



MARLENE CELIA  
SOLÍS PÉREZ



El Colegio de la Frontera Norte  
[msolis@colef.mx](mailto:msolis@colef.mx)

PATRICIO JUÁREZ FLORES



Centro de Investigaciones y  
Estudios Superiores en  
Antropología Social  
[floresipatricio@gmail.com](mailto:floresipatricio@gmail.com)

RECIBIDO

16 enero 2023

APROBADO

26 mayo 2023

PUBLICADO

08 agosto 2023

TRADUCCIÓN

Marlene Celia Solís Pérez  
El Colegio de la Frontera Norte

Patricio Juárez Flores  
Centro de Investigaciones y  
Estudios Superiores en  
Antropología Social



## *La poética del agrado: un proyecto de danza relacional y artefacto de resignificación femenina*

**RESUMEN:** El objetivo de este artículo es presentar un análisis del proyecto de danza relacional *La poética del agrado*, considerando que este proceso creativo y la obra artística constituyen un artefacto de resignificación femenina y un rito de transformación propia, dado que esta propuesta escénica elabora críticamente sobre el agrado como un mandato de la feminidad hegemónica. Proponemos que esta iniciativa se inserta en los planteamientos feministas recientes acerca del cuidado, la necesidad de la deconstrucción personal y la conformación de una comunidad afectiva entre mujeres. A partir de una metodología cualitativa analizamos el videoarte de la obra, así como las entrevistas a las participantes del proyecto. En las conclusiones planteamos que la eficacia simbólica de la propuesta escénica reside en su congruencia con apuestas feministas y en la representación de un *ethos* femenino construido colectivamente durante el proceso de creación.

**PALABRAS CLAVE:** Feminidad; danza contemporánea; procesos creativos.

## *The Poetics of Pleasantness: A Relational Dance Project and Artifact of Feminine Resignification*

**ABSTRACT:** The objective of this article is to present an analysis of the relational dance project *The poetics of pleasantness*, considering that this creative process and the product constitute an artifact of feminine resignification and a personal transformative rite, given that this scenic proposal elaborates with criticism on pleasantness as a mandate of hegemonic femininity. We propose that this initiative is inserted in the recent feminist approaches about care, the need for personal deconstruction and the formation of an affective community among women. Based on a qualitative methodology, the video art of the work as the interviews with the participants in the project are analyzed. The conclusions suggest that the symbolic efficacy of the scenic proposal resides in its congruence with feminist stakes and in the representation of a feminine *ethos* built collectively during the creation process.

**KEYWORDS:** F femininity; contemporary dance; creative process.

### CÓMO CITAR

Solís, M. y Juárez P. (2023). *La poética del agrado: un proyecto de danza relacional y artefacto de resignificación femenina*. *Culturales*, 11, e738. <https://doi.org/10.22234/recu.20231101.e738>

## Introducción

El objetivo del artículo es presentar un análisis interpretativo de una obra artística y su proceso creativo en el que se plantea la resignificación de la feminidad desde la creación de una pieza de danza contemporánea titulada *La poética del agrado*. El tema de la feminidad y su resignificación es una constante en la producción escénica del mundo contemporáneo; recientemente en México, a modo de ejemplo, son los unipersonales: Cielito *Sweet* y Wilma de Briseida López e Itzhel Razo, respectivamente, la pieza coreográfica anónima, de Melva Olivas o el programa Cuerpos Disidentes, parte del ciclo escénico Dramaturgias Ambulantes 2022, en donde siete coreógrafas presentaron trabajos que reflexionan sobre el cuerpo de las mujeres y lo femenino. Sin embargo, nos interesa enmarcar esta propuesta en un contexto que se caracteriza por la resonancia de las acciones y los discursos feministas en el mundo y en México, así como por dinámicas de creación distintas debido a la pandemia del COVID-19.

En esta situación de cambio social la propuesta redimensiona y actualiza varios planteamientos del pensamiento feminista acerca de la liberación femenina, a pesar de que la directora no se autoadscribe como feminista. De este modo, el proceso creativo que se propone el grupo convocado por Rocío Reyes, congruente con su interés iniciático por cuestionar una de las raíces de la feminidad hegemónica, que es la búsqueda constante del reconocimiento de los otros, se experimenta como un rito de transformación propia, es decir, de las integrantes que participan en el proyecto. Como lugar de arranque para este proyecto, que es a la vez una exploración personal y un proceso creativo, se parte de la investigación de la experiencia de sus participantes sobre el agrado, trayendo al presente la sensación y memoria del momento en que reconocieron por primera vez la necesidad de buscar el agrado de los otros.

Valcárcel (2010) plantea que la ley del agrado es un deber, un mandato de feminidad que se encuentra por encima de otros deberes como la obediencia, la pureza sexual, la abnegación, el recato. Se trata de un imperativo que se ha ido transformando, pero que hoy en día mantiene su vigencia. Esta ley se ha expresado en las formas en que se representa la feminidad en distintos medios. Por su parte, Zafra, señala que el agrado

“suele ir dirigido a aquel que gusta, o con quien no se quiere un enfrentamiento, o a aquel que tiene algún poder sobre nosotros” (Zafra, 2021, p. 95), dejando entrever una relación asimétrica entre quien desea agradar y aquella figura sobre la que el agrado es dirigido. En este caso, se trata de la relación asimétrica entre mujeres y hombres.

En este proyecto creativo se cuestiona dicha ley, al proponer un trabajo reflexivo y de búsqueda personal, con el fin de resignificar desde la toma de conciencia del origen en la historia personal ante tal imperativo. También plantea una respuesta a la cuestión con otra pregunta: ¿qué pasaría si nunca más, como sociedad, se enseñara a una mujer a agradar a los demás sin antes agradarse a sí misma? Con esta idea se ilumina un camino centrado en el autoconocimiento que busca, en última instancia, reconfigurar las desigualdades relacionadas con los géneros. De ahí la importancia de dar cuenta de este proyecto artístico que pretende resignificar la feminidad y la configuración de nuevos horizontes para quienes el arte es político.

El análisis que desarrollamos tiene como fundamento dos perspectivas que nos interesa conjugar, los estudios sobre feminismo e identidad de género y, las teorías antropológicas de lo performativo y el papel del arte en los procesos de subjetivación. Así mismo, retomando la idea de artefacto de la teoría estética de Mukarovsky (Jondavá y Volek, 2000), vislumbramos a *La poética del agrado* como un artefacto de resignificación femenina, ya que surge como una propuesta experiencial que dota de forma y contenido a la puesta en escena que permitiría la reconstrucción identitaria.

El artículo está conformado de la siguiente manera, la primera parte es la presentación de los antecedentes y las premisas estéticas de la obra. Le sigue la segunda parte, donde se plantea la aproximación teórica que se sitúa entre los estudios de género y las teorías del *performance*. La tercera parte contiene la estrategia metodológica y en la cuarta se analiza la eficacia simbólica del proyecto a través de la interpretación del video de *La poética del agrado* y de la experiencia de las bailarinas en el proceso creativo. Finalmente, en las conclusiones, se sintetizan los hallazgos y se plantean los elementos que permitieron en esta experiencia creativa delinear un *ethos* femenino, como apuesta prefigurativa del devenir social.

### **Antecedentes y premisas estéticas de *La poética del agrado***

Con el fin de entender los alcances del proyecto *La poética del agrado* es necesario situar esta propuesta en el espacio y tiempo. En primer lugar, es importante considerar que esta se inscribe en el quehacer de la danza en la Ciudad de México, que es la capital y centro político-económico-cultural del país. Se trata de una metrópoli que ha sido considerada como cosmopolita por la confluencia de diversas culturas y su alta interconectividad global. Ha sido un centro cultural que dio lugar a la emergencia del campo de la danza escénica (Tortajada, 1995, p. 28) mexicana, sede de los primeros ballets y de los primeros grupos de danza contemporánea independientes. Es ahí donde encontramos un campo consolidado y en constante expansión y diversificación. Lo anterior coincide con los datos de Guadarrama (2020, pp. 195), quien señala que para 2015 el Área Metropolitana de la Ciudad de México concentraba el 32.5% de los profesionistas creativos del país.

