

¿Desde cuál imaginario asumes la danza?
From which imaginary do you assume dance?

Haideé Ramírez Basaldua

Academia de la Danza Mexicana (ADM-INBAL)

Ciudad de México, México

haidee9720@gmail.com

ORCID: 0009-0002-6209-691X

Original recibido: 18/08/2023

Dictamen enviado: 25/08/2023

Aceptado: 02/09/2023

Resumen

El presente trabajo tiene por objetivo analizar las posturas que perfilan el estereotipo de lxs cuerpxs de lxs bailarinxs. El problema planteado nace a partir de la reflexión en torno a la lectura “La enseñanza de la historia de la danza. Acercamiento a un debate simbólico dentro de la danza profesional mexicana”, inscrita en el libro *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Tomo I: Ensayos históricos y analíticos*. En él se explican diferentes problemáticas donde lx cuerpx se vuelve eje protagónico de análisis. A través de distintos cuestionamientos sobre los *imaginarios sociales y radicales*, forma en la que la autora designa los lugares desde donde se enjuicia a lxs cuerpxs de danza, se tejen argumentos que concluyen enfatizando la importancia de ser conscientes de la conexión que existe entre cuerpx y alma. Además, se describe el valor tanto de la teoría, como de la práctica, y cómo esta dicotomía ha llevado a determinar la valía de lxs bailarinxs. La importancia de estos cuestionamientos y reflexiones recae en que contribuyen a seguir articulando el diálogo que existe entre la manera en que se analizan los cuerpxs en danza (cualidades, características físicas e intelectuales) y la presencia de las instituciones de formación profesional y no profesional, como lugares desde donde se inserta el juicio que se adscribe a lxs bailarinxs.

Palabras clave: cuerpx, estereotipos, teoría, práctica

Abstract

The objective of this work is to analyze the postures that outline the stereotype of the bodies of dancers. The problem posed arises from the reflection on the reading "Teaching the history of dance. Approach to a symbolic debate within Mexican professional dance", inscribed in the book Dance in Mexico. Visions of five centuries. Volume I: Historical and analytical essays. It explains different problems where the body becomes the leading axis of analysis. Through different questions about social and radical imaginaries, the way in which the author designates the places from which dance bodies are judged, arguments are woven to conclude emphasizing the importance of being aware of the connection that exists between body and soul. Additionally, the value of theory and practice is described, and how this dichotomy has led to determine the worth of dancers. The importance of these questions and reflections lies in how they contribute to continue to articulate the dialogue that exists between the way in which bodies are analyzed in dance (qualities, physical and intellectual characteristics), and the presence of professional and non-professional training institutions, as places from which the judgment that is assigned to the dancers is inserted.

Keywords: *body, stereotypes, theory, practice*

Introducción

Dentro del libro *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Tomo I: Ensayos históricos y analíticos* se encuentra el capítulo "La enseñanza de la historia de la danza. Acercamiento a un debate simbólico dentro de la danza profesional mexicana", escrito por la investigadora Hilda Islas¹. Después de la lectura de dicho texto, surgió el interés por transportar al papel las reflexiones que atañen cuestiones corporales que se presentan en los ámbitos educativos.

Como estudiante de danza, me parece de suma importancia apostar por un análisis respecto a los temas que giran en torno a la corporalidad académica. En ese sentido, el presente trabajo pretende analizar qué posturas son tomadas en cuenta en relación con lxs cuerpxs, cuando se estudian dentro de una institución y cómo esto termina impregnándose en los textos críticos, así como al eco social.

A través de distintas interrogantes que detonan los temas a abordar, se busca realizar un análisis, así como una reflexión, además de plantear distintos *imaginarios*, palabra que designa Hilda Islas para denominar las categorías desde donde se realizan las críticas a lxs cuerpxs dancísticos.

