que Daniel se fue a México una vez y a mí me quedó presentar un vídeo sobre lo que habíamos hecho, pero antes de eso yo cité una poesía de Nietzsche muy extensa, "El canto del sepulcro", y vi en los ojos de los demás que sí les llamaba la atención. Y por eso utilizo la poesía y utilizo... o

en ese momento utilicé para que yo quería abrirle más brecha a *Snak'obal* pero sólo encontré eso y reconocí eso. Y luego quería volver a reafirmarlo y sí se podía.⁵⁹

Las palabras de Abelardo reflejan la agencia de las personas —en particular niños, niñas y jóvenes—, que son alcanzados por organismos como *Suekun* y se descubren en la posición del “indígena pobrecito” que es sujeto en desventaja y por tanto destinatario potencial de la asistencia de determinadas organizaciones o instituciones. El discurso de Abelardo narra cómo puede voltear la primera situación, en la que ser indígena es motivo para bajarse de la banqueta, para recibir un beneficio como el valor agregado de que un “indígena pobrecito” haga Arte al estilo contemporáneo. Es un juego en el que países, organizaciones o personas —por lo regular europeas— llegan a la ciudad de San Cristóbal de las Casas a proveer asistencia a las colectividades que se han quedado rezagadas y forman parte de esos territorios que en sus propios discursos coinciden en llamar el Tercer Mundo. Con el orgullo que caracteriza a personas como Abelardo, ante este planteamiento queda la estrategia de tomar las oportunidades que puedan encontrar en estos medios, recursos y espacios de asistencia, y reivindicar su posición en ellos y a partir de ellos.

3.5.3 Violencia y sensibilidad: la danza como laboratorio de género

Como mencioné al inicio de este capítulo, la danza y los espacios coreográficos han concedido momentos importantes en las vidas de *Snak'obal Jnak'obal*. Gracias a la coreografía, cada una de sus integrantes fue incorporando una especie de herramienta o ventana al conocimiento. Para Germán, es por la danza que pudo hacer descubrimientos al utilizar y tener contacto con su cuerpo y los espacios entre los que se mueve; fue entre la danza y los talleres en los que ha tomado parte, que aprendió a investigar y empezó a pensar su actividad en esos términos. “Antes —dijo— no investigaba nada, pero tal vez en el fondo de mí sí ya me importaba, porque me quedé aguantando mucho tiempo ahí.”

⁵⁹ Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.



Mayra y Germán envuelven a Abelardo en la falda tradicional de lana de las mujeres de Chamula, en una secuencia de *Sakil Tsek'* (2016). En el fondo, David observa desde su batería. Archivo personal.

Según las narrativas comunes de *Snak'obal Jnak'obal*, hay búsquedas que inician con motivos y elementos concretos. Así como para Abelardo sus omóplatos pudieron ser oportunidad para conocer y nombrar las partes de su cuerpo, Germán empezó por conocer el espacio en el que está, por ejemplo, el piso en el que trabaja y cómo sus condiciones pueden afectar al cuerpo, en la posibilidad de torcerse un tobillo, por ejemplo. El tema en la búsqueda de Germán, a grandes rasgos, tiene que ver con la velocidad y la calidad de sus movimientos, en relación con los afectos y con otros cuerpos. Más adelante, retomaré la importancia que adjudica Germán a la danza, como un medio para contrarrestar la violencia y la representación violenta de una colectividad, porque dice que también baila “para que vean que no todos los indígenas somos malos”. Antes de llegar a ese aspecto relacional, hablaré del lugar que da Germán a los afectos en su trabajo con el cuerpo. En sus palabras:

Gracias a la danza conocí que me movía muy rápido, demasiado rápido, así la danza me dio las herramientas para tranquilizarme un poco e intentar moverme más despacio, lo cual ha sido muy difícil, porque no he encontrado la suavidad, todavía, en mis movimientos. Y también el escuchar los cuerpos y mi cuerpo. Por ejemplo, cuando bailas con un compañero o compañera, y hacen, creo que se le dice *contact*⁶⁰, llega y escuchas cómo se mueve... Y también esa palabra la aprendí ahí, "escuchar el cuerpo"⁶¹, yo pensaba que sólo el oído escuchaba pero no, también el cuerpo siente y escucho. Y escuchas el cuerpo de los demás, sientes cómo se mueven, les respetas el cuerpo, y eso.⁶²

Así, Germán ha aprendido a recurrir a la danza o al movimiento para buscar tranquilizarse y dejar atrás el enojo; no es que sea una solución, pero sí “una posibilidad de un camino”. Al estar enojado, encuentra ejercicios para calmar la mente y el cuerpo, para buscar estar en equilibrio consigo mismo de manera “que no afecte a segundas o terceras personas”.

La danza también ha sido un espacio de encuentro, agradecimiento y trabajo. Como actividad a la que había que dedicarle un esfuerzo adicional, para aprender a bailar y alcanzar la perfección en los movimientos, Germán se enfrentó a enojos y a frustraciones, pero también a la aceptación de un cierto límite de la voluntad, “pero eso no quiere decir que caigas en una zona de conformismo, tienes que seguir esforzándote para conseguir ciertos movimientos, ciertos desplazamientos, ciertas secuencias”; y llegado a cierto punto, todo este arrojo y dedicación se ve convertido en agradecimiento para con los compañeros. En la danza, Germán encontró algo a lo que dedicarse, con lo que pensar objetivos y futuro; “era bailar y era hablar un poco de la historia, conocer a más personas”. También, Germán se deja conducir por la idea, calificada por él mismo como “romántica”, de que bailar es honrar a sus padres, a sus ancestros. “Yo trabajaba más el cuerpo y en la danza aprendí a

⁶⁰ *Contact Improvisation* es una práctica en la que el cuerpo, sirviéndose de su estructura y las leyes de la física, “hace preguntas” (Lepkoff, 1998). Daniel Lepkoff (1988) explica que la distinción esencial entre el *contact* y otras formas de danza, es la premisa de una experiencia corporal que precede al razonamiento o a una imagen, buscando anteponer una fisicalidad ulterior, a los procesos mentales. Entonces, la idea del Contact Improvisation es aprender a hacer preguntas, no desde la mente sino desde el cuerpo, por ejemplo: “¿qué pasa cuando concentro mi atención en las sensaciones de gravedad, la tierra y mi compañera?” (Lepkoff, 1998).

⁶¹ La noción de “escuchar al cuerpo” está vinculada con la acción de hacerle preguntas por medio del Contact Improvisation. Ante la pregunta, hay que “escuchar” la respuesta del cuerpo.

⁶² Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

agradecer, también, a través del cuerpo”, con atención en cada movimiento para no perderse o fallar en algo, porque de fallar “estaba siendo malagradecido con los compañeros que estaban dando su tiempo ahí y que estaban gestionando”; Germán aprendió a bailar y a agradecer desde el baile.

Además, o como parte de esta transición por los afectos, Germán identificó una transformación en la rigidez y capacidad de movimiento, a partir de su trabajo con *Snak’obal*, pero también ciertas reafirmaciones desde las que cuestiona el género. Una de las más notables fue al abrazar a un hombre. Ya imaginaba que abrazar a un hombre no lo convertiría en homosexual o haría que dejase de ser quien es, sin embargo algo le impedía hacerlo. Finalmente, lo hizo, lo hace “¿por qué no? Sólo es un abrazo”. Bailar y superar este tipo de obstáculos físico es “un motivo de alegría” para Germán. El origen profundo de sus transformaciones íntimas y sin embargo radicales, desde la rigidez y la violencia, permanece como un misterio. Pero los cambios en su vida son no sólo evidentes para él y su madre, los muchachos de la colonia saben que no pueden pronunciar frente a él, chistes “chistes sexistas o misóginos”. De modo que —dice con orgullo— “si se enteraran de que anda abrazando hombres en el escenario”, tampoco se sentiría ofendido de ser insultado por ello.

3.5.4 El centro de una mujer huracán

Para su solo de danza en la obra *Sak’il Tsek’* (2016), Mayra buscó en cada rincón de su cuerpo y su carácter la energía que la escena requería que proyectara. Fue un largo camino, desde su primera puesta en escena con *Snak’obal*, en 2013, donde con manos temblorosas subió al escenario a leer el manifiesto para *Pequeño* (2013), hasta la explosión de brillo y movimiento que tuvo lugar en el estreno de *Sak’il Tsek’ (nahua blanca) _antes de N_* en el verano de 2016 en San Cristóbal de las Casas, en el marco del 8º Festival Internacional Cuatro X Cuatro. En la obra, carga a Abelardo sobre su espalda, soporta a algo —alguien— más grande que ella, y sin embargo se mantiene firme, fuerte, haciendo acopio de la fuerza física, producto de su entrenamiento, y hasta cierto punto sorprendente, dada su complexión delgada. Mayra carga a Abelardo sobre su espalda, es decir que al mismo tiempo soporta a su hermano mayor y también lo que éste llega a representar en la dramaturgia: el peso de la

herencia, la memoria y las tradiciones. Más tarde, en la escena en la que baila sola con una pieza de plástico plateado como accesorio, Mayra se expande a través de movimientos intensos, rápidos, incluso furiosos, de forma que la energía sale de ella, viaja hasta cada persona en el público y regresa, al tiempo que ella arroja al aire y recibe su plástico, cuya suavidad al flotar en dirección del suelo contrasta con la fuerza de sus músculos en movimiento. El plástico plateado refleja el brillo de la energía en escena y la equilibra, complementando con suavidad donde Mayra impone una fuerza casi violenta. Desde el público, siento que Mayra se ha convertido en un huracán, que se expande en el aire y causa conmoción terrestre.



Mayra durante su *solo* en Sakil Tsek' (2016). Función en el CCEMx, Centro Cultural España, en la Ciudad de México. Fotografía de Maremoto Producciones.