Por otro lado, el campo de la danza contemporánea se ha caracterizado históricamente por su feminización en un doble sentido: por la mayor presencia de mujeres y por la desvalorización social de esta ocupación. Además, la danza presenta una condición antropológicamente femenina, ya que en su origen forma parte de una división sexual del trabajo, en la que la dominación masculina dio lugar a la sexualización de la danza. Así, las mujeres al ser miradas se convierten en objeto de deseo y en dependientes de la mirada de los otros (Fort, 2015).

Lo anterior ayuda a comprender el escaso reconocimiento y las dificultades para tener una vida económica a partir de esta ocupación, lo que conlleva procesos de precarización y multiactividad, como ocurre también en otros campos de la actividad artística (Solís y Brijuandez, 2018). Por ello, como lo muestra Juárez (2018), las intérpretes y coreógrafas viven entre tensiones y distensiones, en su trayectoria por seguir su vocación y tener recursos económicos para sobrevivir.

Esta tensión se vio acentuada con la crisis derivada del COVID-19, que afectó de manera global todas las dimensiones de la vida social. Si bien aún están por comprenderse los efectos de esta pandemia, es posible apuntar que, en el ámbito de las actividades culturales y las artes en América Latina, ha tenido efectos devastadores (Guadarrama, *et*

al, 2021, p. 41). Y la Ciudad de México no fue la excepción, ya que durante la cuarentena el cierre de actividades no esenciales, y la incertidumbre generalizada, afectaron la investigación creativa de un proyecto imaginado para realizarse en el contacto y la exploración conjunta. En cambio, se tuvo que poner pausa a su desarrollo durante casi un año, entre 2020 y 2021, para continuar de manera inesperada y traducir lo que estaba pensado inicialmente como una puesta en escena y un taller colaborativo a un resultado virtual a través del videoarte.

Esto es coincidente con lo que experimentó la comunidad de artistas a nivel global, en donde se tuvieron que adaptar las formas de pensar y concebir los procesos creativos. Así, en el campo de la danza contemporánea, "...no solo han cambiado las estrategias para pensar y sentir el cuerpo y sus posibles rutas expresivas, sino, y de manera muy importante, el lenguaje a través del cual podemos nombrar el ejercicio corporal en el arte. La presencia matérica de los cuerpos deviene presencia mediada; el escenario físico de representación es ahora retícula, y el convivio, tecnovivio" (Sotelo, 2021, p. 17).

Aunado a lo anterior, la sociedad en general y las y los artistas de la danza en particular se encontraban inmersos en un campo convulso de transformaciones de la vida: [...] el mundo entero estaba librando importantes batallas como parte de la lucha feminista en contra del patriarcado y la violencia sistemática ejercida desde todos los ámbitos de la vida cotidiana hacia las mujeres. Ya estaba sucediendo en la escena mundial una importante disputa por la igualdad de género, nuestros derechos reproductivos y sexuales y la participación democrática de las mujeres en todos los territorios de la vida contemporánea [...] (Sotelo, 2021, pp. 15-16)

Es en este contexto que se inserta el trabajo de *La poética del agrado* y la experiencia de las participantes para reflexionar sobre la importancia de agradar, en tanto su condición de mujeres. La propuesta se define a partir de la necesidad de trascender las formas tradicionales de la puesta en escena, en donde directoras y directores toman distancia de las y los intérpretes, propiciando procesos unidireccionales con énfasis en lo formal. En cambio, *La poética del agrado* se inscribe en la corriente del arte relacional, el cual consiste, de acuerdo a Bourriaud (2004), en producir relaciones con el mundo, con la ayuda de

signos, formas, acciones y objetos, se interesa por generar un vínculo con el espectador que trascienda el simple acto comunicativo y logre trastocar e incorporar un nuevo sentido en el imaginario y el sentir de los públicos.

Rocío Reyes define su propuesta como danza relacional, en medio de varias encrucijadas derivadas de su experiencia como artista y mujer: en primer lugar, se cristaliza a raíz de su maternidad y la pausa que significó en su vida como bailarina; en segundo lugar, por su interés en el proceso creativo, más que el producto; en tercer lugar, en su preocupación por la relaciones humanas, por transmitir emociones y provocar transformaciones, por el contenido más que la forma, por la experiencia misma de las personas involucradas en los proyectos. En sus palabras:

[...] para mí la danza relacional tiene que responder al público, por eso ya no nombro mis proyectos como danza contemporánea, porque desde mi punto de vista la danza contemporánea se ha alejado mucho del público [...] entonces por eso me gusta nombrar el proyecto como danza relacional, porque aunque la búsqueda sí responde a ciertas pautas de lo contemporáneo, [...] tiene que ver con cómo salir de los cánones y lenguaje contemporáneo en cuanto al movimiento, pienso que responde en principal medida a la relación que se genera con el posible público, con el espacio, [con las intérpretes] (Rocío, 2021)

Es significativa la manera cómo Rocío Reyes enmarca su propuesta como una forma contracultural, ya que después de varios años de trabajar como intérprete en procesos de creación muy jerárquicos, se propone emprender un proceso donde se privilegia la horizontalidad y la co-creación, en el que se construya una relación significativa con el equipo de trabajo. Es por ello que nombra a las participantes como colaboradoras creativas, aludiendo a su papel más activo en el proyecto. Al respecto nos comenta que:

[...] a mí me hace cuestionarme un montón el cómo confundimos la dirección con tiranía, literalmente es radical y en la danza pasa un montón [...] A mí me causa mucho conflicto pensar que confundimos dirección con gritos, con cadenas de poder, a veces para mí la dirección tiende a un lugar un poco más maternal, más amoroso, más desde la escucha [...] (Rocío, 2021)

Esta propuesta actualiza los planteamientos feministas acerca de la ética del cuidado, que de acuerdo con Gilligan (1985), es un conjunto de principios que reconocen la interdependencia, implican la responsabilidad social, y reclaman la consideración del otro en sus particularidades. Estas ideas surgen de escuchar la voz de las mujeres en su desarrollo moral, lo que había estado ausente en los estudios anteriores, en los que solamente se consideraba a los hombres como referentes.

Dicho planteamiento cobra relevancia en un contexto donde el cuidado es una preocupación central. Esto resulta en la elaboración de un sistema de cuidados que amplía los límites de nuestros cuerpos en archivos médicos, documentos oficiales, perfiles virtuales, entre otras formas de extender nuestra materialidad. Estos cuerpos ampliados, según Groy (2022), se convierten en un cuerpo simbólico donde las emociones, los sentires y el contacto se desvanecen o relegan a segundo plano. *La poética del agrado* se coloca críticamente frente a este sistema de cuidados, proponiendo poner atención en las experiencias de los cuerpos dentro de un proceso creativo que posibilita un diálogo colectivo que se teje a partir de las historias y sentires de sus participantes.

Al mismo tiempo, la propuesta de Rocío Reyes cuestiona las formas hegemónicas de ejercicio del poder en el patriarcado: el poder sobre los otros. En contraparte, la apuesta feminista antepone otras formas de ejercer el poder, como el poder con los otros, el poder para los otros y el poder desde adentro, todas estas formas serían propias de un proceso de empoderamiento de las mujeres (León, 1997).

### **La resignificación femenina y el sujeto político del feminismo**

En los estudios sobre género se ha planteado que la identidad femenina se construye bajo la premisa de anteponer la mirada de los otros antes que el reconocimiento propio. Las mujeres construyen un proyecto de vida para los otros, partiendo de la centralidad de los roles impuestos tradicionales de madre y esposa, y en general en su papel en el cuidado de los otros. Asimismo, en la historia social de las mujeres se les ha concebido como dependientes, por lo que la autonomía económica, emocional y sexual ha sido un horizonte que implica una lucha frente a la desigualdad de género que prevalece hasta nuestros días.