¹ Para mayor información, consulte el siguiente enlace <https://cenidadanza.inba.gob.mx/repisa/item/23-hilda-islas>

Reflexionar sobre cuestiones que competen a lx cuerpx en danza abre un sinfín de etiquetas en torno a él. Por ejemplo, la imagen estética, la técnica, la representación escénica, etc. Sin embargo, en este artículo se concederá preeminencia a las cuestiones relacionadas con la dicotomía entre teoría y práctica, así como como a la conexión cuerpx y alma.

I. ¿La teoría hace al maestro?

La creciente multiplicidad de centros de formación en danza brinda la posibilidad de hacerla más asequible al público en general. Sin embargo, aquellos espacios que se denominan *profesionales* tienen un acceso más limitado, lo cual me ha llevado a cuestionar, más allá del significado implícito en la palabra, ¿cuáles serían las diferencias entre profesional y no profesional?, ¿cómo se perfila una persona profesional de la danza?, ¿qué importancia tiene la teoría sobre la práctica?, ¿de dónde nace el canon estético?, ¿cuáles son los argumentos que encasillan a estxs cuerpxs y desde qué ópticas se están creando?

Ante esta situación, es importante entender que el proceso de formación que la vida dancística nos ha dado, pretende hacer movimientos que encajen con las imposiciones sociales del momento histórico en el que nos encontramos. Es razonable que, por muy libre que sea la elaboración de una pieza artística, siempre habrá alguna semilla de inspiración que intente satisfacer a la mirada crítica que da el visto bueno en el gremio dancístico. Es ahí donde ese ojo catalizador crea las casillas que delimitan y enaltecen a unx *buenx* bailarínx.

El ensayo que plantea Islas está basado en las reflexiones que hizo Ana María Fernández en “De lo imaginario social a lo imaginario grupal”. No obstante, la cita que logró detonar el desarrollo de este trabajo es la siguiente: “en términos generales, en el contexto del ejercicio profesional de la danza mexicana, y por las exigencias mismas de la especialización, se enfatiza la búsqueda de un cuerpo eficiente para la mirada del espectador, en detrimento de otras funciones humanas” (Islas, 2002, p. 155). En este sentido, la danza académica apuesta por dar mayor énfasis a la capacidad de interpretación y ejecución de lxs bailarínxs, dejando por debajo el aprendizaje respecto al campo de la teoría y sus posibles aportes.

Dentro de esta misma línea argumentativa, es permisible remitir al texto de la investigadora Alejandra Ferreiro “Una perspectiva fenomenológica del cuerpo que danza”, donde señala que:

[...] en la práctica la obsesión por la técnica ha llevado a los maestros, particularmente los que inician, a centrar su atención en el cuerpo del estudiante como un ente extraño al sujeto del cual tiene

que surgir un producto virtuoso para ser consumido. Así, el cuerpo del bailarín es reducido a una entidad-producto capaz de asimilar mecánicamente la información que recibe de un mundo externo, ajeno a él (Ferreiro, 2002, p. 127).

Este argumento abona a lo que propone Islas: la importancia que hay sobre el *hacer* y no el *saber*. De manera que, se podría decir, existe una constante en la separación entre ambos conceptos; entender a lxs cuerp@s como mero virtuosismo físico sería verlo como una herramienta de trabajo con fecha de caducidad.

En este sentido, considero que la enseñanza de la historia de la danza debe ser entendida como una urdimbre de conocimiento, una disciplina. Con la dicotomía práctica-teórica, también es posible empezar a reflexionar y tener en cuenta cómo se ha ido transcribiendo la historia de la danza a lo largo del tiempo: aquella *historia inatrapable* que se comparte en los centros de formación profesional. Ante esta razón valdría la pena cuestionar cómo es que las letras, que dictan la veracidad de la historia, toman una postura de referente histórico y cómo conforman lo que hoy en día es considerado un/una/unx bailarinx.

