

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial

del 3 de abril de 1981



CUERPOS LUMBRALES: LAS PUGNAS POLÍTICAS DE LAS SUBJETIVIDADES CORPORALES UNA APROXIMACIÓN AL FANDANGO VERACRUZANO

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

VALERIA AGUILAR ALTAMIRANO

Directora: Dra. Genevieve Galán Tamés

Codirector: Dr. Alvar De La Llosa (en el marco del convenio de Doble
Diploma con la Université Lumière Lyon 2, Francia)

Lectores: Dra. Ainhoa Suárez Gómez

Dr. Alonso Alarcón Múgica

Dra. Victoria Famin

Ciudad de México, 2025

A Juanita de mi vida, mi abue,
por ser raíz de matrices potentes.

A la dádiva de mis mayores,
por la bravura de sus cuerpos para crear *otros* mundos.

Agradecimientos

Escribo los agradecimientos desde una desterritorialización voluntaria, pero no por ello simple. Una que me ha mostrado prístinamente lo que puede un cuerpo, el mío. Hoy, con más nitidez que nunca, gracias a Darío, Irene, Beto y Juanita. Gracias por dejar *la tierra ideal que los vio nacer*. No les olvido, les recuerdo y les canto *porque me queda el consuelo que Dios nunca morirá*.

A Lupita y Javier, por ser puerto de construcción de *esta* vida. Gracias por el trabajo, el cuidado y la inmensidad de su amor que me alcanza para andar en donde quiera que esté. Gracias por enseñarme la virtud del trabajo arduo y la importancia de la alegría y la bravura para vivir la vida. A mi osezna, por la infinita complicidad y ternura que habita en el trino de las aves. A mi pá, por el germen musical por donde llegó la danza y por la fortaleza que eres. Gracias a los dos por cultivar mi libertad y por creer en mi capacidad de crear mi propio camino.

A Maximiliano, por nuestra complicidad que me sostiene. Por las aventuras de los últimos tiempos, por alimentarme cuando estuve rota y ser hogar, aliento, diversión y calma. Gracias por la dicha del reencuentro, por nuestro abrazo de diciembre y por cuidarme con medio mundo de por medio. Gracias por alentarme a deshacer entuertos, a admirar el Siglo de Oro y a arrojarme siempre. *La sombra de la flor también perfuma*.

Gracias a *todas mis amigas* que me cuidan y que son familia. Gracias por ser inspiración y por la delicia que es compartir nuestra vidas. Margarita, por ser cómplice y guarida de *esta* y de todas las vidas. Gracias por crecer juntas y por la *piazza della Annunziata*. A Zarza, por ser hogar, cómplice y mirada. Gracias por el sosiego que eres y por prestarme tus ojos sensibles siempre. A Valeri, por tu ligereza que me conmueve y tu risa que me sacude.

A Claudia, Ruth y Erika, por compartir el júbilo de la danza. A Lya Morgana por alentar la búsqueda del gesto flamenco aun cuando mi cuerpo estaba roto, especialmente por eso. A Patricia Álvarez por una amistad azarosa que la admiración afirmó. Gracias por la inspiración que es tu danza y tu modo de hacer vida. A Miguel De los Cobos, mi güero, gracias por enseñarme de *otras* maneras de la amistad y el cuidado. Siempre gracias por la

escucha, la complicidad y la compañía. Y por enseñarme de la potencia de la ternura: eres un regalo que el fandango me dio.

A mi tribu Altamirano: Tita, Paulina, Fernanda, Mónica, Viviana, Luciana, Carolina, Jessica, Maricela, Susana. Por la potencia de los cuidados compartidos en diferentes épocas, por ser sostén y familia. A mis primos, Oscar, Emerson y Vianca Aguilar por las pequeñas cosas que importan mucho.

A Berenice Arteaga por *seguir siendo* compañera del vértigo de la vida. Gracias por la aventura de la creación escénica. Gracias por todos los retos y desvaríos cifrados a dos vías que sorteamos juntas —y con muchas distancias— para que *Simbiosis* tuviera vida. Gracias por compartir el júbilo del fandango.

Gracias a todos los bailarines de *Simbiosis. Ensamble escénico* —quienes además son mis amigxs— Andrei Rojas, Ariana Perea, Isaac Falcón, Ismael Medina Rodríguez, Lucía Gutiérrez y Rodolfo Flores. Gracias por confiar en mi energía creativa y en la creencia de que otras maneras de hacer coreografía, una que considere y cuide el trabajo corporal, sí es posible. Gracias por poner sus cuerpos, su compromiso y su trabajo para llegar a la escena.