Cuando empezamos a hacer juntas clase de ballet, insistió en aprender a girar —quería hacer *pirouettes* y *déboulés*⁶³ desde el primer día— de modo que se concentraba en fortalecer su centro, sobre todo, el abdomen como un ancla al propio cuerpo y la sensación de elevación que recorre el cuerpo desde los dedos de los pies hasta la nuca, para encontrar la sensación de giro. Ese mismo control de sí es el que llena el escenario y deja a su público deslumbrado; otra bailarina se acercó después de la función a elogiarla por su animalidad en escena, por la autenticidad de su energía, la llamó *chamana*. En adición al trabajo físico de largos meses de preparación, Mayra y Germán estuvieron brincando y bailando con música *rock*, hasta la noche anterior a la función, en busca del estilo violento de movimiento que ella tenía que hacer estallar con su danza. Era importante que la energía en escena fuese honesta y auténtica en el momento. Para que en escenario suceda, la música y los ensayos ayudan a concentrarse y sacar la actuación adelante, pero es fundamental encontrar la energía en el momento.

La actuación de Mayra no sólo es un mérito como *performer*, sino también como coreógrafa y no sólo por haber compuesto su *solo*. Al mismo tiempo que empezamos a hacer juntas clase de ballet, en el 2016, Daniel me había solicitado que la acompañase en su proceso de creación, pero Mayra se sintió ofendida de que el colectivo pensara que necesitaba ayuda para hacer su coreografía; de modo que sólo la escuché o miré sus ensayos cuando ella lo solicitó. Así, fue levantando la voz para discutir y defender las condiciones de su *solo*, sus capacidades y hasta las decisiones de vestuario. Parte de la energía de apropiación de la escena tiene que ver con el valor de que la escena era suya, tan escénica como personalmente. Cuando piensa en la estética en *Snak'obal*, Mayra dice que no piensa en las otras personas y sus miradas, sino que se concentra en su cuerpo, en sus sensaciones y lo que el cuerpo le indica que haga.

Así, cuando Mayra dice “la danza me enseñó a ser fuerte”, habla del fortalecimiento de su centro corporal y el alcance de esta fuerza al resto de su cuerpo y su *performance* escénico. Sin embargo, esa fuerza va más allá de la piel, también ha aprendido a ser fuerte, a buscar su voz y gestionar su propia subjetividad dentro de *Snak'obal*, junto a *Snak'obal* y

⁶³ *Déboulés*: “Sustantivo masculino (1870), del participio pasado del verbo *débouler*: caer de arriba abajo y rodar como una bola, «bajar como rodando», girar rápidamente sobre las puntas o media puntas, en 1ª. o 5ª. Posición, siguiendo una línea o un círculo” (Lebourges, 2006).

sin *Snak'obal*. Dice Mayra que su personalidad salía a relucir en el colectivo cuando no estaba de acuerdo con lo que el grupo quería hacer, pero para ello primero tuvo que superar el miedo a hablar y el miedo a la crítica. En la medida que empezó a recibir comentarios de aprecio por su trabajo, se ha sentido validada y se ha animado poco a poco a compartir más sus opiniones. La preceden su madre y sus abuelas como ejemplos, pero a ella le ha tocado defender también sus espacios, sus decisiones y sus elecciones. Todavía —y probablemente durante unos años más— busca su camino, su sentido, su actividad; a los diecisiete años está dispersa e impaciente, llena de ideas.



Mayra carga a Abelardo en una secuencia de Sakil Tsek' (2016). Función en el Teatro de la Ciudad, San Cristóbal de las Casas. Archivo personal.

Cuando llegué a hacer trabajo de campo, Abelardo y Mayra tenían una relación tensa —no se hablaban—, porque ella se había mudado de la casa familiar y estaba más cercana a su nueva comunidad musulmana que a sus hermanos y su madre. Con esta tensión de fondo, resultó frecuente que en las conversaciones dominara la voz de Abelardo y Mayra se

sintiera excluida, pero de manera paulatina, ésta fue levantando la voz y defendiendo sus puntos de vista con más confianza. Mayra reconoce que su hermano “sólo habla a quienes están en cierto nivel intelectual”, de modo que su falta de interacción deja lugar a suposiciones que no se limitan al enojo entre hermanos, sino que se extienden sobre el ámbito de la valoración del uno a la otra, tal vez por ser la hermana pequeña.

La independencia de Mayra en el verano de 2017 no fue un camino sencillo: se siente incomprendida, sola y después de unos meses fuera de casa temía que, de volver, sus hermanos la reciban con una golpiza. Si bien al empezar a leer el Corán e integrarse a las actividades de la mezquita, encontró una nueva búsqueda desde sus sentidos en torno a Alá y la confianza en él, en esta comunidad sólo comparten entre sí para hablar del Corán o la grandeza de Dios; es casi evidente que le hace falta tener el grupo que era *Snak'obal* y la danza. Estas nuevas búsquedas de Mayra han sido catalizadas por una cadena de decepciones: primero se decepcionó de la escuela —por profesores poco comprometidos con la educación— y luego de la danza. Contrastando fuertemente con el año anterior, en el verano de 2017 siente que la danza no la podría llevar a ningún lado, que ella no puede llamarse a sí misma bailarina, porque para ser bailarina hace falta mucha técnica, formación y entrenamiento: “antes bailaba porque se sentía bien, ahora me di cuenta de que no sabía lo que estaba haciendo”. Después es de todo, es notable es que Mayra da rienda suelta a sus deseos, su voluntad y a las decisiones que como mujer se asume con derecho a tomar sobre su propia vida.

Con Mayra me fue posible platicar más profundamente cuando sólo estábamos ella y yo; frente a Germán y Abelardo era más reservada. Un día lluvioso en el que no conseguimos ir a jugar básquetbol, me contó que le había interesado convertirse al Islam porque le habían dicho que en esta comunidad respetaban más a las mujeres y sus derechos que en la sociedad donde ella había crecido, después conoció el Corán y sus escrituras la cautivaron. A Mayra se le antojaría ser médico forense lo mismo que traductora, pero lo que tiene claro es que quiere irse de México, a correr en busca de su felicidad. Mayra es inteligente y curiosa, apenas habla de montar un hostel como plan a futuro y ya está hablando de un experimento para generar energía eléctrica a partir del agua, que le mostró un amigo, en seguida habla de que un día quiere hacer una moto que funcione con agua. A

tono con el carácter autodidacta de *Snak'obal Jnak'obal*, Mayra ha aprendido inglés por su cuenta, empezando por escuchar su música favorita —Avril Lavinge— pero también en las redes virtuales de Internet, leyendo comentarios de otros fans de sus cantantes preferidas en publicaciones de *Facebook*. Avril Lavinge, Hayley Williams (de la banda *Paramore*) y Miley Cyrus —sus cantantes preferidas del momento— tienen por lo menos algo en común: representan rebeldía de nuestra época y son voces femeninas de gran potencia.

Una tarde caminamos con Mayra y Germán desde La Garita, en el cerro, hasta el centro de San Cristóbal, y nos detenemos junto a la Catedral porque Mayra quiere ver a los danzantes; no sabemos de dónde son, pero por las conchas en sus tobillos y la indumentaria me hacen recordar a los concheros que bailan envueltos en humo de copal en el Zócalo de la Ciudad de México. A Mayra la danza le parece muy “chida”, dice que es ceremonial, que danzan hacia la tierra; escuchamos los tambores y nos dejamos llevar por las sensaciones que su energía deja en el cuerpo. Dice Mayra que es importante que la música esté arriba y que el cuerpo busque alcanzarla, no tiene sentido que sea al contrario. A Germán y a mí esta escena de danzantes nos recuerda la energía de Mayra en Sakil Tsek' y la observamos mientras les contempla, fascinada.⁶⁴

Al dejar de trabajar con *Snak'obal Jnak'obal*, Mayra dejó de exponerse artísticamente, pero tomó decisiones fuertes sobre su vida al unirse al Islam y mudarse de casa; no tener a *Snak'obal* constituyó una gran pérdida afectiva y social para ella, y en su cuerpo resintió haber dejado de bailar. A la luz de la importancia que cobra para Mayra la premisa de correr en busca de su propia felicidad y la tendencia reciente (de los dos últimos años) a tomar decisiones radicales de cambio sobre su residencia, sus pasatiempos y sus compañías, considero que se siente limitada por las condiciones de vida que no le permiten sentirse tranquila, comprendida y acompañada. Por ejemplo, la tendencia violenta de los hombres de su familia y sus demandas domésticas. Por eso, cuando Mayra dice que, más que por expresar un mensaje en particular, baila por el cuerpo, por las sensaciones de placer y libertad que le genera la danza, éste no es un motivo menor o carente de contenido político. Procurarse un tiempo para la creación, el propio disfrute y la experiencia de autoconocimiento en la danza, resulta sumamente político en una época donde la

⁶⁴ Anotación del diario de campo, julio de 2017.

mecanización del cuerpo (Federici, 2015) es la clave para la acumulación capitalista. Esto es visible en un contexto donde las mujeres constantemente destinan más tiempo a la suma del trabajo fuera de casa, al doméstico y de cuidados, que a alguna actividad para el placer personal. Así, podemos decir que guarda su cuerpo como espacio de subjetivación y como un territorio de resistencia, como su mamá y su abuela lo hicieron con los terrenos antes que ella.

El espacio empírico que Mayra encontró al investigar y bailar con *Snak'obal*, se articuló de forma paralela a sensaciones de autodescubrimiento, recreación y placer. Este carácter placentero y de diversión resultaría superficial de no recordar la trascendencia que ella misma considera que estos espacios creativos han tenido para su vida en este período. El movimiento, las experiencias de danza, son de resistencia pero también de placer. Así, la trayectoria de Mayra deja ver algo fundamental de la experiencia íntima y social del cuerpo: el placer importa, y el tiempo que normalmente tienen algunas mujeres para actividades de placer es menor al tiempo que pueden destinar algunos hombres. El cuerpo es construido o se construye a sí mismo con base en las experiencias corporales a su alcance; en el caso de Mayra, contar con un espacio para el placer, recreación y creación desde el cuerpo, contrasta con las pautas de un mundo social en que los cuerpos son utilizados mayoritariamente para la reproducción y el trabajo remunerado y no remunerado. Para Abelardo, mirar a los ojos fue un desafío profundo, para la madre —suya y de Mayra—, caminar por la banqueta fue una pequeña victoria social; para Germán, abrazar a su compañero en los ensayos fue la ocasión para saber que “a un hombre no le pasa nada por abrazar a otro hombre”; y para Mayra, llenar el escenario bailando un *solo* fue un proyecto coreográfico tejido a un proceso de transformación íntima. Toda medida guardada, cada uno de estos procesos tiene en el centro una tensión con una manifestación de los sistemas de poder descubiertos por cada cuerpo. Por eso propongo pensar que el movimiento corporal entraña una intimidad política, porque desde lo más carnal y propio se enfrenta a los límites impuestos por los sistemas de género, clase y racismo, en sus propios cuerpos. Este espacio de revelación de la intimidad del movimiento es lo que considero un “tercer cuerpo”.