De acuerdo con Sánchez (2002), las mujeres han sido condicionadas en sus deseos, actividades y valores como personas, mediante procesos de socialización primaria, para asumir funciones en la familia de ama de casa, esposa y madre. En estos procesos de socialización juega un papel importante lo que Bourdieu (1999) denomina como violencia simbólica, es decir, el conjunto de mediaciones que le permiten al dominador ejercer la coerción como parte de lo instituido, por tanto, como una condición "natural" de la vida.

Esta coerción se expresa como una matriz simbólica que condiciona la construcción de lo femenino desde afuera, como un modelo estructurado bajo una lógica patriarcal. Según Butler la construcción de lo femenino se materializa como un proceso temporal "que opera a través de la reiteración de normas" (2002, p. 29). Es así que las identidades en torno a lo femenino se configuran a través de su reiteración discursiva y de su práctica a lo largo de la historia, definiendo fronteras sobre lo que significa ser mujer.

Sin embargo, esta matriz simbólica presenta cierta apertura al implicar la posibilidad de desestabilizar las nociones de lo femenino, considerando que en "...esta misma reiteración se abren brechas y fisuras que representan inestabilidades constitutivas de tales construcciones" (Butler, 2002, pp. 29-30). Además, en la actualidad esta situación se potencializa en un contexto de exposición mediática donde "todo el mundo está sujeto a una evaluación estética; todo el mundo tiene que asumir una responsabilidad estética por su apariencia frente al mundo, por el diseño de sí" (Groy, 2014, p. 32). Esto, por un lado, se ha vuelto en una forma de presentarnos ante el mundo: avatares, filtros, presentaciones en perfiles virtuales como nuevas formas de autoproducción. No obstante, si bien todas y todos somos afectados por este nuevo imperativo estético, también es cierto que las asimetrías y formas de desigualdad antes señaladas no desaparecen, sino que, por el contrario, encuentran nuevos espacios para su reproducción.

Desde la perspectiva de Dubar (2002) asistimos a una crisis de las identidades sexuadas debido a las transformaciones de la condición de las mujeres. Estas transformaciones han tenido lugar debido a distintos procesos que han impulsado la autonomía económica y sexual de las mujeres, tales como: una acelerada incorporación a los mercados de trabajo; un mayor control de la procreación y la liberación sexual; así como



un avanzado reconocimiento de sus derechos humanos. Aunque el autor plantea esta idea a partir de lo que ha sucedido en Francia desde finales del siglo pasado, nos parece que tiene vigencia en contextos sociales como el de México, donde el movimiento feminista data de principios del siglo pasado. Adicionalmente, en los años noventa se inicia la institucionalización de la perspectiva de género, tanto por la acción feminista en diversos ámbitos y con alcances variados, como por la firma de convenios internacionales derivados de la Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer (CEDAW, por sus siglas en inglés). Las resistencias al cambio explican en buena medida el contexto de violencia de género y feminicida que se presenta en el país, a la vez que permite reconocer que estas desigualdades y violencias aún están lejos de desaparecer. Como respuesta, en los últimos años hemos atestiguado una creciente efervescencia del movimiento feminista.

Durante los últimos meses de 2019 se presentó en México, en particular en la Ciudad de México, una creciente y vigorosa movilización de mujeres jóvenes que tomaron el espacio público (calles, plazas, universidades, medios masivos y redes sociales) y han protagonizado el resurgimiento de uno de los movimientos más novedosos, radicales y estimulantes de las últimas décadas. El núcleo central de sus demandas ha sido la denuncia y el alto a la violencia contra las mujeres, que en muy diversos ámbitos se ha hecho cada vez más visible y persistente, llegando a extremos escandalosos e inadmisibles, como el aumento de feminicidios en distintas regiones del país, con particular énfasis en Ciudad Juárez y el Estado de México (Álvarez, 2020, p. 148).

La lucha de las mujeres se libra tanto a nivel colectivo como a nivel individual, precisamente por la normalización e invisibilización de las desigualdades y las injusticias. La reconstrucción identitaria es entonces un proceso que viven las mujeres en la conformación de su autonomía y que implica un trabajo sobre sí mismas. Es en este proceso donde reconocemos con más claridad la conformación de subjetividades que se colocan en disenso al orden patriarcal. Al considerar la identidad como un recurso, en el sentido que propone Dubet (1989), esta se torna una referencia simbólica que el sujeto utiliza estratégicamente en sus interacciones sociales, dando lugar a una particular manera

de enfrentar el mundo, es decir, a una subjetividad que va articulando dialéctica e históricamente el mundo interior y el mundo exterior. Los actos de reconstrucción identitaria implican a su vez la reconfiguración de la propia subjetividad, lo cual puede formar parte de un proceso colectivo de construcción de un sujeto político; en este caso del sujeto político del feminismo.

La apuesta creativa de *La poética del agrado* se inserta en esta dinámica social de cambio, al plantearse un proceso creativo que confronta la condición femenina de dependencia de la mirada de los otros y pone en entredicho el cumplimiento de un mandato de la feminidad hegemónica. De esta manera, podemos concebir a *La poética del agrado* como un artefacto de resignificación, que busca la emergencia de subjetividades contrahegemónicas, tanto para quienes participan como para las y los espectadores que entran en contacto con ella. Asimismo, en la perspectiva de Brzovic (2018), la danza como lenguaje puede concebirse como acto performativo que produce los efectos que nombra; por lo tanto, tiene el potencial de transformar realidades tal como se lo propone este proyecto. Siguiendo esta propuesta analítica es que más adelante analizaremos la eficacia simbólica de *La poética del agrado*.

Ahora bien, nos aproximamos a los procesos creativos como experiencias cargadas de una dimensión simbólica que contribuye a configurar sentidos sobre las y los individuos. Es en este sentido que entendemos a estos procesos como ritos de paso (Turner, 1988), a través de los cuales es posible desdibujar las normas sociales y transitar hacia nuevas formas de concebirse como personas. También siguiendo las ideas de este autor, Schechner (2000) plantea que las transformaciones que ocurren en el teatro se dan en el nivel del drama o argumento, en los actores que experimentan un re-arreglo y en el público para quienes el cambio puede ser permanente o pasajero.

Esto es de interés, ya que nuestra hipótesis es que en el trabajo de creación de *La poética del agrado* se configuró un proceso en el que sus participantes, sumergidas en reflexiones sobre sus experiencias personales en relación con las ideas de lo femenino y la mujer, así como en el alejamiento y descolocación momentánea de las estructuras normativas, se encuentran en posibilidad de resignificar su feminidad. Al mismo tiempo

que el argumento de la obra parte de un cuestionamiento al orden de género y apertura sobre la puesta en escena hacia la revaloración de otras cualidades de la feminidad, se espera también tener un efecto sobre el espectador. Asimismo, podemos pensar este proyecto creativo desde la idea de las pedagogías del performance como estrategias estético-políticas que producen saberes corporizados que permiten otras formas de entender las relaciones de género (Gutiérrez, 2022).

En el desarrollo del campo de los estudios del performance Schechner (2000) ha tendido puentes entre las observaciones turnerianas de los ritos de paso en comunidades tribales y las experiencias de las y los artistas en el mundo moderno, lo cual ha permitido dar cuenta de cómo el *performance* hace posible que ocurran transformaciones en las conciencias del actor y el espectador. Otro concepto central para esta propuesta es la *communitas*, esta noción permite observar los recursos simbólicos que son utilizados para contraponerse a los discursos hegemónicos que jerarquizan la vida (Turner, 1982); ésta no es solo un recurso simbólico, sino también un conjunto de acciones que pueden descolocar las jerarquías sociales. La comunidad no es solo la evocación de un mundo sin estructura, sino un recurso que se confronta directamente con la idea de agradar a los otros.