Gracias a la investigación histórica, tenemos como referentes los procesos que tuvo la danza a lo largo del tiempo, pero lo más importante de este planteamiento es que, a partir de estos procesos, se han creado estereotipos respecto a lxs bailarinxs. Dentro del texto propuesto por Islas, se explica que “nadie puede ser un productor artístico sin una fase previa de aprendizaje: no se es artista sin haber aprendido antes en una escuela” (Islas, 2002, p. 148). Esta cita permite ligar el planteamiento anterior: ¿quién puede definir a unx bailarinx? Los imaginarios a los que se refiere el texto de Islas, han sido una barrera constante en el proceso de lxs bailarinxs, sin embargo, entrar a este tema es como tratar de contar la arena de la playa: las preguntas son infinitas y sus respuestas también lo son. Aun así, vale la pena hacer el intento por resolverlo.

II. ¿Cuáles son los obstáculos de no estudiar en los centros de formación artística?

No es nuevo señalar que estar matriculado en una escuela profesional hace que las personas empiecen a implantar diversos *imaginarios* sobre lxs estudiantes de danza. La crítica constante de estos ojos ajenos al arte, pero “sabedores de las estéticas”, son los que ponen sobre tela de juicio el valor de la persona que estudia ahí. Suponer que deben tener un cierto perfil físico o cualidades como elasticidad, disciplina, incluso un régimen alimenticio y de entrenamiento, son factores que siempre han estado impuestos.

Pero, ¿qué pasaría si una persona que se asume como bailarínx no cumple con esos estándares? Creo que es importante cuestionar el hecho de que hay una gran variedad de cuerpxs: estamos hechos de diferente arcilla. Y, aunque esta situación no delimita la pasión por bailar, si pone una primera barrera para lxs interesadxs en pisar un gran escenario. Las compañías y las academias son referentes estéticos que imponen una imagen física con sus prototipos de baile. Esta barrera física da como resultado la exclusión de cuerpos diferentes a los estereotipados, es decir, una persona que no cumple con los requerimientos físicos posiblemente será rechazada de los grandes centros de formación dancística, por lo que su desarrollo pasaría a un segundo plano, y tendría que buscar alternativas lejos del ámbito profesional. Los factores negativos que se suman a este obstáculo pueden ser: perder buena educación, no ser unx bailarínx de calidad y tener que buscar su propia senda en el gremio dancístico.

Aunado a lo anterior, se abre la posibilidad de que la sociedad no tome en serio su etiqueta de bailarínx. En otras palabras, este problema se desencadena de la exclusión de una formación profesional meramente por factores estéticos y corporales. Los *imaginarios* radicales hacen que la sociedad delimite a un ejecutante de danza, como alguien que tiene estudios serios, que se encuentra dentro de las grandes escuelas de arte. ¿Qué pasa con las personas que tienen el mismo talento, pero una formación diferente?, ¿dejan de ser bailarínxs? o ¿qué pasa con la teoría que se enseña en la formación profesional y que vuelve profesional a unx bailarínx?, ¿esos centros de formación logran cumplir la unión entre teoría y práctica?

III. ¿Es importante la enseñanza de la historia de la danza en lxs bailarínxs?

Aun cuando estudiar en un centro de educación profesional abre la posibilidad de tener una formación integral como bailarínxs, considero que la enseñanza de la teoría es el factor que la diferencia con otro tipo de aprendizaje dancístico. Si bien, el apartado anterior da cabida a la reflexión de que todxs lxs cuerpxs tendrían que ser igual de valiosos, sin importar sus características estéticas y que el lugar de su educación sea o no profesional, resulta necesario hacer un apartado para visualizar qué pasa con la teoría que enseñan en estos centros profesionales, ¿también resulta un obstáculo?

Eludir la presencia de la teoría en la educación dancística puede dar paso a que lxs bailarínxs continúen validándose solo por su nivel de ejecución: el *hacer*. Si la necesidad de las escuelas profesionales es una apuesta por incluir teoría, resulta necesario enunciar la forma en que se enseña. Incluso, si se asume que la dicotomía práctica-teórica, de forma utópica, complementa e integra a lxs bailarínxs, ¿cuál es el papel que desarrollan las asignaturas y los docentes hacia lxs estudiantes? En este sentido, Islas expone dos argu-

mentos que profundizan en el intento de la teoría para reducir la distancia entre los componentes de dicha dicotomía.