No obstante esta configuración material ineludible, construida entre esquemas políticos, los testimonios de *Snak'obal Jnak'obal* dan cuenta de una serie de procesos íntimos que, con base en prácticas coreográficas y dancísticas, se han trasladado a la reflexión simbólica de los efectos de estas formas de poder. Para sugerir el trayecto corporal de la reflexión coreográfica, podemos pensar que existe una “posibilidad de vacío” (de constricciones simbólicas) que adquiere el cuerpo danzante en el momento de la práctica. Si bien nunca será un vacío tangible ni de conciencia, se trata de una oportunidad de expansión del sujeto, que atraviesa los límites del orden social. Este vacío simbólico y momentáneo —que ocurre cuando el cuerpo baila o se entrega a una investigación coreográfica—, permite que el sujeto se imagine casi insubordinado por los órdenes sociales que limitan al cuerpo. En palabras de Germán, la danza “es algo que desaparece el ser”, porque “construye, destruye y reconstruye”. Es decir que al bailar “dejas de ser un indígena, un mexicano o extranjero y te conviertes en un cuerpo que quiere decir algo o no, sólo baila porque le gusta”. Para la mirada coreográfica, cultivar el cuerpo no sólo es un medio sino un fin en sí mismo, una forma de llegar a generar conocimiento y descubrir las potencias del ser a partir de las potencias del cuerpo.

3.6 “Moverse más lento y llegar más lejos”: disposiciones políticas del colectivo

Snak'obal Jnak'obal se constituyó como colectivo a partir de un desacuerdo fundamental con el centro cultural *Suekun*, el sitio donde se encontraron por primera vez, en el taller de Teatro Movimiento que impartía Daniel. La estructura jerárquica de *Suekun* y sus exigencias resultaban problemáticas para el ritmo y las búsquedas del grupo; la institución demandaba resultados sin tomar en consideración los tiempos del proceso integral de un grupo irregular y de diferente nivel de compromiso. Dada la importancia política de este conflicto para la investigación y creación coreográfica de *Snak'obal Jnak'obal*, la organización interna es un tema que han asumido buscando la horizontalidad. En este marco organizacional, el colectivo debía establecer un diálogo y cuestionamiento exhaustivo antes de tomar cualquier decisión. Estar en colectivo ha sido un aprendizaje tanto afectivo como político, un espacio distinto para cada quien; si bien el grupo abraza,

hace comunidad y es compañía constante, también reclama proyecto, firmeza y desapego para establecer acuerdos y crear en conjunto. Por ejemplo, para Abelardo, quien con ciertos propósitos de vida definidos, consideraba que llegaría más rápido a cumplirlos en solitario, sin embargo, en la danza aprendió a practicar la paciencia y a trabajar colaborativamente para llegar a metas comunes. Moverse en colectivo resulta más lento, “pero muchas veces llegas más lejos que cuando estás solo”. Para Abelardo, caminar en colectivo, así como desapegarse de las voluntades de las partes con las que en algún momento compartió el plan para llegar a sus metas, ha sido todo un camino de aprendizaje. A continuación, cito un fragmento de entrevista en el que narra parte de la historia individual y en colectivo en la que ha aprendido a desarrollar la paciencia, de mano con la danza.

Yo siempre he tenido ese propósito en la vida, yo quiero que las personas digan "Él es Abelardo, hijo de Salvador, hijo de de María Díaz Díaz, y a pesar de sus situaciones, miren hasta dónde ha llegado". (...) Entonces yo veía la danza, o como el arte, como una vía para llegar al fin. Mi fin era conseguir que todos llegaran a conocerme y mi vía era la poesía; y luego conocí la danza, que luego vi que abría muchas posibilidades. Y ese era mi medio. Por eso le di como mucho esfuerzo, mucha dedicación. Y a pesar de todo, sentí que lo que estaba creando ahí en la danza era una parte de mí. (...) Pero luego vi que la vía que según yo llevaba a mi fin estaba quebrándose poco a poco. Y aunque yo trataba de arreglarlo y a pesar de que yo trataba de unir a las personas, no se podía. Porque las personas también tienen sus propios fines y buscan sus propios medios. Porque en ese entonces muchas personas salieron. Entraban algunos, salían otros; creo que como diez o doce personas entraron y doce o catorce personas salieron. Pero en ese entonces yo estaba muy dedicado y quería unir a todas las personas. La última persona que quise que ella estuviera aquí era Leticia, porque sentía que era una chica súper poderosa que no bailaba muy bien, pero tenía una presencia súper fuerte: sólo con el hecho de que se parara en el escenario y luego subía sus manos a su cabello, le daba mucha fuerza, estaba muy presente. Pero ella tenía otro fin, quería ser doctora, y ahora lo está consiguiendo. Pero la quería tanto, la quería que estuviera con nosotros, (...) y en ese mismo tiempo a mí me estaba subiendo en un estatus, de que ya me estaban conociendo las personas. (...) Entonces comprendí que aunque tanto me esforzara por el grupo, yo no era el culpable causante si alguien dejaba el grupo, porque al final era su propia voluntad. Entonces comprendí que mi camino ya no estaba en la danza,

comprendí que estaba en otra parte, y comprendí que de nuevo debo de estar solo, como antes estaba solo, y seguir a mis propios pasos. (...) Entonces yo, en estos últimos meses he estado pensando que no quiero dejarlo pero si tengo que dejarlo para conseguir mi fin, tendría que hacerlo (...), porque después de todo es lo que yo quiero, y los demás pues quieren otras cosas.⁶⁵

Es precisamente el diálogo en consideración de la voluntad ajena y la búsqueda del consenso como fin necesariamente común, a pesar de los propios fines, lo que ha generado conflicto, porque cada parte del colectivo tiene planes diferentes y mucha convicción para su defensa y articulación. En las artes, Abelardo ve “posibilidades de camino y de caminar con otras personas que llegan en tu camino; que juntos pueden formar algo (...) o cambiar algo”; Germán y Mayra pueden ver más frecuentemente un espacio de sensaciones para la libertad o la tranquilidad, el espacio del baile para el goce. Al regresar de la gira de *Sakil Tsek'* en 2016, Germán estaba decidido a no intercambiar su arte por dinero, mientras que Mayra tenía la ilusión de perseguir una carrera como bailarina, y de hecho realizó una colaboración con la coreógrafa Alma Quintana, del colectivo A.M. en la Ciudad de México, lo que culminó con una presentación en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC). Por su parte, Daniel es quien comparte el interés continuo con Abelardo, por seguir haciendo investigación y gestión de espacios y encuentros desde y para *Snak'obal Jnak'obal*. No obstante lo irritante —y tal vez novedoso, como experiencia— que pueda resultar para una parte de las voces ceder ante la voluntad o influencia de las otras voces en el plan común, los fundamentos de *Snak'obal Jnak'obal* se hacen efectivos en la discusión, valoración y toma de decisiones colectiva, de modo que la paciencia es una herramienta particularmente necesaria.

Con el paso de los años, y particularmente durante los dos en lo que he realizado esta investigación, *Snak'obal Jnak'obal* se ha encontrado con conflictos interiores en más de una ocasión. Aun si las prácticas corporales y la creación coreográfica reúnen un gran potencial *performativo* e ideológico de transformación, la interacción de voluntades en colectivo no deja de estar colmada de las estructuras de poder del contexto. En particular,

⁶⁵ Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

las relaciones de poder al interior del colectivo por razones de género —y específicamente en razón de parentesco— siguen siendo un conjunto de obstáculos a enfrentar en la vida cotidiana y en la organización.

3.7 La identidad y la fluidez

Dos conceptos que permanecen en disputa son el de la identidad y la categoría de “indígena”; su significado para la experiencia individual no debe darse por sentado y sin embargo parece ser de importancia colectiva, en una coyuntura geopolítica en la que veinticuatro años después del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el Concejo Nacional Indígena propuso a una representante para buscar la candidatura independiente. Al investigar sobre la memoria y las herencias culturales, *Snak'obal Jnak'obal* creó *Sakil Tsek'* (2016) y desde septiembre de 2017 se encuentra en proceso de creación de una nueva obra, investigando también sobre el concepto social de la identidad para la obra *Chuvaj, Tríptico para la memoria*. En el mencionado centro *Suekun*, organización de financiamiento austriaco, Daniel cuenta que se repetía un discurso de exhortación a los niños, niñas y jóvenes para la preservación de su identidad y sus raíces indígenas, bien intencionado pero un tanto vacío dada la naturaleza de las capacitaciones técnicas y de servicio que impartían. Parte de la insatisfacción con el concepto identidad, es que “no sabemos lo que significa”, es decir, “nos lo imaginamos, pero ¿significa el color de mi piel, mi idioma o dónde creció mi abuelita?”. En la experiencia cotidiana de Germán, Abelardo y Mayra, la categoría indígena es utilizada por las y los extranjeros, no por ellos y sus familias, de modo que parece que “lo indígena” es una versión traducida o folclórica de una cotidianidad vernácula objetualizada por la mirada extranjera.