Por otro lado, el rito de paso puede resultar exitoso si tiene eficacia simbólica, es decir, si logra convencer a quienes participan de la visión del mundo que se presenta y representa, en este caso por la doble vía de las intérpretes y los públicos. La propuesta del proceso creativo y el producto de *La poética del agrado* constituyen un conjunto de experiencias que tienen un propósito práctico: indagar y reflexionar a través del cuerpo el mandato de la feminidad hegemónica; por ello, puede concebirse como un artefacto de resignificación femenina.

### **Estrategia metodológica**

La estrategia metodológica consistió en un ejercicio interpretativo de datos cualitativos sobre la obra y el proceso creativo. De esta manera es posible dar cuenta de la eficacia simbólica alcanzada en *La poética del agrado*.

A través de la observación metódica y un conjunto de entrevistas semiestructuradas se recopiló información en dos fases complementarias: la primera de ellas consistió en analizar el videoarte de *La poética del agrado*, resultado de varias residencias de creación e investigación coreográfica, y el cual fue presentado en el marco del Encuentro Nacional de las Artes 2020. La segunda fase implicó una serie de entrevistas llevadas a cabo con las integrantes del proyecto. Asimismo, se acompañó una parte del proceso creativo y de la producción del videoarte.

El análisis interpretativo se realizó a través de la observación del videoarte<sup>1</sup> y de forma dialógica se buscó tener una lectura conjunta que hiciera evidente la narrativa subyacente a la obra y los recursos simbólicos que se entrelazan como argumento estético. Hacer evidentes estos elementos tiene como objetivo ayudar a comprender cuál es la eficacia simbólica que tiene este trabajo tanto para sus colaboradoras como para el público. La lectura que hacemos de esta pieza toma como referencia la idea de que somos observadores activos, ya que coincidimos con Rancière cuando señala que quien se encuentra frente a un hecho estético “observa, selecciona, compara e interpreta” (2010, pp. 19-20), y que en este ejercicio activo es capaz de elaborar una nueva obra, su propia obra. En este sentido, somos conscientes de que nuestra lectura de *La poética del agrado* es el resultado de este ejercicio activo, y por consiguiente pueden existir otras lecturas de la misma pieza.

Por otra parte, se realizaron entrevistas con la intención de conocer la experiencia individual en torno a *La poética del agrado* de sus integrantes. Planteamos como ejes de interés las formas de acercamiento y el grado de involucramiento, así como las implicaciones personales a partir de su participación en dicho proyecto. En total, se realizaron cinco entrevistas. En la Tabla 1 se consignan los principales datos sociodemográficos de las bailarinas creativas.

---

<sup>1</sup> <https://rocioreyes.com/portfolio/la-poetica-del-agrado/>

**Tabla 1.** Principales características sociodemográficas de las personas entrevistadas.

| Nombre            | Edad | Ciudad de origen | Ciudad de residencia | Nivel de estudios                   |
|-------------------|------|------------------|----------------------|-------------------------------------|
| Rocío Reyes       | 34   | Monterrey        | CDMX                 | Licenciatura en danza contemporánea |
| Kesia Herrera     | 28   | CDMX             | CDMX                 | Licenciatura en danza contemporánea |
| Andrea Garay      | 31   | CDMX             | CDMX                 | Licenciatura en danza contemporánea |
| Ana Paula Oropeza | 35   | CDMX             | CDMX                 | Licenciatura en danza clásica       |
| Marlene Coronel   | 29   | Mexicali         | CDMX                 | Licenciatura en danza               |

**Nota:** Elaboración propia a partir de las entrevistas en línea realizadas durante el verano de 2021.

Las bailarinas entrevistadas cuentan con estudios de licenciatura en danza; son jóvenes, ninguna supera los 35 años de edad, y cuentan con un alto grado de consolidación en el ámbito de la danza contemporánea de la Ciudad de México. En suma, comparten un perfil relativamente homogéneo, el cual explica en cierta medida su colaboración dentro del proyecto, a la vez que facilita la lectura de sus experiencias personales y profesionales en tanto son parte de una misma generación y un mismo campo artístico.

### **La eficacia simbólica de *La poética del agrado***

En este apartado retomamos –como marco analítico– la propuesta de Brzovic (2018) sobre lo que llama la triangularidad definida por: 1) la experiencialidad de las y los participantes, es decir, la vivencia en y por el *performance*; 2) el estado, como la coherencia interna de la obra, y 3) la agencia, como acto con consecuencias. La conjugación de estos elementos es lo que permitiría un devenir productivo exponencial en el cuerpo.

Lo anterior nos llevó a considerar un análisis interpretativo en dos pistas: 1) desde la lectura de la representación audiovisual de la obra (lo que permite examinar la

coherencia interna de la misma), y 2) desde las narrativas de las colaboradoras creativas del proyecto (asociado al estado y la agencia). En la primera parte se ponen en juego nuestros recursos en tanto estudiosas/os de la cultura y de los feminismos para develar los significados de la obra, entendida como discurso poético y político. Enseguida, realizamos una descripción y análisis de las experiencias personales por la participación en la obra, lo cual resultó en la delimitación de ejes temáticos que dan cuenta de los significados derivados del proceso de creación de *La poética del agrado*.

### **1) *La poética del agrado* como obra artística**

En este subapartado nos interesa mostrar la coherencia interna de la obra, mediante la interpretación de la videodanza de *La poética de agrado*. Desde una apreciación general podemos señalar que la obra condensa el imperativo que se ha venido configurando entre algunas mujeres acerca de la necesidad de reconocer e invocar a la Divinidad Femenina (Shinoda, 2017), sobre todo, frente a un mundo en el que se ha presentado una tendencia inexorable hacia la masculinización de la vida. La pieza consiste en distintas secuencias de movimiento, y la videodanza se grabó en un escenario nada fortuito: la zona boscosa de las inmediaciones del Cerro del Tepozteco, en Morelos, México. Un lugar místico, reconocido mundialmente, donde se encuentra una zona arqueológica y que es considerado un valle sagrado por la tradición chamánica.

En este entorno las cinco jóvenes van transitando por un ritual, que inicia con una secuencia que por su carácter repetitivo y rítmico pareciera orientado a buscar un estado alterado de conciencia. Es una secuencia en la que el movimiento de torso pareciera estar anclado a la tierra, como si se tratara de desplegar raíces como un árbol sagrado. Tal metonimia se logra también con imágenes de los troncos de los árboles, de las hojas en la tierra, que se van intercalando con las imágenes de las bailarinas.

En los primeros segundos, en que se muestran acercamientos a los rostros de las intérpretes, es posible acompañarlas en una respiración pausada que deja entrever un vaivén del cuerpo con cada inhalación y exhalación, un mantra sutil que parece servir de camino a la evocación introspectiva y al encuentro consigo mismas. El mantra parece trastocar a los

cuerpos en conjunto expresado en un abrazo, en una señal de que las puertas de lo ritual han sido abiertas para establecer conexión con la interioridad, pero también con la tierra, con el aire, con los otros cuerpos que ocupan el espacio y con el cosmos mismo (Figura 1).

**Figura 1.** Fragmento del videoarte *La poética del agrado*.



**Nota:** Imagen recopilada por lxs autorxs en enero de 2021.

Otra secuencia va de una posición de contenedor con los brazos, al formar una cuna, como emulando a la maternidad, hasta el autoabrazo, lo cual reafirma la idea de partir del autocuidado, del maternaje personal, siendo estas las principales cualidades de una Divinidad Femenina y de una feminidad específica que remiten al cuidado y la compasión, así como a la empatía y la construcción del vínculo amoroso. Las tomas se abren y nos sitúan en una dimensión colectiva, en la que las intérpretes se desplazan entre carriles imaginarios que evocan sus historias personales. El ir y venir, el recolectar y traer al espacio presente la memoria induce a un estado de trance que da paso a la siguiente escena: vemos a las intérpretes con los brazos abiertos girando sobre su propio eje en un espiral generando la imagen de un remolino o una galaxia. Posteriormente, se despliega una secuencia que

recupera la dinámica e incluso algunas posturas del tai chi y el yoga, como la pose del guerrero/a.