A los colegas y amigxs que desde distintas latitudes insistimos en pensar la danza: Sara Arribas, Salud López, Clara Tissera, Luis Sosa, Julia Magnano. Gracias por el diálogo y la inspiración. A mis amigos giroscópicos, por todos estos años de terquedad: Beto, Bere, y Oscar.

A Miroslava Cruz Terán por tu generosidad para compartir tu conocimiento, tu sensibilidad y abrirme las puertas de tu hogar y tu familia. Gracias por todas las conversaciones y la paciencia frente a mi curiosidad. Y por tu alegría contagiosa dentro y fuera de la tarima. A Felipe Oliveros por tu generosidad, por compartir tus fotografías, tu experiencia y conocimiento. Por compartirme tu mirada que cuenta sus historias como un acto de resistencia.

A mis directores, Genevieve Galán y Alvar de la Llosa por acompañar este álgido proceso de investigación atravesado de muchas turbulencias. A mis lectores, Ainhoa y Alonso por acompañar este proceso con rigor, pero sobre todo con sensibilidad.

A David Uriegas por la voluntad y complicidad sostenida. Por agitar el Atlántico para ver a dónde nos llevaba la luz que es una flecha sin destino. Sobre todo, gracias por ser *mi amigo*, por esta amistad que sostiene todo lo que está por venir: la mar en calma y las olas que no cesan ni un momento.

A todas las personas que acompañaron de cerca el proceso de dieciocho fases y cuatro años que concluye con esta tesis. Y también a todas las personas que con sus cuerpos hacen otros mundos posibles.

Valeria Aguilar Altamirano
Lyon, Francia, 16 de junio de 2025

Índice

Agradecimientos	1
Introducción	6
Antecedentes	6
Planteamiento del problema	8
Justificación	11
Estado de la cuestión	12
Marco teórico y metodología	17
Anuncio del plan	20
Capítulo 1 Cuerpo, espacio y performatividad: conceptos clave para una interpretación activa del fandango veracruzano	23
1. El problema del cuerpo	24
1.1 La perspectiva de la inmanencia	28
1.2 La dupla cuerpo-espacio: concepto en acción	31
1.3 Cuerpo y subjetividad encarnada: consideraciones de una relación activa	39
1.4 Performatividad	43
1.5 La lumbralidad, táctica performática	50
Capítulo 2 Cuerpos jarocho: ubicación y situación del género jarocho	53
2.1 El fandango en clave transcultural	55
2.2 Un avistamiento al surgimiento de lo jarocho	56
2.3 El son jarocho y el fandango: historia y contexto de un género regional	59
2.4 Particularidades de la fiesta y la música	61
2.4.1 Estructura lírica e instrumentación	61
2.4.2 Música y versada	61
2.4.3 Baile	63
2.4.3.1 Códigos coreográficos del fandango	68
2.5 El son jarocho en la década de los setenta y ochenta	70
2.6 Lo jarocho como subjetividad performática viva	73
2.7 La resistencia performática del fandango	77
Capítulo 3 Archivo de los cuerpos jarocho. Consideraciones y análisis de un archivo del movimiento	81
3.1 El archivo: consideraciones y alcances	82
3.1.1 El archivo intermedial	86
3.1.2 Sobre el acercamiento a las imágenes	90
A) Fondo y forma	93
B) La mirada que investiga	94
3.2 Topografía del archivo de los cuerpos jarocho: descripción y límites de un archivo en movimiento	97
3.2.1 Consideraciones generales del relieve	97
3.2.2 La performatividad como dimensión central para el análisis	98

3.2. 3 La ruta de construcción del archivo _____	100
A) Ruta vivencial de acceso al archivo: la experiencia afectiva y el método de recolección _____	102
B) La experiencia corporal del fandango en Ciudad de México y Veracruz _____	103
C) La búsqueda de la <i>otra mirada</i> _____	108
3. 3 Análisis del archivo de los cuerpos jarochos _____	112
3.3.1 Análisis técnico del corpus _____	114
A) Estructura _____	115
B) Luz _____	116
C) Color _____	117
3.3.2 Mirar la lumbralidad: categorías de agrupamiento y análisis _____	118
a) Agrupación por contraste _____	119
Ausencia y presencia. _____	119
Silencio y ruido. _____	123
b) Agrupación por correspondencia _____	131
El cuerpo de un fandango _____	131
Conclusiones _____	140
Anexo de imágenes _____	146
Fuentes _____	156