En esta apreciación de “lo indígena” es la atribución racista que circunscribe a la población hablante de lengua materna y origen rural o comunitario a permanecer como “minoría” vulnerable, ignorante y/o violenta. Que designa un colectivo homogéneo, que representa riqueza cultural para el país en un discurso muy lejano, aunque permanezca en pobreza y fuera de los circuitos principales de la política, la intelectualidad, de ciudadanía y de Arte. Y es esta noción discriminatoria lo que se asocia con el término identidad, que en lugar de ser los hilos del tejido social, es una frontera aparente entre personas. Desde la

parte occidentalizada o extranjera de esta frontera, estamos las y los mestizos que exigimos contenidos antiguos o ideológicos a personas que comparten el mismo mundo capitalista y donde son victimizadas por el sistema político nacional.

Cuando fuimos con Abelardo, Germán y Mayra al Festival CompArte por la Humanidad, organizado en el caracol zapatista *Oventik*, tuvimos mucho que comentar sobre la exigencia de pureza a los otros, en este caso al zapatismo. Mayra observaba las obras de teatro y los bailes de las zapatistas y buscaba respuestas; después de ver, una tras otra, representaciones de los estragos del capitalismo y las guerras libradas contra la población indígena⁶⁶ y del campo, Mayra quería saber cuál era el proyecto de paz. Vimos que vendían *Coca-Cola* en una pequeña tienda para turistas en el caracol, y a Mayra le contrarió, porque dice que comprar este tipo de productos “es darle al capitalismo dinero para que compre balas para matarnos”, cree que limitar el consumo es importante para hacer un cambio. Germán, por su parte, dice que le exigimos mucha pureza a los zapatistas, y que sólo desde el consumo no se puede cambiar la situación, porque eso es muy individualista. Finalmente estamos afuera, aprendiendo lo que podemos de ellos, tal vez con menos hambre y viviendo según las posibilidades en nuestro entorno. Es el lugar inadecuado para emitir juicios sobre lo que el otro colectivo debiera o no hacer. De la misma manera concibo el problema de la exigencia de la pureza a la identidad indígena, junto al problema de una multiculturalidad que no desea aprender de la diversidad, sino que acepta incluir, con ciertos requisitos, a dicha diversidad dentro de la norma impuesta; entre esos requisitos, que permanezca bajo las condiciones del proyecto nacional. Pero sí hay una identidad que explorar y que resolver con el concepto de indígena.

Donde vive la identidad como lo entienden en *Snak'obal Jnak'obal*, es en el idioma, porque es la forma de explicar la vida en este lugar, en estos montes, entre estas personas. Mayra ha experimentado un rompimiento con el tsotsil, porque poco a poco deja de usarlo en favor de otros idiomas, aunque no del todo. Es complicado hablar de la importancia de conservar un idioma cuando para el sistema social urbano, el sistema escolar nacional, el mercado laboral, su nueva comunidad religiosa y sus propias convicciones, es preciso un manejo fluido del castellano, además del inglés y el árabe. En general, sabemos que las

⁶⁶ Según como la nombraban en estas puestas en escena.

pérdidas de lengua materna guardan una relación con el rechazo que sufren quienes la hablan en centros urbanos, cubiertos por la sombra del colonialismo y el capitalismo. No obstante, entre sus planes a futuro Mayra no deshecha la posibilidad de convertirse en traductora o hasta maestra de tsotsil, para lo que, reconoce, debería estudiarlo. El rompimiento con la lengua materna puede ser leído como una oportunidad de aprobación, progreso y movilidad social; como una pérdida de patrimonio y de tradición; o como una mera decisión personal de una joven que busca construir una vida completamente diferente a las vidas disponibles en el entorno con el que creció —y al que la vincula el idioma tsotsil—. No obstante estas lecturas posibles, Mayra dice que tener un idioma es tener poder, y que la claridad y belleza de su uso es difícilmente traducible al castellano, incluso en su caso y en el de sus compañeros de colectivo. Teniendo esto en cuenta, considero que Mayra *performa* una identidad fluida, según sus deseos e intereses y *Snak'obal Jnak'obal* investiga sobre los trazos de la historia en sus cuerpos, para destruir la ilusión de dicha identidad como mito, no les preocupa que se rompa una tradición porque consideran que las tradiciones vienen, van y se inventan. Cabe preguntarse por la sombra propia ¿cuál sería la sombra anterior la sombra colonialista de la ciudad? ¿Es posible conocer una sombra *original*?

El caso de *Snak'obal Jnak'obal* es una respuesta bastante elaborada a la actividad de una organización europea que exhorta a niños y niñas habitantes de la zona norte de la ciudad a luchar por proteger sus tradiciones, al tiempo que les ofrecía capacitación para sustentarse con empleos en el sector de servicios que se sostiene con el turismo nacional e internacional. Ante esta opción, en el taller de Daniel García y en la posterior fundación y actividad de *Snak'obal Jnak'obal*, sus integrantes buscaron ser autodidactas, leer, pensar, investigar y cultivar sus capacidades creativas, para decidir sobre el consentimiento o destrucción de las tradiciones. Así, Mayra, Abelardo y Germán, junto con Daniel, se han dedicado a explorar e investigar sus cuerpos, para plantear preguntas y respuestas, y tomar las decisiones que les corresponden para sí mismas. Esta es una de las formas en las que *Snak'obal Jnak'obal* se rebela y lucha, coreográficamente y desde la auto representación, por levantar los varios velos de poder que continúan sobre las perspectivas estructurales.

Los procesos íntimos y la potencia del movimiento: en busca de una explicación

A lo largo de este capítulo, he intentado esbozar las narraciones y discursos que dan cuenta de las experiencias en las que Mayra, Germán y Abelardo, a partir de las prácticas coreográficas y dancísticas, se han enfrentado a determinados discursos de poder que de manera simbólica configuran sus cuerpos, determinando, a su vez, sus posturas y movimientos al bailar. Si bien para esta tesis el objeto de estudio es la respuesta discursiva, estética y *performativa* a las tensiones de un contexto poscolonial, que a su vez es resultado de una larga historia política de luchas sociales, es menester considerar también los efectos materiales de dichos discursos de poder. Como ya se ha detallado antes, la ciudad y la familia en la que crecieron Abelardo, Germán y Mayra, fue marcada por la migración desde el campo, la pobreza y la ocupación de un territorio, de modo que sus cuerpos también han sido en cierta medida configurados materialmente desde este contexto atravesado por discursos de género, racistas y de clase, a partir del tipo de trabajo físico que han realizado, la violencia y la calidad de la nutrición durante su crecimiento. Los discursos de poder son evidentes también en las experiencias corporales cotidianas —fuera del salón o el escenario—, cuando un cuerpo en particular puede ser objeto de agresiones sexistas o racistas. Cada cuerpo está íntimamente ligado a ciertos esquemas de poder, cuya imposición de orden, en el caso de Abelardo, Germán y Mayra, resulta en precarización de la vida, violencia y sumisión.

No obstante esta configuración material ineludible, construida entre esquemas políticos, los testimonios de *Snak'obal Jnak'obal* dan cuenta de una serie de procesos íntimos que, con base en prácticas coreográficas y dancísticas, se han trasladado a la reflexión simbólica de los efectos de estas formas de poder. Para sugerir el trayecto corporal de la reflexión coreográfica, en la primera parte de este capítulo escribí sobre la “posibilidad de vacío” que adquiere el cuerpo de una bailarina en el momento de la práctica dancística, cuando toda la concentración está puesta en el cuerpo. Si bien nunca será un vacío tangible ni de conciencia, ni mucho menos de una experiencia extra corporal, planteo que se trata de una oportunidad de expansión subjetiva fuera del orden social. Este vacío simbólico y momentáneo —que ocurre cuando el cuerpo baila o se entrega a una

investigación coreográfica—, permite que el sujeto se experimente casi libre de las constricciones que lo condicionan, limitan y ordenan a partir del cuerpo.

Para intentar explicar cómo analizo la transición de investigación coreográfica, pasando por esta suerte de “vacío” simbólico, propongo volver a pensar en estos tres cuerpos que son siempre el mismo: el primero es el del sujeto que se construye, habita y se relaciona en un mundo social, atravesado por el sistema de género, el racista y el de clase; el segundo es el cuerpo de la representación, la coreografía o el *performance* escénico, que se ha preparado física, sensorial e intelectualmente para plantarse en un espacio de exhibición. Finalmente, el tercer cuerpo es el que se sitúa entre el primero y el segundo: es el espacio para la imaginación, el trabajo físico, el entrenamiento, el ensayo, la danza, la creación y la investigación coreográfica; es el cuerpo del proceso, el cuerpo en movimiento, el cuerpo donde tiene lugar la transformación. Es lógico pensar que un cuerpo que se entrena para bailar en un escenario requiere llevar la memoria de este entrenamiento al espacio de exhibición, del tercer cuerpo al segundo. Como el sujeto no puede fragmentarse en tres cuerpos, el primer cuerpo también es afectado por este entrenamiento. Así, la memoria que del espacio empírico de la danza retenga el segundo cuerpo, es una memoria que se extiende también al primero, llevando a cuestras la posibilidad de un *performance* contrastante con el meticulosamente acondicionado en las calles y los espacios ordenados por la encrucijada de sistemas de poder. A continuación, profundizaré en el concepto del tercer cuerpo y demostraré cómo es que, a partir de la investigación y las prácticas coreográficas, *Snak’obal Jnak’obal* ha resistido a los esquemas de poder que dominan su contexto.