Aun en el marco de lo propuesto en el texto de Ana María Fernández, Islas se focaliza en la implementación de la teoría desde dos posturas. La primera se refiere al *discurso del orden*, donde aborda la importancia que las asignaturas teóricas tienen en los mapas curriculares de las diversas licenciaturas de danza en México. Con ello, propone analizar los objetivos que tanto las escuelas, como el Estado, buscan como finalidad formativa para lxs bailarinxs. Así, enuncia los siguientes cuestionamientos:

[...] ¿qué lugar ocupa la historia de la danza en la formación de los profesionales?, ¿qué importancia tienen, para los diversos perfiles de bailarín formulados en diferentes etapas históricas, el conocimiento y la perspectiva más amplia del desarrollo de su actividad a lo largo de la historia? (Islas, 2002, p. 152).

Este orden racional y académico-teórico promueve una suerte de evidencia sobre la forma en que se ha transmitido el *saber*. No obstante, también permite reflexionar sobre la danza en nuestro presente. Considero necesario que los planes de estudio tengan asignaturas teóricas y no únicamente prácticas; conocer sobre los caminos que ha tomado la danza a lo largo del tiempo funciona para poder cuestionar cómo se implementa ahora. La historia de la danza, dentro de este *discurso del orden*, permitiría entenderla como un aprendizaje que ha evolucionado y que sus intentos por enseñarla no se detienen en el *hacer*.

La segunda se dirige al *imaginario social*, siendo este espacio desde donde se designa el valor de lxs bailarinxs. Dicho de otro modo,

[...] es en este nivel de las representaciones subjetivas y de las creencias prácticas donde la historia de la danza suele tener un papel de poca importancia en el campo profesional, incluso menor al que le pueden asignar los programas de estudio. Y es que, en vista del carácter corporal de sus vías de transmisión, parece que la educación dancística ha sido más reacia a incorporar los aspectos teóricos a sus estatus académicos (Islas, 2002, p. 153).

Así, la conjunción de ambos factores da como resultado una suerte de inconsistencia teórica en el saber académico. Por un lado, se encuentra el *discurso racional* que da cuenta de los intentos por implementar teoría a la educación en danza. Pero, por otro lado, el *imaginario social* describe que han establecido dichas asignaturas con el único propósito de cumplir un perfil profesio-

nalizado. En este sentido, valdría la pena cuestionarse qué tanto importa e interesa este campo de enseñanza a lxs estudiantes.

Analizar la historia de la educación dancística en México sería un camino inacabable, en términos de este trabajo, por ello traigo a cuenta esta última cita:

La danza en su hacer corporal no produce objetos sino sucesos de fugaz duración. Y ante la necesidad de aceptar la inatrapabilidad de resultados para situarse en el 'transcurrir' del ahora dancístico, ¿qué importancia tiene recordar el pasado? ¿Fijar, estabilizar los conocimientos? (Islas, 2002, p. 154).

La reflexión que surge a partir de esto, se relaciona con cuestionarse si, entonces, la teoría y la práctica son una suerte de simbiosis que suma el valor a lxs bailarinx: ¿qué tanta importancia tiene en las instituciones profesionales de la danza?, ¿cuál es su verdadero papel en la formación académica de lxs estudiantes?

Ahondar en esta reflexión daría cabida a realizar un análisis aparte, pues tiene muchas variables temáticas. La razón por la que es mencionada en este caso se relaciona con que es en la teoría, y su conjunción con la praxis, donde lxs bailarinx podrían terminar de encontrar una manera distinta de abordar la danza. De poder escribirla con lx cuerpx y, con ello, no solo entenderla como un medio virtuoso que comparte imágenes y movimientos.

IV. ¿Qué implica habitar el cuerpo?

Hasta este punto se han expuesto argumentos que involucran a los estereotipos de lxs cuerpxs en movimiento. Pero, ¿qué pasa con sentir a lx cuerpx?, ¿cuáles son las implicaciones interiores que nos hacen habitarlo?, ¿podría ser una forma de romper con esa barrera prototípica? Creo que hasta que somos conscientes del envase en el que nos movemos, podemos decir que nos estamos habitando.