Introducción

La sensibilidad es una condición de la existencia humana que determina al cuerpo a ser afectado por su ambiente. El cuerpo es el espacio de la sensibilidad en donde se conecta la receptividad del mundo desde los planos más próximos y materiales hasta los abstractos e invisibles. En medio de la vorágine de la vida contemporánea que se desenvuelve en un *impasse* de problemáticas que agudizan la viabilidad de la vida misma, ¿qué nos deja saber el estudio de la sensibilidad del cuerpo? En la actualidad, muchos campos de conocimiento se han inclinado por una reivindicación de la sensibilidad y la afección como herramientas para conectar equipos de trabajo, disciplinas o perspectivas que pongan en valor la experiencia de quienes investigan.

Aquí voy a hablar desde los estudios del arte, sus lenguajes y perspectivas. En ese sentido, los estudios del cuerpo tienen una significación especial en el campo artístico y cultural por la proximidad de la experiencia en el ámbito disciplinar. Hay una valorización especial de las llamadas artes vivas¹ por pensar al cuerpo porque este es simultáneamente su herramienta de desarrollo latente a devenir su objeto de estudio. Desde ciertas posturas, hay un vínculo indisoluble entre estudiar una arte viva y practicarla. Y aunque no es un requisito excluyente, en los estudios multidisciplinares la experiencia del sujeto que investiga es una brújula importante en el proceso de construcción de conocimiento.

Antecedentes

Hace casi una década que mis investigaciones se preguntan por el cuerpo y el movimiento. Años atrás, mi inquietud intelectual partía de una pregunta central: ¿por qué el cuerpo no importa? Esta interrogante guiaba mi interés por desentrañar los procesos epistemológicos que históricamente han deslegitimado al cuerpo como un lugar válido para la producción de conocimiento. En mi investigación de licenciatura, desarrollé desde la filosofía mi una investigación que cuestionó la categoría de cuerpo a partir de la que establecí una relación entre danza y filosofía. A través de esa investigación me adentré en los debates

¹ Las artes vivas son prácticas artísticas asociadas al cuerpo y la presencias. El concepto es una noción contemporánea que reúne las practicas del cuerpo como el performance, la danza, las artes visuales, la instalación, el happening a través de la presencia corporal, la hibridación disciplinar y la noción de efimeridad. El adjetivo “vivas” hace referencia a la fragilidad del instante que se desenvuelve en gerundio para enfatizar la importancia del proceso durante las prácticas. André Lepecki explora conceptos importantes sobre las artes vivas en su libro *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, (2006).

contemporáneos en torno al cuerpo, lo que me permitió proponer el concepto de *cuerpo dilatado*. Las conclusiones de ese trabajo ofrecieron indicios sobre la dimensión política tanto de la danza como del cuerpo, hallazgos que han seguido nutriendo mi pensamiento y mi práctica de investigación hasta ahora.

Desde entonces, múltiples preguntas, prácticas, exploraciones y experiencias han ido configurando y transformando el rumbo de mis prácticas. Durante mis años como bailarina —y una pugna personal con la categoría misma—, he transitado por varias técnicas corporales: danza folklórica mexicana, danza morisca, danzas afro, danzas de salón, danzas árabes, danza flamenca, entre otras. Todas estas variantes tienen en común que pertenecen a una categoría que podría denominarse danzas del mundo o danzas étnicas. Paralelamente he practicado “las danzas de verdad”, técnicas diversas de danza clásica y contemporánea, que me han acompañado como una suerte de soporte corporal. A lo largo de diversas experiencias y contextos, se hizo evidente para mí que ciertas formas de danza son valoradas por encima de otras en función de criterios hegemónicos que definen “lo que es la danza” por ser legitimadas académica o estéticamente más aceptadas. Esta jerarquización revela no solo dinámicas de poder en el campo dancístico, sino también mecanismos de exclusión que afectan particularmente a las prácticas corporales étnicas.²

A lo largo de los años, encontré en la amplitud de las expresiones de movimiento — en las danzas recreación o convivencia, pero también en el ámbito de la danza profesional— estímulos para dirigir mis cuestionamientos hacia todas las tensiones que observaba. A partir de esa reflexión, me di a la tarea de ir a donde la gente baila, de inmiscuirme con las personas que ejecutan sus propias prácticas en la cotidianidad. Bailé por sevillanas en Jerez de la Frontera, rodeada de mujeres ancianas ávidas de compartir el “buen jaleo” de la primera y hasta la cuarta sevillana. Visité Cali³ para bailar salsa y cumbia en el Boulevard del Río rodeada de cuerpos reverberantes de circularidad. En algunas ciudades del Pacífico