3.8 El Tercer cuerpo: la intimidad política del movimiento

En esta última sección me ocuparé de demostrar cómo es que, a partir de la investigación y las prácticas coreográficas, *Snak’obal Jnak’obal* ha buscado en sus cuerpos los discursos de poder donde se ancla el carácter incómodo o subversivo de determinadas acciones, actitudes o posturas; y cómo los ha transformado desde el movimiento y el *performance* escénico. Dicho de otra manera, busco explicar cómo es que a partir del movimiento es

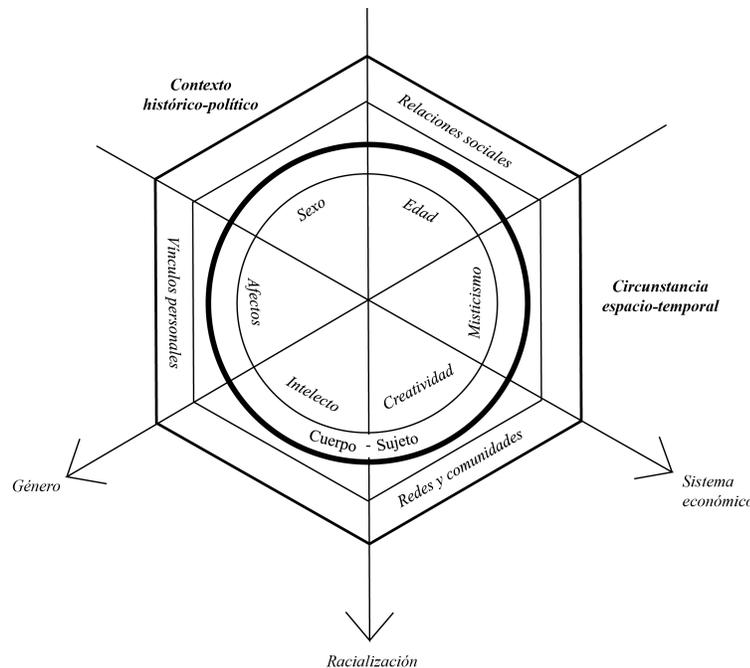
posible hacerle frente, discursiva y coreográficamente, a la forma en que cada cuerpo es atravesado y violentado íntimamente, en razón de género, racismo y posición económica. Este enfrentamiento es político, porque busca resistir a los esquemas de poder que configuran la intimidad subjetiva, precisamente desde ahí: desde pequeñas transformaciones personales, corporales y coreográficas en la interacción cotidiana. También es político porque esta resistencia —con potencial de devenir en subversión— además toma o más bien genera espacios para la experimentación de nuevas colectividades, de la primera cuestión es ¿qué transforma una masa dispersa de individuos o incluso una multitud, en un grupo sostenido integrado y dinamizado de manera intersubjetiva? (Pouillaude, 2001).

Entre los hallazgos de *Snak'obal Jnak'obal* que retomo en el capítulo anterior está el concepto del olvido del *yo* a través del espacio empírico de la danza. En este último apartado argumentaré el concepto de “tercer cuerpo” como herramienta conceptual propia para explicar cómo es que el movimiento puede generar intelecciones íntimas y políticas, en un diálogo entre la corporalidad construida socialmente y atravesada por sistemas de poder, y la posibilidad de un cuerpo más autónomo, más liberado, más “desalienado”. Lo que concibo como un tercer cuerpo, en el que tiene lugar el “vacío” de significados del mundo social para dar paso a la interacción del cuerpo para sí mismo, es un espacio de posibilidad, imaginación, técnica, danza, creación e investigación coreográfica. En el espacio de la danza interactúan las prefiguraciones y el análisis de los vínculos intersubjetivos: los cuerpos toman parte en el “análisis de las relaciones que configuran la intersubjetividad de una época” (Pouillaude, 2001). De esta forma, los cuerpos en movimiento están en posibilidad de *performar* y aproximarse a un análisis contrastante entre la intersección de estructuras de poder y las posibilidades de la intersubjetividad corporal, autónoma. La importancia política radica, también, en que tales análisis revelan la configuración intersubjetiva e intercorpórea de una época, en una dinámica espacial particular (Pouillaude, 2001). El tercer cuerpo nos acerca, por un lado, a la posibilidad de diagnosticar la precarización del cuerpo en el mundo social de un momento histórico, y, por otro, a sus potencias, para cuyo ensayo y experimentación también es idóneo el espacio escénico. Mi insistencia en el cuerpo radica en que su experiencia sensible del mundo tiene

una importancia política, que la experiencia corporal y los vínculos entre cuerpos están siempre en el núcleo de las violencias y el ejercicio del poder de unos cuerpos sobre otros.

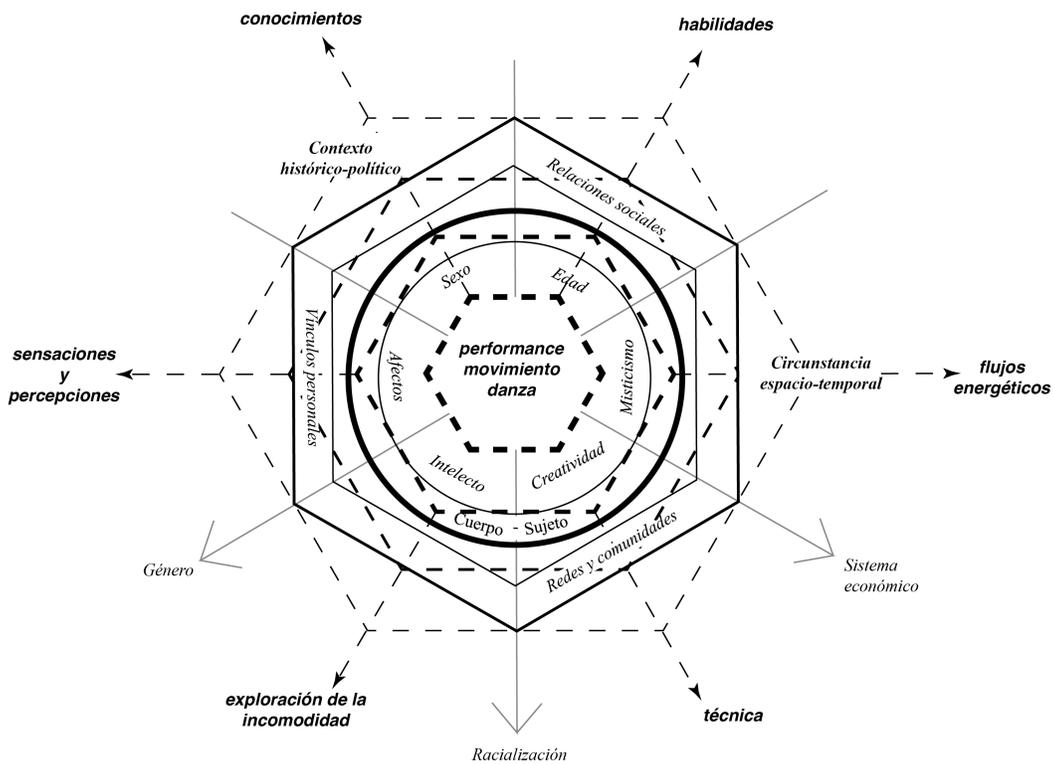
La importancia de este tercer cuerpo, como intersticio entre el primero, el que lleva a cabo el *performance* cotidiano en el mundo social; y el segundo, el que interpreta, representa o lleva a cabo un *performance* escénico —si bien siempre es el mismo cuerpo material— es que podría tratarse de un espacio de recuperación para el cuerpo precarizado, en valores de sensibilidad y percepción. Retomo la idea del cuerpo precarizado de Silvia Federici, como ese cuerpo que, sin ser víctima, ha sido despojado de una serie de cualidades que poseía en sociedades pre capitalistas. Aunque en este estudio nos avocamos a los cuerpos de *Snak'obal Jnak'obal* —en los que se intersectan los sistemas de género, clase y el racismo poscolonial, como formas de poder que ordenan la sociedad en este contexto—, todos los cuerpos que se desarrollan en entornos urbanos y situados en los esquemas sociales trazados por el sistema capitalista, son susceptibles de ser cuerpos precarios. Más que una romantización se trata de una propuesta concreta a través de la práctica coreográfica, para el reconocimiento del cuerpo como espacio de procesos de transformación, a través del movimiento y la imaginación creativa.

A continuación, planteo diagrama (D.1) para retomar gráficamente las dimensiones del sujeto que, según lo compartido en este estudio, afectan y construyen al cuerpo.



El círculo con la línea más gruesa es la frontera del Cuerpo-Sujeto, que comprende las dimensiones de sexo, edad, misticismo, creatividad, intelecto y afectos; este Cuerpo-Sujeto es contenido y conformado en un primer nivel colectivo, donde tienen lugar relaciones sociales, vínculos personales y la formación de redes y comunidades; a su vez, este primer nivel colectivo se despliega en una circunstancia específica espacio-temporal, instalada en un contexto histórico-político específico. Las flechas, que atraviesan todos los niveles colectivos e individuales, corresponden a los tres ejes de poder tomados en cuenta en este estudio: género, racialización y sistema económico (posición económica). Éstas se extienden al infinito, porque tienen alcances globales y macroeconómicos.

Por otro lado, en el siguiente diagrama (D.2), represento cómo del movimiento al interior del Cuerpo-Sujeto surge un vacío intermitente que se extiende como en ondas expansivas, desde el cuerpo hasta las dimensiones individuales y los entornos relacionales del sujeto, hasta el infinito. El *performance*, movimiento, danza se extiende y se vincula con otras dimensiones y límites políticos al sujeto, a través de habilidades, flujos energéticos, técnica, la exploración de la incomodidad, sensaciones y percepciones y conocimientos, del cuerpo. Ésta es una representación conglomerada de la variedad de dinámicas y los alcances, que pueden detonarse a partir del tercer cuerpo, en los espacios coreográficos. Estas dinámicas son interacciones íntimas y su devenir en proceso de transformación personal, colectiva o social, tomaría tiempo y práctica, como dejan ver los testimonios.