Como seres humanos tenemos unx cuerpx que nos permite realizar ciertas acciones físicas como correr, saltar, caminar, respirar, ver, sentir, pero también las delimita. Sin embargo, no siempre somos conscientes que el cuerpo realiza diversas actividades todos los días, todo el tiempo; acciona de manera tan natural que deja de ser algo consciente a la mente. La automatización de la sociedad en la que vivimos nos ciega de sentirnos vivos. En sintonía con esto, vale la pena citar a Diana Alejandra Trujillo Martínez, en su texto "Cuerpo y alma. Filosofía de la danza", perteneciente al libro *Pensar con la danza*, donde señala que:

El cuerpo es un agente de enunciación, el cuerpo comunica, el cuerpo siente, el cuerpo modifica. Hemos buscado mucho lo infinitamente pequeño, lo infinitamente grande, la eternidad y lo universal, sin darnos cuenta de que perdimos conciencia corporal. ¿Cómo respiras? ¿Cómo sientes? ¿Cómo está el músculo más pequeño de tu cuerpo? ¿Sabías que miles de células bailan en el interior de tu cuerpo para que funcione? ¿No sientes, acaso, cómo el movimiento de tus pulmones acaricia el corazón? (Trujillo, 2014, p. 221).

En este sentido, habitar lx cuerpx debería significar, entonces, unir la mente al funcionamiento de nuestras extremidades físicas. Ser conscientes de dónde me encuentro, cómo mantengo mi posición en un espacio, cómo me desenvuelvo en él y, lo más importante, cómo le doy presencia al saberlo una unidad entre alma, mente y características físicas. En otras palabras, habitar el cuerpo es pertenecer a su conglomerado de funciones que nos permiten existir en este plano terrenal.

Ahora bien, para relacionar este *habitar* al ámbito dancístico, es necesario reflexionar sobre el papel que la danza ocupa respecto a lx cuerpx.

[...] al permitirle al ser humano expresar aquella sensibilidad que nos ha sido coartada por el afán racionalista en el que nuestra sociedad se encuentra inmersa. La danza [...] nos enseña la inmortalidad mortal de nuestro cuerpo en la actualidad. Con la danza, se aprende a entender a ese que se fabricó como "otro" de nuestra existencia: nuestro cuerpo. La concentración, el pensar y el actuar no están separados en el bailarín porque la danza le enseña a disfrutar el ser-ahí de nuestra mortal vida (Trujillo, 2014, p. 227).

Es decir que, la danza da cabida a ser ese móvil en donde lx cuerpx puede entenderse como un conjunto entre el *pensar* y el *actuar*, y por qué no, entre *saber* y *hacer*. Es en este espacio en el que nada se muestra ajeno lx cuerpx. Habitar a lx cuerpx, entonces, es saberlo consciente, que lo habitamos porque lo somos. No es una función externa o algo que se puede fragmentar.

V. ¿Tenemos o somos un cuerpx?

Para seguir con la reflexión anterior y poder apostar por crear una propia percepción de cómo habitamos el cuerpo, vale la pena mencionar al filósofo francés Jean-Luc Nancy. Las concepciones que escribe sobre lx cuerpx sustentan el objetivo de este apartado: enunciar que "no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo" (Nancy, 2003, p. 55). De tal manera que,

hasta este punto se han puesto en tela de juicio dos cosas: la importancia que tienen la teoría y la práctica para la formación de lxs bailarinxs; y los *imaginarios* desde donde se crean los estereotipos hacia lxs cuerpxs. Sin embargo, considero de suma importancia abordar de manera más puntual ¿qué pasa con el significado de *tener* o *ser* unx cuerp?x?