Entonces, la obra propone una concepción híbrida o *new age* de la espiritualidad, que conjuga elementos orientales con los postulados recientes de la ciencia occidental que recuperan a Gaia, la diosa griega de la tierra, para dar cuenta del planeta Tierra como sistema autorregulado (Lovelock en García, 2007, p. 81). Encontramos también, en las composiciones coreográficas, referencias a la constelación de Virgo y a la estrella Spica, que representa la cosecha y la abundancia, o al mito mesopotámico de Ishtar, asociado con el amor y la guerra (Pryke, 2019).

Así, el paisaje presentado en el video, incluyendo las imágenes del universo y su relación con la tierra a través del bosque como escenario de fondo, invita a pensar en la propuesta acerca de lo divino como parte de la naturaleza, de la que las cinco protagonistas forman parte integral: "somos una constelación".

En las últimas tomas se amplía el foco para integrar a las bailarinas al paisaje en el que se observa un atardecer desde lo alto de un cerro (Figura 2). En esta última secuencia en cámara rápida vemos, en pocos segundos, a las intérpretes repetir las secuencias coreográficas. Asimismo, como parte del final, se leen breves comentarios sobre la obra seleccionados por Rocío Reyes de sus redes sociales, tales como: "Quería cambiar mi cuerpo [...]" y "Quería que el grupo de amigas de mi prima me aceptara [...]".



**Figura 2.** Fragmento del videoarte *La poética del agrado*.



**Nota:** Imagen recopilada por lxs autorxs en enero del 2021.

## 2) El proceso creativo

Este subapartado se organiza siguiendo las temáticas que se fueron configurando durante las entrevistas tanto a la directora de la obra como a las intérpretes creativas.

### *Un trabajo trascendental*

Las integrantes del grupo realizan su actividad artística en el marco de la multiactividad, rasgo característico de la configuración de los campos ocupacionales de las artes (Menger, 1999). Es decir, realizan diversas actividades laborales con las cuales les es posible generar un sustento económico individual y familiar, a la vez que ha sido un camino de profesionalización que les permite colaborar en diversos proyectos. Esto es relevante – como se verá más adelante– para entender la multiactividad como condición que les permite involucrarse en proyectos con motivaciones fuera de lógicas puramente económicas e instrumentales, como relata Marlene:

Lo que hago es un poquito de todo: docencia, bailar aquí o allá y generar mis propios proyectos [...]. Pero eso no paga mis recibos, lo que paga mis recibos es la venta de galletas o proyectos que me pagan de alguna u otra forma, entre otras cosas. (Marlene, 2021)

Por su parte, Kesia explica su entrada reciente al trabajo por cuenta propia: [...] los últimos dos años de mi carrera [bailé con una compañía], entonces después de eso llegó la incógnita de decir, ¿aquí me voy a quedar para siempre? y decidí empezar a ser *freelance*, y estuve trabajando en diversos proyectos [...] y aunque fui invitada a otras compañías ya nunca me llamó la atención y preferí seguir buscando por otros lados. Y hasta ahora sigue así, he estado trabajando con proyectos que llegan, proyectos que también para mí es muy importante que tengan afinidad conmigo [...]. (Kesia, 2021)

Es común que los ingresos se obtengan de varias actividades, aunque ocasionalmente trabajar como intérprete puede representar el principal ingreso, como es el caso de Ana Paula. Por último, en el caso de Rocío, el trabajo de dirección y creación se suma a esta multiplicidad de actividades: “actualmente me dedico a bailar como *freelance*, a dar clases de diversos temas. Soy docente y actualmente doy clases de anatomía y kinesiología, composición coreográfica y técnicas contemporáneas” (Rocío, 2021).

Es posible observar que la apertura del trabajo por cuenta propia, los intereses personales y la búsqueda de afinidades personales, dieron lugar a la posibilidad de involucrarse en un proyecto cuya duración y estructura se planteó como abierta, de larga duración, y en un principio, sin retribución económica.

### ***Inserción al proyecto desde la confianza***

Las percepciones positivas que tienen las involucradas sobre Rocío, como convocante, facilitó su involucramiento en *La poética del agrado* como un espacio de exploración e investigación creativa:

Desde que conocí a Chío la he admirado mucho por su obra como bailarina, como mujer, como mamá. Me encanta, así que dije “sí, súper jalo al proyecto”, me platicó y me pareció

bien interesante, tanto en mi proceso [como artista y persona] como en el proceso de las chicas. (Andrea, 2021)

De igual forma, Marlene comenta que se arrojó al proyecto prácticamente a ciegas, confiando en la percepción que tenía sobre Rocío:

[...] ya había conocido a Rocío y me cayó bastante bien, me pareció una persona sumamente amorosa, entregada y apasionada en su quehacer, [...] congruente consigo misma. Entonces me pareció y me parece una mujer sumamente confiable, así que cuando me dijo: "Marlene, te quiero invitar a un proyecto" yo dije que sí y [...] me aventé a ciegas en la plena confianza de compartir con ella y así descubrir hasta donde nos acompañamos. (Marlene, 2021)

Por otra parte, y como lo había expresado anteriormente, Kesia describe cómo la afinidad con Rocío y la búsqueda por proyectos que reflejaran sus intereses personales la llevó a aceptar la invitación:

[...] yo a Rocío la conozco de proyectos anteriores, justamente de proyectos donde solo es bailar por bailar [...] y cuando estábamos en camerinos platicando de la vida llegábamos a las mismas reflexiones de: "qué hacemos aquí si [...] nada más estamos bailando por bailar, si queremos decir más cosas", y empezamos a cuestionarnos así entre nosotras. Y recuerdo que en un momento le dije a Chío, así textual: "Chío ya haz algo tuyo, ya después de tanto tiempo y de la experiencia que tienes, de la persona que yo admiro, y que sé que es capaz de muchas cosas, ¿por qué no lo haces?". Y [...] como medio año después me escribió y me dijo "sabes qué, es hora de hacer algo yo. Voy a meter [una coreografía] al premio INBA-UAM y te quiero invitar". Y bueno, yo en primera instancia, ni le pregunté [...]. (Kesia, 2021)

Esta percepción de admiración y amistad previa es coincidente con la búsqueda, por parte de Rocío, de las integrantes del proyecto al señalar que *La poética del agrado* está conformada por "un equipo con quien tengo plena confianza, ya que debo decir que el elenco [...] principalmente son mis amigas, ese fue uno de los factores de elección" (Rocío, 2021).

Los testimonios hasta aquí expuestos dan cuenta de algunas condiciones de posibilidad existentes previas al proyecto en el que las participantes han colaborado a lo largo de tres residencias creativas y la realización de un videoarte, entre septiembre de 2019 y enero de 2021.

### ***Tecnologías de la amistad en la danza relacional***

Hemos retomado de Krochmalny (2008) la noción de tecnologías de la amistad como formas de sociabilidad que sostienen a una comunidad (*communitas* en el sentido turneriano que enfatiza la horizontalidad), en este caso nos referimos al conjunto de acciones de cuidado, tanto del proceso creativo como de quienes participan en él. Sobre esto, dos dimensiones aparecen como significativas en las narrativas: el tiempo y la atención personal.