Se trata de interacciones íntimas de carácter político, porque los procesos de autoconocimiento, de percepción y de crecimiento, etc., que detonan, forman parte de un proceso de desarrollo integral de la persona, desde el cuál puedan surgir procesos de autonomía. Porque se preocupa por las relaciones intersubjetivas, la danza contemporánea presenta una intención política contra el modelo organicista y la metáfora del cuerpo político —el efecto de unificación y totalidad bella— buscada en los *corps de danse* de los grupos de ballet clásico (Pouillaude, 2001). Las nuevas formas de colectividad que se trazan desde la danza contemporánea se esfuerzan por no replicar la metáfora de “cuerpo político”, que trabajan por mostrar como desgastada e insuficiente. Esta metáfora del cuerpo político tiene que ver con la configuración del Estado-nación moderno y constituye la base común de las filosofías políticas occidentales, como el pacto social (Pouillaude, 2001). Desde la perspectiva de Pouillaude, la danza contemporánea puede ser un espacio de ensayo para una entidad colectiva verdadera, que integre a los individuos como tales, frente a las soluciones clásicas europeas del Leviatán o la soberanía popular de Rousseau, donde

el “cuerpo político” expresa “la unidad indisoluble de las partes en el todo, su ordenamiento riguroso y su estricta jerarquía funcional” (Pouillaude, 2001). El caso de *Snak’obal Jnak’obal* se encuentra lejos de Hobbes y de Rousseau, pero se ha desarrollado y heredado el caos y las violencias consecuencia de las jerarquías impuestas en las varias etapas de la historia del territorio mexicano. Desde las interacciones íntimas en los espacios de coreografía como el retomado en esta investigación, buscamos cuestionar las jerarquías producto de las estructuras de poder históricas, que alcanzan y determinan no sólo el orden social sino la experiencia del cuerpo y la misma condición humana. Mi propuesta es que el tercer cuerpo constituye una herramienta de análisis de las múltiples incomodidades que un sujeto puede experimentar y se encuentran vinculadas a las experiencias que lo han enfrentado a expresiones de poder. Estamos en búsqueda, pues, de una forma de suspender el poder sobre el cuerpo para que éste exprese lo que nos resulta inefable, propio, lo inaprehensible del ser del cuerpo. Pouillaude (2001) presenta la danza escénica como un espacio de resistencia política para el cuerpo:

¿Cómo puede el cuerpo producir lo secreto? ¿Cómo puede exponerse a sí mismo como un secreto, como intimidad al mismo tiempo ofrecida y robada? ¿Exponerse sin ser inmediatamente reducido, interpretado, perforado, actualizado, atravesado? La danza, en la medida que permite pensar un modo de exposición del cuerpo que, al mismo tiempo que lo revela, lo preserva de toda violación, sería un último poder de resistencia contra el poder político sobre la intimidad de los cuerpos.⁶⁷

Con *Snak’obal Jnak’obal* hemos descubierto que en la danza y en las prácticas coreográficas puede suceder más que la resistencia: el *performance* y la subversión discursiva de las estructuras de poder, desde una intelección íntima. Una vez que una adolescente encuentra que tiene una voz potente, que llena un escenario y se gana la admiración de un público por una pieza de su propia creación e interpretación, es una joven que va a discutir con su colectivo y va a buscar lo que busca. Así también, un muchacho que descubre que el mandato de que los hombres deben de ser violentos para ganarse el

⁶⁷ Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

respeto, es simplemente un discurso, y encuentra el valor en el cuidado y en la suavidad con su propio cuerpo, es una nueva dimensión de sensibilidad que le acompañará y transformará su vida y su forma de relacionarse. Así, el tercer cuerpo, el cuerpo del proceso, el cuerpo en movimiento, es un espacio para una transformación íntima con potencia política y colectiva. Finalmente, este cuerpo llegará a la escena, con la experimentación *in-corporada*. Concluyendo, en el caso de *Snak'obal Jnak'obal*, los procesos de transformación íntima y colectiva se componen de dos tipos de conocimiento coreográfico: el del cuerpo en movimiento en el mundo social, y el del cuerpo en movimiento en prácticas dancísticas o de creación coreográfica.

Los esquemas de poder que Abelardo, Germán y Mayra reproducen en el mundo social son aprendizajes que cuestionan constantemente, sí a través de la coreografía, pero sobre todo gracias al pragmatismo de sus madres, quienes han trabajado porque las nuevas generaciones de su familia se sientan más libres que ellas, en su tiempo. Se han guardado sus sensaciones y sentimientos relativos a tiempos anteriores, pueden compartirlos con palabras, pero según las experiencias aquí retomadas, nunca transmitidas. El hallazgo en la coreografía social de *Snak'obal Jnak'obal* radica en la posibilidad de transformación que reside en la adquisición de un carisma, que en Bourdieu (1986), permite representarse a sí mismas lo que son para sí mismas como cuerpos, personas, artistas, *performers*; en lugar de ser para sí mismas lo que son objetivadas, para otros. Así, la danza les ha permitido la adquisición de este conocimiento y el *performance* un revestimiento de este carisma *bourdiano* que les permite retomar la representación y la autonomía, de la lógica de su herencia social. Finalmente, la rebeldía es una de sus herencias familiares.

Antes de cerrar, es importante anotar que el colectivo ha tomado un nuevo aire en el verano de 2018. Desde el trabajo de campo he procurado seguir los procesos del colectivo. Con Germán hemos sostenido una comunicación eventual pero continua, ya fuera para verificar el bienestar de las familias y amigos a propósito de los sismos del 2017 o para comentar puntos de vista o textos que capturan nuestra atención. Especialmente, me ha compartido las noticias relativas al colectivo, como el proyecto de una nueva obra — *Chuvaj*— o la baja “definitiva” de Abelardo (y su reciente regreso), y la alegría profunda de poder continuar su propio camino del cuerpo en la danza. Mayra, por otro lado, ha seguido

tomando decisiones buscando su felicidad y plenitud, que la ha llevado a conocer nuevos intereses, como su reciente entrada a un taller de corte y confección. En febrero Germán me compartió, vía *Whatsapp*, algunas ideas sobre las que basa su investigación e interpretación en la nueva obra de *Snak'obal Jnak'obal*, desde la que se busca “honrar a la memoria heredada”. La suma de ideas que me compartió es la siguiente:

Partiendo desde varias preguntas... ¿El cuerpo tiene memoria o la memoria tiene cuerpo? Al mismo tiempo cambiar la herencia y (reivindicar) la palabra indígena. Por cada 10 hay un ¼ haciendo arte... ¿Has visto un indígena bailar contemporáneo? En un contexto donde la violencia se queda como herencia o se vuelve violencia. El hacer arte se vuelve resistencia y rebeldía. En este baile alquímico desaparece el yo dando paso a la reivindicación del cuerpo. De la palabra.⁶⁸

El colectivo tiene previsto estrenar *Chuvaj* en noviembre de 2018, durante la décima edición del Festival Cuatro X Cuatro, de modo que Abelardo, Mayra y Germán se encuentran trabajando en sus respectivos *solos*. En una nueva experiencia como creadores, el colectivo se enfrenta a una sentida pérdida reciente, con la intención de honrar una vida amada y de trabajar el dolor en el cuerpo desde la experimentación coreográfica.

CONCLUSIONES

Los cuerpos en sociedad se encuentran atravesados al mismo tiempo, por sistemas de poder que interactúan entre sí, modificándose, agravándose... Esta intersección se teje en el sujeto a medida que crece, es informado en la socialización, por medio de actos y discursos; y también en el ejercicio de su agencia. Debido a que la asimilación e incorporación de dichos sistemas de poder es el mismo proceso que el de crecimiento y desarrollo del sujeto, las formas en las que un sujeto pueda estar condicionado, dominado u ordenado por un sistema de poder, en ocasiones puede ser, a su vez, asimilado como un rasgo de personalidad y en otras ocasiones, depende de un contexto político.

⁶⁸ Fragmento de entrevista. San Cristóbal de las Casas, 2017.

En el desarrollo de este estudio, junto con *Snak'obal Jnak'obal*, nos avocamos a observar y analizar los cuerpos, para comprender las prácticas corporales como producto político. Con la gran herramienta de la sensación de incomodidad, nos fue posible identificar, corporal y dialécticamente, cómo se hacen efectivas las estructuras de género, clase y racialización, en prácticas cotidianas y silenciosamente violentas. Con esta investigación logramos observar que toda práctica corporal en sociedad está enmarcada en un contexto histórico y sociopolítico, y que muchas propuestas coreográficas que han cambiado el mundo de la danza surgen de contextos de crisis, de violencia y de mucho dolor. La coreografía y la danza se abren, entonces, como espacios de resistencia y de recuperación del sujeto del cuerpo, como medios de pensamiento de posibilidades y como una subversión *performática* de las formas de poder que presionan a las sociedades a tales violencias y crisis. El argumento de esta investigación es un poco contra cartesiana, porque consideramos que los pensamientos y discursos son eventos secundarios a las sensaciones, porque el primer síntoma de existencia es habitar y ser un cuerpo.

Considero que, con el desarrollo de esta investigación y las ventanas al análisis sensible del propio cuerpo, hemos logrado expresar cómo las prácticas coreográficas, la danza y la experiencia corporal del mundo social están estrechamente vinculadas a una circunstancia política. Es necesario observar y tomar en cuenta a los cuerpos, porque ellos se vuelven archivos del momento histórico, de los poderes estructurantes y las violencias en juego. Porque el cuerpo es, al mismo tiempo, intimidad, el primer territorio, y al mismo tiempo el último espacio para la resistencia política; el cuerpo es el espacio donde lo político se vuelve personal y es la pieza clave para transformar los problemas de la intersubjetividad en sociedad. La coreografía resulta una herramienta seria porque permite a los cuerpos descubrirse a sí mismos, en vida, y subvertir los órdenes que precarizan sus condiciones de vida; así como también presentarse y representar ante los demás la realidad. El caso de *Snak'obal Jnak'obal* nos ha permitido observar, asistir y contemplar a un cuestionamiento total de las estructuras de racialización, de clase y género en San Cristóbal de las Casas. En primer lugar, nos ha permitido cuestionar su hegemonía: “¿por qué dicen que las mujeres somos débiles, si las mujeres trabajan, caminan el monte llevando el agua y al bebé?”; “indígena es algo que nos llama una persona extranjera, entre nosotros nos

decimos compañeros”; “las frustraciones de la explotación en el trabajo vuelven al hombre violento”. Y así empezar a comparar discursos, experiencias y sensaciones que afectan al cuerpo. El caso de *Snak’obal Jnak’obal* da argumentos para complejizar las discusiones sobre clasismo, racismo y género: la estética, la ideología, los espacios para el cuerpo, su trato en el trabajo y en la vida personal, transforman a los cuerpos y con ellos las posibilidades de sujeto. La coreografía muestra las formas de internalizar las prácticas políticas, sociales y hasta macroeconómicas; la corporalidad muestra cómo las prácticas de poder se instalan en el cuerpo y cómo el mismo cuerpo puede subvertirlas. También, este estudio de caso muestra cómo el discurso no es suficiente para transformar una situación violenta, que el trabajo personal tiene sólo determinados alcances, pero es fundamental. El punto de partida en el trabajo de campo fue una sociedad que más allá de la noción spinoziana abierta sobre lo que puede el cuerpo, determina y ordena precisamente con base en aquello que el cuerpo “no puede” o “no debe”, a partir de esquemas de poder. En este contexto *Snak’obal* cuestiona estos límites discursivos al cuerpo, catapultando no sólo el potencial kinestésico sino también creando posibilidades para la reimaginación propia y el replanteamiento subjetivo en una sociedad precarizada.