En este caso, me atrevo a decir que somos y tenemos unx cuerp, somos la existencia de una masa llena de vida que acciona con otras. Somos de lo que estamos contruidos, al habitar(nos), nos volvemos uno mismo. No podemos tener aquello que ya somos. No sé si unx cuerp nos puede definir, puesto que no somos seres finitos. Pero, ciertamente, somos unx cuerp, porque lx poseemos y nos posee de vuelta. Es una sinergia eterna donde la supremacía no tiene presencia. No somos ajenos a lo que habitamos.

No se trata de significar lx cuerp, de darle únicamente un sentido o una finalidad física. Hacerlo, sería fragmentarlo. Siguiendo el pensamiento de Nancy, donde señala que lxs cuerp no deberían ser “empleados en dar sentido, sino el sentido que da y que reparte cuerpos. No es más el pillaje semiológico, sintomatológico, mitológico y fenomenológico de los cuerpos, sino el pensamiento, la escritura, entregados, dedicados a los cuerpos” (Nancy, 2003, p. 63). Esto quiere decir que, si lxs cuerp que se insertan en el campo de la danza, ya sea en el ámbito profesional o no, se enjuician por los estereotipos físicos que puedan expresar en un escenario, estarían cayendo en brindar una escritura de lx *cuerp* y no por lx *cuerp*. Tal vez seguir con este pensamiento es lo que da vida a los *imaginarios sociales*.

Entender que la danza no solo radica en lx cuerp-físico o en las instituciones formativas, sino en la manera en que lx *cuerp*, como conjunción de un todo, inscribe el aprendizaje adquirido. En otras palabras, entendernos como unx cuerp integradx por el *hacer* y *saber* dancístico, fungiría como el lugar donde no hay cabida para los *imaginarios*, puesto que “el cuerpo-lugar no es ni lleno, ni vacío, no tiene ni fuera, ni dentro, como tampoco tiene partes, totalidad, funcionales, o finalidad” (Nancy, 2003, p. 72). Dicho lo cual, no habría obstáculos ni limitaciones físicas. Tal vez, incluso, podría existir un nuevo *imaginario*: el que inscribimos en el acontecimiento corpóreo.

VI. ¿Es lx cuerp un límite para que el pensamiento se encuentre a sí mismo?

El cuerpo se vuelve límite cuando el pensamiento lo frena de hacer algo. En otras palabras, muchas veces nos detenemos o privamos de hacer algo porque no nos creemos capaces de lograrlo. Un pensamiento no siempre atañe a cuestiones corporales. Tal vez podría frenarlo en el sentido que este responde a estímulos sociales, se vuelve el vehículo donde navegan un sinnúmero de ideas y reflexiones. Y, entonces, el cuerpo transforma y trans-

mite los pensamientos que la mente pueda tener. El límite podría ser la manera en que se comparten, en el que se busca una razón, un sentido que darle.

Como conclusión, y para retomar las cuestiones principales de estos detonantes reflexivos, la academización de la danza no debería disminuir el valor de lxs bailarinxs que no pertenecen a esos espacios. Y, aun estándolo, tampoco deberían portar una etiqueta que los eleve a un nivel glorificado e inalcanzable para las demás personas.

Es por ello que los *imaginarios* sociales como el aspecto físico, la pertenencia a un centro profesional o los estilos de danza que se dan en esas escuelas, tienen que dejar de ser barreras que aporten un gran peso de valor a la danza. La pasión que se une entre la música y lx cuerpx es lo único que debería importar para opinar sobre el resultado del movimiento.

Si bien es importante entender que estudiar una disciplina como la danza en academias reconocidas que brindan herramientas que aumentan las posibilidades de creación; eso no hace a lx estudiante competente en todos los aspectos. Dicho de otro modo, no por pertenecer a determinada escuela, unx estudiante se vuelve automáticamente mejor que los demás. Homogeneizar el sistema, el arte y a lxs bailarinxs debe traducirse a las cualidades, las experiencias y las creaciones de quienes lo ejecutan.