² Si bien la problemática de la precarización en la danza no es tema de esta investigación, es posible identificar ciertos ecos de esas tensiones en las prácticas corporales que analizo. Estas manifestaciones, aunque no siempre nombradas subalternas, operan con frecuencia en los márgenes de la institucionalidad, revelando disputas simbólicas y materiales en torno al reconocimiento, la visibilidad y la legitimidad de sus saberes corporales.

³ En Cali, después de horas de bailar en la calle me tome un descanso. La charla que surge del goce y la fiesta me permitió hablar con mucha gente. En una de esas conversaciones una señora me preguntó de dónde venía y por qué estaba en Cali. De la Ciudad de México, respondí, vine a bailar salsa. Asombrada por mi respuesta replicó, “Que rara, vos. A Colombia la gente solo viene a Medellín por Karol G. Aquí solo hay salsa y rumba. Y, ¿sabes? Yo no creo que sin eso este país ya se habría ido a la mierda. La rumba nos mantiene de pie.” Incluyo esta anécdota porque como esta muchas de las interacciones de esos viajes reforzaron mis cuestionamientos.

colombiano conocí expresiones corporales de las afrodiásporas. También viajé por México, pero a diferencia de mis visitas anteriores como estudiante de danza folclórica, esta vez mis interacciones con la jarana en Valladolid, Yucatán fueron cotidianas y casuales. Las vaquerías visitadas solo fueron fiestas con amigos. Finalmente, después de años de practicarlo en distintos contextos en la Ciudad de México, fui a Veracruz bailar son jarocho en dos ocasiones.

Podría enumerar numerosas experiencias dancísticas vividas, pero no es mi intención extenderme en un relato autobiográfico. Las menciono porque, una vez más, el cuerpo constituye el eje de esta investigación. No obstante, a diferencia de mi trabajo anterior, en esta ocasión me propuse incorporar de manera deliberada las experiencias corporales que me han atravesado y con ello reconocer la inmanencia de mi propio cuerpo como un lugar legítimo de saber y como herramienta metodológica para la construcción de esta investigación.

A diferencia de mi primera investigación, aquí situó al objeto de estudio de manera tangible y con ello integra metodologías propias de los estudios del arte, que priorizan la concreción y materialidad del objeto investigado. Así, estudio el fandango jarocho contemporáneo porque la estampa folclórica que con frecuencia lo estereotipifica desdibuja la potencia que su performatividad significa. A partir de todo lo anterior, me propuse configurar una aproximación que incorporara al cuerpo dentro del proceso cognitivo y lo considerara como parte del corpus, proceso que demandó de mi un ejercicio continuo de creatividad y reflexión metodológica.

Planteamiento del problema

Todas las expresiones de movimiento —o danzas— que son de mi interés podrían ser catalogadas como “populares”, “tradicionales”, “campesinas”, “del pueblo”; es decir, son prácticas de movimiento asociadas a sectores subalternos de las distintas sociedades a las que pertenecen. A partir de eso, mis experiencias dieron lugar a la emergencia de una problemática —una tensión vivida y encarnada— que, al ser extrapolada, reveló un horizonte de análisis más amplio y complejo.

Observar con atención estas prácticas me hizo notar muchas similitudes compartidas, siendo la más evidente el origen de estas danzas como resultado de procesos de mestizajes no solo étnicos, sino también musicales o gestuales. Encontré similitudes en las maneras en

que se organizan para ser ejecutados en la vida cotidiana, pero, sobre todo, la característica que más me llamo mi atención responde a la pregunta, ¿quién baila estas danzas? ¿cómo están configurados los cuerpos que las bailan? Buscar respuestas a esas preguntas demandó una reflexión profunda.