A continuación, haré una breve descripción de los hallazgos en cada capítulo, partiendo, en el capítulo primero, del origen del trabajo de campo, la sección metodológica y el enfoque teórico; el segundo capítulo comprende el análisis de los testimonios recogidos durante el trabajo de campo; y el tercer capítulo es el análisis concreto de prácticas coreográficas marcadas por las estructuras de poder, para terminar con la propuesta conceptual del tercer cuerpo.

El Capítulo 1 plantea la oposición entre el cuerpo que trabaja y el cuerpo que baila, como base práctica sobre la que se estructura esta investigación: la alienación del cuerpo en mecanismos de explotación de la fuerza de trabajo, y la posibilidad de liberación, de desalienación que se propone en prácticas dancísticas. Así, a lo largo del capítulo, definimos un problema de estudio aparentemente particular, el de *Snak’obal Jnak’obal* como un colectivo anarquista con una propuesta estética, que puede ser estudiado desde la coreografía y la histórica relación entre danza y política. *Snak’obal Jnak’obal* emerge de un contexto sumamente político, entre reminiscencias de una historia violenta y de una guerra

que no ha terminado de acontecer. Podría compararse a la danza *butô* en el Japón post Hiroshima, como una expresión subjetiva de cuerpos parte de una generación, que ha heredado la dominación poscolonial y la discriminación racista del proyecto de nación mexicano. La resistencia que para *Snak'obal Jnak'obal* implica seguir hablando tsotsil, se transforma en una subversión —silenciosa y espectacular— del ordenamiento abusivo de los cuerpos y con ella la potencialización de subjetividades. Pasando el planteamiento del proyecto, describimos del contexto poscolonial chiapaneco, con especial atención en las prácticas corporales; después, detallamos los conceptos relativos a la danza y coreografía que son útiles para el estudio; y encontramos una convergencia en las expresiones estéticas de resistencia que entrañan una crítica política. El enfoque teórico-metodológico comprende la construcción del género en un contexto poscolonial, concretando la mirada interseccional del estudio, así como el cuestionamiento a la racialización y el género en este contexto; y, finalmente, la aportación de la mirada coreográfica en esta complejidad. El capítulo termina con la descripción del acercamiento etnográfico y coreográfico, en el que no sólo empleamos ejercicios dialógicos para recuperar datos, sino que también nos enfrascamos en una participación observante, con el cuerpo como instrumento de conocimiento y análisis.

El Capítulo 2 vuelve a recorrer el contexto de la investigación, pero ahora más de cerca al caso de *Snak'obal Jnak'obal* y su experiencia particular de tales circunstancias desde el cuerpo. Posteriormente, nos enfrascamos en el funcionamiento del colectivo y sus procesos de creación, cuya historia ya ha sido presentada en el primer capítulo. A través de esta sección nos podemos aproximar a la metodología coreográfica y de investigación de un colectivo que impugna las relaciones de poder en su contexto: el género, la clase y la racialización tienen en común que son violentas para el cuerpo, y que son archivadas corporalmente con rastros de miedo e incomodidad. También tienen en común que son susceptibles de ser subvertidas. Aquí se despliega el hallazgo principal de la investigación: el cuerpo es capaz de subvertir los mecanismos de poder que lo constriñen, a partir de la experimentación de sí en los espacios de danza y coreografía. *Snak'obal Jnak'obal* toma sus hallazgos individuales y colectivos y plantea una experiencia escénica espectacular para invitar al público, con su discurso, a un *performance* del orden social. Su elegancia como

acontecimiento escénico se sincroniza con la belleza de una investigación sobre la herencia del cuerpo, en el que éste busca reinterpretarla y resignificarla.

El último capítulo es la inmersión en experiencias coreográficas concretas que dan sentido a esta investigación: desde la herencia de la rebeldía materna hasta las pequeñas manifestaciones de lucha en prácticas aparentemente simples, como una mujer que corre. En este capítulo se detalla cómo la incomodidad es una herramienta para identificar los rastros de poder en el cuerpo, porque puede ser indicio de una experiencia violenta, de la incorporación de los discursos jerárquicos que ordenan a la sociedad o de la efectiva precarización del sujeto que se manifiesta en sus prácticas corporales. Sin embargo, lo más importante es cómo *Snak'obal Jnak'obal* presenta una transformación práctica y paulatina de tales incomodidades a lo largo de sus investigaciones y creaciones coreográficas, porque es posible vislumbrar en el cuerpo una agencia y una estrategia de contrapoder autónoma.

El punto de partida de esta investigación fue el interés de demostrar que, a través de la danza y las prácticas coreográficas, *Snak'obal Jnak'obal* plantea una resistencia corporal y reflexiva a los esquemas de poder —género, racialización, clase— que condicionan los cuerpos en su contexto, en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Sin embargo, analizando los testimonios hemos encontrado que en la cotidianidad y el escenario ocurre algo más que eso: una subversión práctica y *performática* de los esquemas que limitan a los cuerpos y a los sujetos en sociedad; y con ella un cuestionamiento profundo a los ordenamientos jerárquicos de género racialización y clase. Tal análisis me permite argumentar sobre el potencial transformador que alberga y se incorpora en las prácticas coreográficas, utilizando como herramienta conceptual la idea de que al “cuerpear”, al moverse, al investigar desde el cuerpo, ocupamos o hacemos —momentáneamente— un *tercer cuerpo*. El cuerpo en movimiento, especialmente desde el trabajo dancístico y coreográfico, tiene el potencial de cambiar la manera en la que los sujetos se vinculan con sus cuerpos, con otros cuerpos, con su entorno y en sociedad —insubjetiva e intercorporalmente—, en tanto que partes de una misma comunidad o proyecto compartido. Pero, sobre todo, la transformación más importante es la percepción de sí mismos a partir de sí mismos y no a partir de la mirada ajena, que marca violentamente los cuerpos desde los sistemas de género, clase y racialización, condicionando y configurando la construcción del sujeto

encarnado. Así, *Snak'obal Jnak'obal* baila porque resiste y resiste porque baila; al retar los insultos y la discriminación y tomar el escenario, transformar los discursos de poder en un *performance*. Es menester insistir en la pregunta, que permanece abierta, sobre la mirada ajena, en tanto que espectadora, y su vínculo con el efecto transformativo de lo escénico.

Snak'obal Jnak'obal busca en el cuerpo los discursos de poder donde se ancla el carácter incómodo o subversivo de determinadas acciones, actitudes o posturas; y aquí he contado un poco cómo los ha transformado desde el movimiento y el *performance* escénico. Entonces, a partir del movimiento es posible hacerle frente a las formas en que cada cuerpo es atravesado y violentado íntimamente, en razón de género, racialización y posición económica. Este enfrentamiento, aunque minúsculo, busca resistir a los esquemas de poder que configuran la intimidad subjetiva, precisamente desde las pequeñas transformaciones personales, corporales y coreográficas en la interacción cotidiana.

Los cuestionamientos de Abelardo, Germán y Mayra a los esquemas de poder en el mundo social, tienen lugar, tal vez gracias al pragmatismo de sus madres y su herencia de rebeldía, pero sobre todo gracias a sus búsquedas personales y creativas. Las interacciones íntimas y su devenir en proceso de transformación personal, colectiva o social, toma tiempo y práctica, como dejan ver los testimonios. No obstante, se trata de interacciones de carácter político, porque los procesos personales que detonan forman parte de un proceso de desarrollo integral de la persona, desde el cual puedan surgir procesos de autonomía. También, encontrar dimensiones sensibles contra la violencia, para transformar las formas de relación y organización social. Así, el tercer cuerpo, el cuerpo del proceso, el cuerpo en movimiento es un espacio para una transformación íntima con potencia política. La importancia de este tercer cuerpo, como intersticio para la imaginación entre el cuerpo que funciona en el mundo social y el cuerpo con prácticas escénicas, es que podría tratarse de un espacio de recuperación del sujeto precarizado a partir del cuerpo. Todos los cuerpos entre los que convivimos en la ciudad, que se desarrollan en entornos situados —y sitiados— en los esquemas sociales trazados por el sistema económico, racista y de género, son susceptibles de ser cuerpos precarios. Ésta es una propuesta concreta para el reconocimiento del cuerpo como espacio de revelaciones, creaciones y transformaciones. El

espacio empírico de la danza y la coreografía, para recuperar al sujeto de un “yo” precarizado.

En conclusión, la danza es un conocimiento del cuerpo en sí mismo, no una versión aplicada del pensamiento sino la integración del sentir con el pensamiento y la acción. Se trata de una investigación práctica donde los argumentos y conceptos aparecen como movimientos, gestos, estilos y las subjetividades de constituyen siguiendo los pasos del cuerpo. Finalmente, este estudio deja preguntas sin resolver, desde la totalidad de formas de poder que se incorporan en las coreografías cotidianas, hasta la gama de abyecciones que éstas producen y desde las que se generan resistencias y prácticas corporales de contrapoder. Como he insistido en hacer evidente, el cuerpo es recepción y agencia de prácticas de poder, pero también de investigación contra poder y de subversión. Ahora ¿es posible abrir una ventana al análisis individual de cada sujeto encarnado, para su estudio, medición y recuperación de información sobre las circunstancias políticas que han intervenido a la construcción? ¿O es una práctica limitada a investigadoras e investigadores en coreografía? ¿Qué puede políticamente transformar un grupo de cuerpos haciendo acopio de la danza y las prácticas coreográficas? ¿Y qué hay de la danza como trabajo? ¿Cuál es la interacción política en un cuerpo cuando la bailarina experimenta la alienación y liberación en la misma práctica?