Me atrevo a decir que es momento de seguir apostando por implantar voces que provengan de la pasión de bailar, y no de los *imaginarios sociales* que delimitan el discurso. Permanecer en el sendero de los *imaginarios sociales*, solo perpetúa el pensamiento que sustenta el valor de lxs bailarinxs a partir de su lugar de aprendizaje y sus cualidades físicas, dejando de lado el valor del *saber* y el *hacer*.

Este trabajo de reflexión es solo un intento por llevar al papel los cuestionamientos de una alumna de danza. Es intentar alzar la voz ante una serie de *imaginarios* que han estado presentes desde siempre. Parece que la danza nace y se presenta con un estigma, como una actividad de élite, de personas estrella que únicamente bailan y no piensan en la historia que hay detrás. Si no se empieza a re-pensar y re-construir las formas de contar la historia, seguirá transitando en el mismo sentido homogeneizador, donde la imagen del lx bailarine cuenta más que la pasión que tiene y emana de su cuerpx.

Es momento de empezar a habitar(nos), de ser conscientes de nosotrxs mismxs; del vínculo entre alma, espíritu y cuerpx. Tenemos y somos unx cuerpx porque este no nos define por completo, tiene que existir una conexión y cambio de energía entre lo físico (rasgo que podría limitar las funciones corpóreas) y lo cósmico (aquello que es invisible a los ojos). Creo que lx cuerpx puede limitar el pensamiento cuando intenta encontrar una razón, un sentido a lo que se piensa. Tal vez el hecho de que algo esté

sucediendo y sea extraño a nuestra mente, es porque ya tenemos un chip cultural donde es vital encontrar una razón a lo inexplicable. Y no dejar que lo inexplicable fluya.

Lx cuerpx, la mente, los pensamientos, las extremidades físicas, las características que dibujan y nos dan identidad en esta anatomía terrenal, conforman un misterio eterno de funcionamiento. Plantear cuestiones sobre qué y cómo somos, permite dejar volar nuestros componentes neuronales para encontrar un sentido a algo con lo que habitamos y accionamos día con día. Lx cuerpx puede tener muchas explicaciones, pues las focalizaciones sociales que hay sobre él parecen infinitas. Y creo que ninguna es la correcta o incorrecta, porque solo nosotros sabemos cómo lx habitamos, cómo nos sentimos habitándolx y cómo lx podemos llevar a límites que solo para nosotros pudieran tener sentido.

Los argumentos que se tejen en el texto propuesto por Hilda Islas dieron como resultado esta especie de crítica a los componentes que señalan a lxs cuerpxs en movimiento. A través de los cuestionamientos que guían este texto, es posible entender que no es necesario posicionarse en un *imaginario* externo para asumir la danza. Por el contrario, al sabernos conscientes de lx cuerpx que habitamos (y nos habita) es suficiente para crear *imaginarios* interiores. Únicamente el movimiento, su fluidez y la emanación sensorial son capaces de asumir un juicio de sensación. Desde ahí es donde debería empezar a crearse la crítica a la danza. Es en ese lugar donde es permisible analizar, reflexionar y trasplantar al papel una historia dancística. No desde lo externo, desde el juicio y el gran *imaginario social*.

Referencias

- Ferreiro, A. (2002). "Una perspectiva fenomenológica del cuerpo que danza". En P. Cardona y M. Ramos. (Comp.), *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Tomo I: Ensayos históricos y analíticos* (pp. 145-164). México, D.F.: Cenidi Danza; INBA; CONACULTA y Escenología.
- Islas, H. (2002). "La enseñanza de la historia de la danza. Acercamiento a un debate simbólico dentro de la danza profesional mexicana". En P. Cardona y M. Ramos. (Comp.), *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Tomo I: Ensayos históricos y analíticos* (pp. 127-144). México, D.F.: Cenidi Danza; INBA; CONACULTA; Escenología.
- Nancy, J.L. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Trujillo, D. (2014) "Cuerpo y alma. Filosofía de la danza". En C. E. Sanabria Bohórquez y A. C. Ávila Pérez. (Eds.), *Pensar con la danza* (pp. 217-233). Bogotá: Ministerio de Cultura Colombia, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.