El tiempo dedicado de manera personal al proceso de investigación y creación con las colaboradoras es en sí mismo un cuidado que es percibido de manera positiva, tal como lo señala Andrea:

Me gustó mucho la temporalidad que manejó Chío en cuanto a sus ensayos. Sí creo que fue la primera [persona] que los llama residencias. Desde cómo los nombró ya eran como momentos de sumergirte en una burbuja, y las fue dosificando. Fue teniendo sesiones personales con cada una y eso genera también cercanía, se establece una conexión como intérprete y bailarina, y luego te integra al grupo. Creo que fue un momento muy acogedor, muy acompañado. (Andrea, 2021)

El tiempo también significó una ruptura con las temporalidades comúnmente establecidas para un proyecto de este tipo, y en ese sentido permite que los encuentros se acumulen generando no solo información para la obra, sino experiencias personales que se traducen en afectos, tal como lo describe Ana Paula:

Siento que ha transcurrido mucho tiempo de la primera residencia a la última, es un proceso muy bonito porque no ha sido como estos procesos exprés que de repente se hacen en compañías de tres meses: ensayamos y función y se olvida. Con *La poética* el proceso ha sido muy largo porque han sido diferentes residencias. Entonces [...] han sido, como yo les

llamo: pequeños núcleos de honestidad. Y no se olvida, se quedan ahí, siguen palpitando y luego nos volvemos a juntar y volvemos a retomar lo que vimos y añadimos cosas nuevas. Creo que cada vez que nos juntamos hay muchas más cosas que decir, se generan más experiencias personales, aparecen más integrantes en la familia. Yo ya lo llamo una familia artística, entonces sí ha sido muy enriquecedor. (Ana, 2021)

Por último, el cuidado también se refleja en el compartir fuera de los tiempos de trabajo, dándole importancia a encuentros no necesariamente productivos para el proyecto, sino para quienes participan en él. Esto es especialmente importante en tiempos como el que se vivió durante la pandemia en donde por largos periodos el contacto presencial fue muy limitado. Sobre esto Andrea apunta que Rocío:

[...] procuró a su equipo, y creo que ha tenido la sensibilidad y el cuidado de darle voz a cada una y darle espacio a cada una para ser escuchada y tomar en cuenta las aportaciones que hay de generar espacios de convivencia fuera del proceso, porque también los procesos se nutren mucho del día a día. Por ejemplo, durante la pandemia que no estuvimos tan activas, ella estuvo muy presente en el grupo de Whatsapp, como "oigan miren tengo esta reflexión", "oigan miren he trabajado por aquí". Y digo, cada quien estaba lidiando con su pandemia y la crisis mundial a su manera, quizá no había mucha respuesta pero ella estaba ahí [...] y creo que el modelo que propuso para *La poética* es el tipo de modelo que yo busco y me hace sentir bien cuando entro a un trabajo así. (Andrea, 2021)

Como se observa en estos testimonios, el tiempo y la atención personal dentro y fuera del proceso de trabajo y de creación implican acciones significativas que nutren y potencializan la afectividad y el compromiso entre las artistas involucradas.

### ***La comunidad afectiva como principal aporte***

Los elementos que formaron parte de este proyecto, en particular la temática sobre la feminidad y su abordaje a partir de experiencias personales, marcaron la pauta para la construcción de una comunidad de afectos que generó sentimientos de amistad, complicidad, contención y acompañamiento. Así, encontramos múltiples remembranzas que muestran una fuerte carga afectiva, como lo expresado por Andrea:

A mí me encantan los procesos en donde platicas porque para mí no es fácil abrirme. Meterme en estas capas susceptibles de recuerdos y de cosas que remueven sensaciones y recuerdos, me cuesta. Y nada, creo mucho en los procesos creativos y en lo personal me han sanado, me han confrontado mucho y han sido muy enriquecedores [...]. (Andrea, 2021)

Esta intimidad y confianza aparece también como un espacio que cuida y abraza a sus integrantes: “en cada una de las chicas encontraba un espacio muy bello porque son seres humanos divinos, y cuando había algún altibajo también había una red de contención” (Marlene, 2021). Son entonces la complicidad y contención caminos hacia la amistad que enriquecen el trabajo colaborativo y generan experiencias más allá de los objetivos de creación:

[...] recuerdo bien tener esa sensación de pensar y decir “Kesia, respira, estás en un lugar de confianza no pasa nada si te abres o te enojas”. O sea, no sé, al principio me sentí vulnerable cuando tenía que compartir algo fuerte. Pero después decía “bueno, a lo mejor ellas pueden escucharme y entender lo que estoy sintiendo”. El hecho de tener cómplices que te escuchan ya abre muchas cosas. Entonces este “ay no sé” se transformó en “bueno está bien, me aventuro” y obsequio esto que tengo que decir y se fueron generando lazos. Ahora veo a las chicas del agrado y me siento más en confianza, las siento ahora mis amigas porque saben cosas que quizás en la vida normal no les hubiera compartido, y eso hace una complicidad, una amistad. Nos hace tener cariño. (Kesia, 2021)

La amistad, como resultado de la apertura, la complicidad y las experiencias compartidas, deriva en formas distintas de concebir el trabajo artístico, más allá del cumplimiento de objetivos y remuneraciones económicas:

[...] dentro de toda mi trayectoria artística es el primer proyecto que hago únicamente con mujeres, y que partiera, pues, de la feminidad ¿no? y de querer agradecer al otro y de algo que todas en algún punto experimentamos. Entonces, en primera están estos lazos que nos vuelven como hermanas. Creo que eso es lo primordial porque uno también valora su trabajo por la calidad humana que existe en los proyectos. Entonces valoro mucho esos lazos que se dieron con estas mujeres tan poderosas y talentosas, y que surgieron de este

lugar mucho más sensible. Creo que también ayudó mucho a esta apertura artística. Ya no es el competir o el querer dar lo mejor de mí para que la maestra me vea. Es como un “vamos a compartir y vamos a mostrar lo que cada quien tiene para enseñar”. O sea, generar vínculos a partir, no de la competencia sino de ver que todas las chicas vienen de lugares súper diferentes. Es con lo que me quedo en el corazón. (Ana, 2021)

El proyecto de *La poética del agrado* generó fuertes vínculos entre sus integrantes, mismos que devinieron en un camino distinto de generar procesos creativos buscando su sentido en lugares relacionados con el compartir, en la confianza, en la complicidad.

### ***Un acto con consecuencias: Resignificación de la feminidad y la práctica dancística***

Observamos cómo los procesos creativos pueden derivar en transformaciones significativas más allá del propio trabajo artístico, como resultado de una exploración que pone en diálogo aspectos sensibles y políticos sobre la vida. Sobre esto, Kesia comenta que este proyecto le permite entrelazar reflexiones sobre los procesos de creación y su identidad como mujer:

[...] me ha cambiado como persona, ya que reconocer mi feminidad y poder pensarla, no para el beneficio de una obra, si no ser lo que soy porque soy una mujer y eso poder expresarlo en una obra es muy bello. También el cómo aboradas el discurso para crear una obra. O sea, hasta ahora a mí no me había tocado estar con alguien que quisiera escucharte, que quisiera que tú aportes y alimentes el discurso de la obra en sí. Entonces sí me hizo cuestionarme muchas cosas, como justo en dónde quiero estar y con quiénes quiero seguir creando y participando. (Kesia, 2021)

De manera similar, Marlene expresa que este proyecto fue un espacio para volcar reflexiones y proceso personales que ella estaba viviendo:

[...] todo proceso es una aventura, entonces [*La poética*] es una aventura sobre los aprendizajes, ecos o repercusiones que la obra generó en mí. Y, desde el año anterior había estado en un proceso de [reflexión personal] y mis temas se volcaban hacia la feminidad y la idea de ser mujer. Entonces, cuando llego no puedo evitar encontrarme en una zona de conflicto porque justo estoy en esos lugares hipersensibles. Así que incorporé *La poética* en mi ejercicio personal, fue... un terreno para poner a prueba la decodificación de lo que yo entendía que implicaba ser mujer y llevar a la reflexión en el cuerpo las ideas sobre las que ya estaba reflexionando. (Marlene, 2021)

Por otra parte, en el ámbito de la danza, en donde se considera normal que las mujeres, desde una edad muy temprana busquen la aceptación de los demás, este tipo de proyectos pueden significar rupturas con esquemas arraigados de verse a sí mismas y a su lugar en el mundo:

Yo me conecto con las primeras sensaciones de agradar, que para mí fueron estando en la Escuela Nacional. Yo estudié cuando era muy pequeña, digamos 10 años y en donde lo que quieres es agradar al maestro ¿no?, que te diga que lo estás haciendo bien, [es decir], la búsqueda siempre como de un estímulo de: "muy bien". Entonces, tenemos tan normalizado buscar satisfacer al otro que no lo había reflexionado tan profundamente. Este proyecto llega y te cuestiona: "¿cuándo fue la primera vez que intentas agradar?" y yo "¡hijole! pues desde que tengo uso de razón" porque con la danza lo que estás tratando es, pues agradar ¿no? Sobre todo al principio no te das cuenta [...], no lo percibes tanto cuando eres una niña y tienes a otras 20 niñas compitiendo y tú quieres ser la mejor y quieres el mejor papel. Entonces sí fue como enfrentarse con una realidad que yo no había percibido a profundidad. Fue hasta que llegé este proyecto y de repente dije "Sí, hemos estado trabajando para estar agradando al otro". (Ana, 2021)

Esto coincide con la experiencia de Andrea y las expectativas que siempre se han tenido sobre su cuerpo:

Como bailarines siempre ha habido una atención hacia el cuerpo: qué tan en forma estás, qué tan delgado eres, qué tanto te sube la pierna. Esas cosas físicas se vuelven un estigma de que el bailarín tiene que hacer ciertas cosas... [pero] no era algo que estuviera pensando



constantemente, más bien era algo que decía “así tiene que ser y ya” [...]. Y creo que abrir estos espacios de reflexión, porque a fin de cuentas creo que el arte se construye a partir de reflexiones de cosas que pasan en el mundo. Sí creo que se abrió este espacio con estas mujeres que estaban sintiendo, desde otros lados, esos momentos de vulnerabilidad, de insuficiencia o de imposición y compartirlo siempre va a cambiarlo. Sí creo que hay un antes y un después [...] (Andrea 2021)

### **Tensiones en el interior del proceso**

Ahora bien, en las entrevistas también fue posible entrever las limitaciones, las que se enfrentaron al explorar nuevos caminos para la creación, mismas que podemos identificar de la siguiente manera: 1) el trabajo con cada una de las intérpretes fue insuficiente en algunos casos y, dada la naturaleza psicosocial del ejercicio, hizo falta un trabajo de contención emocional apropiado; 2) la ruptura con modelos de dirección generó cierta incomprensión y expectativas distintas que llevaron a ciertas tensiones en el grupo; 3) la presión del tiempo ante un compromiso institucional apresuró el cierre del proyecto e hizo evidente las tensiones propias de los montajes al momento de una presentación, la cual ocurre por la necesidad de fijar esquemas de movimiento que en otra fase del proceso fueron más libres; 4) el desencuentro asociado a la interacción subjetiva definida desde distintas posiciones y experiencias de vida y 5) la contradicción propia de la actividad artística frente a la necesidad de ganarse la vida y los escasos recursos para financiar estos proyectos, lo cual implica en lo cotidiano vivir negociando entre la vocación y la necesidad.

A pesar de estos avatares las intérpretes-creativas insistieron en la impronta que dejó en sus vidas esta experiencia, destacando las relaciones construidas que se lograron por la intimidad, la solidaridad y la profunda amistad desarrollada.

### **Conclusiones**

El proceso creativo de *La poética del agrado* puede ser entendido como un rito de paso, en tanto implicó para sus integrantes un trastocamiento significativo sobre las nociones que cada una de ellas tenía sobre la idea de feminidad y cómo cada una la experimentaba cotidianamente. De esta forma, el encuentro significó un espacio al margen de las normas

convencionales de creación, posibilitando otras formas de investigación coreográfica que partieron del diálogo, la escucha y el cuidado. Por otro lado, implicó un trabajo de largo aliento, en el que el desdibujamiento de las jerarquías y las normas sociales abrió la puerta a una exploración creativa y a diálogos abiertos. Esto permitió explorar a la feminidad a través del arrojado de sus experiencias personales a un espacio común, y de ahí transitar hacia la reconfiguración de su sentido desde el trabajo colectivo, elaborando un espacio de *communitas* como base para la transformación de sus integrantes, es decir, de relaciones horizontales y de reciprocidad que propician la suspensión temporal de las estructuras y del sistema de creencias preestablecido.

En este sentido es que podemos afirmar que *La poética del agrado* se constituye en un artefacto relacional que logra en un nivel significativo eficacia simbólica, en tanto las narrativas de sus integrantes dan cuenta de la vivencia de actos de resignificación y apertura creativa en distintas dimensiones:

- La reconstrucción de la feminidad propia.
- La afirmación exitosa del proceso creativo propuesto en tanto relacional y dialógico.
- La apuesta por la construcción de una comunidad afectiva a través de distintas tecnologías de la amistad.
- La afirmación de un sentido colectivo sobre los significados de ser mujer.
- El replanteamiento y reconfiguración colectiva sobre los significados de ser artista desde una perspectiva crítica.

Aunado a esto, también encontramos elaboraciones reflexivas relacionadas con las formas de organización del trabajo creativo y artístico en el mundo de la danza contemporánea en México, que además implican una apuesta por la feminización de los procesos. Aquí esbozamos algunas de ellas:

- Posibilidades de trabajar y crear desde la afectividad y el cariño, más que desde la competencia y el reconocimiento.

- Modificar la exigencia y la manera en la que se organizan los tiempos de trabajo: investigación, ensayos, funciones, entre otros. Con la intención de generar procesos más amables para las y los artistas
- Pensar que los procesos creativos también son experiencias humanas, y que estos pueden ser nutritivos para quienes participan de ellos, más allá de la retribución económica (sin dejar de considerar la importancia de esta última).

La propuesta de *La poética del agrado* se puede pensar como un acto prefigurativo del devenir social, en el que la hegemonía de la racionalidad instrumental dé paso a una manera más colectiva y humana de la organización del trabajo. Lo anterior, a su vez, configura un *ethos* femenino.

Así, es posible apuntar que el resultado de *La poética del agrado* como videoarte también carga consigo una eficacia simbólica que invita a reconocer la potencia de una apuesta holística de lo humano, a partir de los cuerpos en movimiento, de las evocaciones visuales y de diversos testimonios sobre la feminidad. Esto queda reflejado en el ejercicio interpretativo de la pieza en video, por medio de la decodificación de los elementos discursivos y simbólicos del *performance* tales como: la evocación a un tipo de divinidad femenina, la ida y vuelta entre lo individual y lo colectivo, la conexión con el agua y la tierra, así como la introspección como camino en la búsqueda de una subjetividad femenina disidente o contracultural.

Para finalizar, los estudios sobre las prácticas artísticas han señalado que existe, por un lado, una configuración de los campos artísticos que asocian cierto tipo de actividades como femeninas y otras masculinas, resultando en una organización jerárquica que privilegia las últimas sobre las primeras (Buscatto, 2014, pp. 46-48). Así, actividades como la danza, considerada no solo como una actividad ocupada principalmente por mujeres, sino con rasgos propios de su actividad considerados como femeninos (Mora, 2008, p. 11), es infravalorada en relación con otro tipo de actividades consideradas como masculinas.

No obstante, si bien la danza entra en esta categorización, en el interior de esta actividad, al menos en México, se observan patrones y comportamientos masculinos y patriarcales que agravan la desvalorización del trabajo y las voces de las artistas mujeres;

esto, en las prácticas cotidianas en el ámbito de la danza contemporánea implican, entre otras cosas: la sexualización y abuso de las mujeres, así como la producción y reproducción de un campo artístico pensando principalmente desde y para los hombres. Esto se observa en los testimonios de las entrevistas cuando se habla de competencia, dominación, tiranía y poder, todos estos conceptos que, desde posturas feministas, son vinculados con esquemas y formas patriarcales de entender y habitar el mundo.