Considero que esta investigación se inscribe en la necesidad de hacer un registro de las corporalidades en la historia de cada territorio, analizando el vínculo entre las prácticas corporales con los marcos políticos y las violencias. Además, queda por delante la investigación sobre los efectos del baile y el *performance* en circunstancias de opresión estructural; primero en el cuerpo, después en el contexto político. Así, continúa la necesidad de preguntarnos sobre el efecto y potencial transformativo que pueden tener los discursos críticos y pensamientos coreográficos, en las y los espectadores. También, considero que sería provechoso analizar las incomodidades corporales de los diferentes cuerpos en nuestro tiempo, como una herramienta para identificar síntomas íntimos de problemas sociales y políticos macro. Y así empezar un diagnóstico de los problemas corporales y los pensamientos de la época. Esto con el fin de implementar y analizar la pertinencia de las prácticas dancísticas y la investigación coreográfica, en el tratamiento de

dichas situaciones; y realizar al mismo tiempo un ejercicio para comprobar si un concepto como el de tercer cuerpo tiene validez para el análisis de otras dimensiones del sujeto a partir del cuerpo en movimiento.



BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón, Alonso (2017), *Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)*, Ciudad de México, Universidad Veracruzana, tesis de maestría.
- Balboa, Juan (1997), “Prostitución prolifera en zonas militares en Chiapas.”, *La Jornada*, enero 27.
- Banerjee, Ishita (2014), “Mundos convergentes: Género, subalternidad, poscolonialismo”, *Ventana*, núm. 39, pp. 7-38.
- Bartra, Eli (1998), “Prólogo” en Tortajada, Margarita, *Mujeres de danza combativa*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, pp. 11-14.

- Bautista, Ruperta (2003), "Indigenous Children: We are not to blame" en Eber, Christine y Christine Kovic, *Women of Chiapas: Making History in times of Struggle and Hope*, New York and London, Routledge.
- Burgaleta, Elena (2011), *Género, identidad y consumo: las nuevas maternidades en España*, Madrid, España, Universidad Complutense de Madrid, tesis de doctorado.
- Bourdieu, Pierre (1986), "Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo", en Álvarez Fernando y Julia Varela (ed.), *Materiales de Sociología Crítica*, Madrid, La Piqueta, pp. 183-194.
- Butler, Judith (2001), *El género en disputa*, México, UNAM.
- (2015), *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts.
- Castoriadis, Cornelius (1991), *Philosophy, Politics, Autonomy*, New York, Oxford University Press.
- Citro, Silvia (2011), "Reflexiones postcoloniales sobre los cuerpos etnográficos. Diálogos con Leenhardt, Merleau-Ponty y Teresa Benítez", *REALIS Revista de Estudios AntiUtilitaristas e PosColonias*, vol.1, núm.2, julio-diciembre, pp. 53-73
- Connell, Raewyn (2015), "La colonialidad del género" en Connell, Raewyn, *El género en serio. Cambio global, vida personal, luchas sociales*, México, UNAM-PUEG.
- Crenshaw, Kimberlé (2011), "Demarginalising the intersection of race and sex: a black feminist critique of anti-discrimination doctrine, feminist theory and anti-racist politics" en Lutz, Helma, María Herrera y Linda Supik (eds.) *Framing intersectionality. Debates on a Multi-faceted concept in Gender Studies*, Burlington, pp. 25-42.
- Dobbels, Daniel (2001), *Ouvertures* en Pouillaude, Frédéric (2001), *Danse et Politique. Démarche artistique et contexte historique*. Centre national de la danse, Le Mas de la danse, Pantin.
- Dupuy, Dominique (2001), *Ouvertures* en Pouillaude, Frédéric (2001), *Danse et Politique. Démarche artistique et contexte historique*. Centre national de la danse, Le Mas de la danse, Pantin.
- Eber, Christine y Christine Kovic (2003), *Women of Chiapas: Making History in times of Struggle and Hope*, New York and London, Routledge.
- Estrada, Marco y Juan Viqueira (2010), *Los indígenas de Chiapas y la rebelión zapatista. Microhistorias políticas*, México, D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos, Centro de Estudios Históricos.
- Federici, Silvia (2015), "Elogio al cuerpo danzante", *A Beautiful Resistance: Everything We Already Are*, November.
- Figuroa, Mónica (2016), "El archivo del estudio del racismo en México" *Desacatos*, vol. 51, mayo-agosto, pp. 92-107.
- Freyermuth, Graciela y Gabriel Torres (2011), *Historias, comité por una maternidad voluntaria y riesgos en Chiapas*, Chiapas, México: ACASAC.
- Foucault, Michel (2012) [1970], *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*, Siglo XXI, España.
- Guber, Rosana (2004) [1991], *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*, Buenos Aires, PAIDÓS.

- Guzmán, Adriana (2014), “Percepción, imaginación e imaginario”, en Muñiz, Elsa (coord.), *Prácticas corporales: performatividad y género*, México, Editorial La Cifra.
- Hernández, Rosalva (2001), “Entre el enocentrismo feminista y el esencialismo étnico. Las mujeres indígenas y sus demandas de género”, *Debate Feminista*, vol. 24, año 12, pp. 206-230.
- Hijikata, Tastumi (1961), Keimusho e (En prison) in *Hijikata Tatsumi zenshū (Oeuvres complètes)*, sous la direction de Motofugi Akiko, Tanemura Toshihiro, Tsuruoka Yoshihisa, Tokyo, 1998, t. I, p. 197-203.
- K'inál Antzetik (1995), *Mujeres indígenas de Chiapas: Nuestros derechos, costumbres y tradiciones*. San Cristóbal de las Casas, México.
- Kovic, Christine (2003), *The Struggle for Liberation and Reconciliation in Chiapas, Mexico: Las Abejas and the Path of Non-Violent Resistance*, Latin American Perspectives.
- Lebourges, Solange (2006), *En busca del dégage perfecto: terminología del ballet I*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lepecki, André (2010), “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances”, en *Dance Research Journal*, vol. 42, Issue 2, University of Illinois Press.
- (2013), “Choreopolice and Choreopolitics: or, the task of the dancer” en *TDR/The Drama Review*, vol. 57, Issue 4, p.13-27, Massachusetts Institute of Technology MIT.
- Lepkoff, Daniel (1998), “Contact Improvisation or What happens when I focus my attention on the sensations of gravity, the earth, and my partner?”, *Nouvelles de Danse* #38.39, Contredanse, Bruxelles.
- Lober, Judith (2011), “Strategies of feminist research in globalized world” En Ngan Chow, Texler Segal y Tan (eds.) *Analyzing gender, intersectionality and multiple inequalities: global transnational and local contexts*. UK. Emerald, Bingley.
- Martin, John (1993), *La Danse moderne*, trad. Jacqueline Robinson et Sonia Schoonenjans, Paris, Actes Sud.
- Muñiz, Elsa (coord.) (2014), *Prácticas corporales: performatividad y género*. México, Editorial La Cifra.
- Orduña, Silverio (2016), *Move: De Espectador a Bailarín. La irrupción de Danza en el Espacio Expositivo*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de maestría.
- Pouillaude, Frédéric (2001), *Danse et Politique. Démarche artistique et contexte historique*. Centre national de la danse, Le Mas de la danse, Pantin.
- Rosenbaum, Brenda (1993), *With Our Heads Bowed: The Dynamics of Gender in a Maya Community*, Albany, NY: Institute for Mesoamerican Studies, State University of New York.
- Rus, Diane (1990), “La crisis económica y la mujer indígena: El caso de Chamula, Chiapas.” San Cristóbal de Las Casas, México: Instituto de Asesoría Antropológica para la Región Maya.
- Spivak, Gayatri (2003), “¿Puede hablar el subalterno?”, *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, enero-diciembre, pp. 297-364.
- Swell, William (2006) “Una teoría de estructura: dualidad agencia y transformación”, *Arxius de Ciències Socials*, núm. 14, pp. 145-176.

- Stavenhagen, Rodolfo (1994), “Racismo y xenofobia en tiempos de la globalización”, *Estudios Sociológicos*, vol. 12, núm. 34, pp. 9-16.
- Taylor, Diana (2009), “Escenas de Cognición: Performance y Conquista”, *Revista Conjunto*, vol. 151, pp. 1-17.
- Tortajada, Margarita (1998), *Mujeres de danza combativa*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- (2011), *Danza y género*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F.
- Uribe, Jaime y Germán Martínez (2012), “Cambio religioso, expulsiones indígenas y conformación de organizaciones evangélicas en Los Altos de Chiapas”, *Política y Cultura*, núm. 38, pp. 141-161.
- Valéry, Paul (1936), « Philosophie de la danse » en Œuvres I, Variété, « Théorie poétique et esthétique », Nrf, Gallimard, 1957, 1857 pages, pp. 1390-1403. Conférence à l'Université des Annales le 5 mars 1936.
- Vogrig, Esthell (2013), “Desde un entre”, *Recetario coreográfico. Un Roadbook. Texto en proceso.*, Centro Nacional de las Artes, México, D.F.

ProQuest Number: 28923611

INFORMATION TO ALL USERS

The quality and completeness of this reproduction is dependent on the quality and completeness of the copy made available to ProQuest.



Distributed by ProQuest LLC (2021).

Copyright of the Dissertation is held by the Author unless otherwise noted.

This work may be used in accordance with the terms of the Creative Commons license or other rights statement, as indicated in the copyright statement or in the metadata associated with this work. Unless otherwise specified in the copyright statement or the metadata, all rights are reserved by the copyright holder.

This work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code and other applicable copyright laws.

Microform Edition where available © ProQuest LLC. No reproduction or digitization of the Microform Edition is authorized without permission of ProQuest LLC.

ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106 - 1346 USA