Esta situación paradójica es fundamental para comprender la potencia de proyectos como *La poética del agrado*, que desde una posición no hegemónica trazan y llevan a cabo propuestas que desestabilizan las formas de organización y entendimiento del campo de la danza contemporánea en el país, al enunciar de manera distinta su quehacer, sus procesos de creación y sus posturas en torno a las artes del cuerpo. Es así que la sensibilidad, el acompañamiento, la maternidad y el cuidado, se convierten en posturas políticas que desde las experiencias individuales se colectivizan al margen de las estructuras normativas para constituirse en símbolos configuradores de sentidos y en apuestas distintas de sentir y experimentar la vida.

También podemos concluir que *La poética del agrado* como artefacto de resignificación femenina reafirma el carácter prefigurativo del movimiento feminista actual, que busca replicar en el presente el horizonte de sociedad que se pretende alcanzar (Longa, 2017). En México, hay varios ejemplos al respecto, los *performance* que se realizan en la preparatoria Francisco Villa 128, en Ecatepec, Estado de México, como pedagogías contra el feminicidio (Gutiérrez, 2022); y las colectivas que se organizan en la Ciudad de México y Guadalajara para abrir bazares feministas. Asimismo, en la lógica de Rolnik (2019) se trataría de una insurrección micropolítica de las mujeres que se propone la transformación individual al mismo tiempo que construir un sentido de colectividad.

### Referencias bibliográficas

- Álvarez, L. (2020). El movimiento feminista en México en el siglo XXI: juventud, radicalidad y violencia. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 65(240), 147-175.
- Bourriaud, N. (2014). *Estética relacional*. Editorial Adriana Hidalgo.

- Bourdieu, P. (1999). *Meditaciones Pascalianas*. Anagrama.
- Brzovic, V. (2018). La danza contemporánea como acto performativo. Una reapropiación de la agencia danzaria. *Adnz*, 4(4), 12-17.
- Buscatto, M. (2014). Artistic practices as gendered practices. En T. Zembylas (ed), *Artistic practices. Social interactions and cultural dynamics*. Routledge.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.
- Dubar, C. (2002). *La crisis de las identidades. La interpretación de una mutación*. Bellaterra.
- Dubet, F. (1989). De la sociología de la identidad a la sociología del sujeto. *Estudios sociológicos*, 7(21), 519-45.
- Fort, O. (2015). Cuando danza y género comparten escenario. *AusArte. Journal for Research in Art*, 3(1), 54-65.
- García, C. (2007). De la «teoría de la tierra» de James Hutton a la «Hipótesis de Gaia» de James Lovelock. *Revista Historia de la Medicina y de la Ciencia*, Vol. LIX (1), 65-100.
- Gilligan, C. (1985). *La moral y la teoría. Psicología del desarrollo femenino*. Fondo de Cultura Económica.
- Groy, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra Editora.
- Groy, B. (2022). *Filosofía del Cuidado*. Caja Negra Editora.
- Guadarrama, R. y García, R. (2020). ¿Quiénes son los profesionistas creativos? En R. Guadarrama, R. y M. Moreno (Eds.), *Mundos habitados. Espacios de arquitectura, diseño y música en la Ciudad de México*. UAM, Unidad Cuajimalpa.
- Guadarrama, R. et al. (2021). América Latina: trabajadores creativos y culturales en tiempos de pandemia. *Revista Mexicana de Sociología*, (83), 39-66.
- Gutiérrez, J. (2022). Pedagogías del *performance*: estrategias estético-políticas para repensar la relación masculinidad/feminicidio en la periferia urbana mexiquense. *Culturales*, 10, e636.
- Jandová, J. y Volek, E. (2000). (Eds.) *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*. Plaza & Janes.

- Juárez, P. (2018). *Tensiones y distensiones: formas de identificación en la danza contemporánea. Los casos de Monterrey y Tijuana*. Tesis de Maestría en Estudios Culturales, El Colegio de la Frontera Norte.
- Krochmalny, S. (2008). Tecnologías de la amistad. Las formas sociales de producción, gestión y circulación artística en base a la amistad, *Ramona*. <http://www.ramona.org.ar/node/21668>
- León, M. (1997). El empoderamiento en la teoría y práctica del feminismo. En M. León (Comp.) *Poder y empoderamiento de las mujeres*. Tercer Mundo Editores.
- Longa, F. (2017). Del antipatriarcado al feminismo: derivas del ethos militante en un movimiento social de la Argentina (2004-2015). *Revista interdisciplinaria de estudios de género, El Colegio de México*, 3(5), pp. 57-89.
- Menger, P. (1999). Artistic labor markets and careers. *Annual Review of Sociology*, (25), 541-574.
- Mora, A. (2008). *Cuerpo, género, agencia y subjetividad*. V Jornadas de Sociología de la UNLP, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.6266/ev.6266.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6266/ev.6266.pdf)
- Pryke, L. (2023, 10 de enero). *Ishtar*. <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-271/ishtar/>
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial SRL.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.
- Sánchez, J. (2002). *El feminismo mexicano ante el movimiento urbano popular. Dos expresiones de la lucha de género (1970-1985)*. Plaza y Valdés; UNAM; FES Acatlán.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Universidad de Buenos Aires.
- Shinoda, J. (2017). *Las diosas de cada mujer: Una nueva psicología femenina*. Kairós.
- Solís, M. y Brijandez S. (2018). Danza y vida económica: Experiencias del trabajo creativo en México, *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 2(4), pp. 293-312.
- Sotelo, E. (2021). *Presentación*. En H. Lachino y L. Matos (Eds.). *La danza en tiempos de crisis y de (re) existencia*. Difusión cultural UNAM; Danza UNAM.

- Tortajada, M. (1995). *Danza y poder I*. Cenidi Danza; INBA; CONACULTA.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theater*. PAJ Publications.
- Turner, V. (1988). *El proceso Ritual. Estructura y Antiestructura*. Taurus.
- Valcárcel, A. (2010). Opinión pública, medios de comunicación e imagen: Ley del agrado. *Documentos de Trabajo, ¿Cómo salir de la crisis? El papel de las mujeres: V Encuentro de Mujeres Líderes Iberoamericanas*, Fundación Carolina (45), 85-135.
- Zafra, R. (2021). *Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*. Editorial Anagrama.

### **MARLENE CELIA SOLÍS PÉREZ**

Mexicana. Doctora en Ciencias Sociales, con especialidad en estudios regionales, por El Colegio de la Frontera Norte (El Colef). Maestra en Estudios Urbanos por El Colegio de México, e Ingeniera Civil por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente es profesora-investigadora del Departamento de Estudios Sociales y responsable de la Unidad de Género de El Colef. Líneas de investigación: identidades laborales y de género; los derechos humanos de las mujeres; los procesos de cambio social y las fronteras. Últimas publicaciones: "Apropiación y resistencia a la hiperefeminidad productiva", coautora (2022) y "Undo/redo The Violent Wall: Border-crossing Practices And Multi-territoriality", coeditora (2021).

### **PATRICIO JUÁREZ FLORES**

Mexicano. Maestro en Estudios Culturales por El Colegio de la Frontera Norte y licenciado en Sociología por Universidad Autónoma de Nuevo León. Actualmente es doctorante en Antropología por el CIESAS, e integrante del grupo de investigación "Problemática Urbana. La danza en la frontera norte de México" (El Colef-UABC). Líneas de investigación: relacionadas con las profesiones artísticas y los procesos de identificación en torno a la danza contemporánea en México. Últimas publicaciones: "Los cuerpos reclaman su lugar en el mundo. Un viaje hacia nuevas posibilidades de subjetivación a través de la danza contemporánea" (2020) y "Bailarinas y bailarines como artistas liminoides: Danzar en los márgenes de la vida social como posibilidad transformadora" (2019).