Por un lado, en su individualidad, cada cuerpo es producto de las relaciones que le atraviesan a lo largo y ancho de su vida y de las interacciones que sostienen con los otros. Por otro lado, las múltiples realidades que coexisten en el mundo no se organizan de forma neutral, hay una franca ponderación de unas sobre otras, en consecuencia, hay cuerpos que importan más que otros.⁴ Son las categorías hegemónica —que pueden ser simbólicas, económicas, culturales— las que configuran el tratamiento de los cuerpos como productos de mayor o menor valor. Este proceso establece un reparto de posibilidades distintas, de mundos posibles, a cada cuerpo en función de su emplazamiento. Esta reflexión, sumada a mi experiencia personal, me condujo a replantear preguntas en un ámbito de mayor complejidad orientada siempre a los estudios del arte. Si hay cuerpos que importan más que otros, ¿los cuerpos que importan menos pueden realizar algún agenciamiento desde el movimiento?, ¿cuál es la relación entre las prácticas de movimiento de los cuerpos subalternos y su potencia política?, ¿en el movimiento hay agenciamiento?, ¿por qué en el marco de las artes las danzas étnicas se encuentran en una categoría inferior?, ¿esta inferioridad se asocia a su origen?, ¿cómo afectan las categorías hegemónicas a las danzas?, ¿la potencia de las danzas étnicas se agota en la escenificación?

Así es como esta tesis mana de una pregunta íntimamente política—¿por qué hay cuerpos que importan más que otros? —pero abreva de una manifestación estética para responder ¿cómo se mueven los cuerpos que importan menos?, ¿qué agencia política tienen los cuerpos subalternos a través de su performatividad?

⁴ En su obra *Cuerpos que importan* Judith Butler problematiza la noción de cuerpo como entidad ontológicamente dada. La filósofa argumenta que solo aquellos cuerpos que se ajustan a las normas hegemónicas de género, sexualidad y raza son reconocidos como socialmente legibles, es decir, como cuerpos visibles y que "importan". Esta importancia no es intrínseca, sino el resultado de un proceso discursivo-material mediante el cual ciertas corporalidades son legitimadas y otras invisibilizadas. De este modo, Butler plantea una crítica radical a los regímenes que sostienen jerarquías corporales a partir de las que se reconocen ciertos cuerpos como estructuralmente condicionados a ser vidas que son dignas de ser vividas frente a otras que no lo son. En este contexto, utilizo la expresión "cuerpos que importan más que otros" para establecer la crítica como punto de partida de mi trabajo. *Vid.* Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Trad. de Alora Bixio. Paidós: Buenos Aires, 2002.

En esta investigación me interesa saber cómo la dupla cuerpo-espacio es una herramienta teórica para indagar las relaciones entre los cuerpos (racializados, periféricos, subordinados, heterodoxos, marginados) y su performatividad, específicamente en la dimensión de la danza. En esta relación surge la imagen de los cuerpos lumbrales⁵ que propongo como una herramienta para los estudios corporales dancísticos, que permite establecer cómo la performatividad posibilita cierta agencia socio-política en la construcción de identidades como formas de resistencia frente a determinismos hegemónicos sobre el cuerpo y la danza.

A fin de satisfacer esta pregunta de investigación, planteo la siguiente hipótesis de trabajo: la performatividad que se despliega en el fandango es una acción ejecutada por diferentes cuerpos que colectivamente modifican su realidad; en ese ejercicio la lumbralidad aparece como un concepto de análisis que pone de realce las interacciones abstractas de los cuerpos para ver las minucias del movimiento, estudiarlo.

Propongo esta investigación de corte interdisciplinar que analiza la performatividad de los cuerpos—a través de la focalización específica del fandango—como una táctica para oponerse a ciertos procesos de estereotipificación que reducen los fenómenos culturales a una estampa exótica y estática que falsifica la potencia real de las acciones corporales. Así, el tema de mi investigación es el cuerpo, pero desde un reajuste que interroga un caso específico de performatividad.

Me aproximo al fenómeno a través de un estudio micro que documenta un momento específico de performatividad para no diluir importancia de los movimientos mínimos en estudios macro. Busco que este objeto de estudio propicie un espacio para el análisis donde se manifieste la imagen y la potencia conceptual de la *lumbralidad*.⁶ La lumbralidad, como

⁵ Del latín *limināris*, y este derivado de *limen*, *-inis* 'umbral', influido por *lumen* 'lumbre'. Cuerpo lumbral es el linde, un espacio borde, umbral. En el cuerpo de la investigación ahondo en este concepto. El adjetivo es un juego de palabras entre el linde, umbral y lumbre que evoca a una cualidad efímera, del “en medio” que amarra al concepto una noción transitiva que busca cruzar las fronteras o eliminarlas, ser una cualidad porosa.

⁶ Retomo aquí la línea de análisis de la historiadora mexicana Diana Rossely Pérez respecto a los sujetos liminales como una base para problematizar la construcción del concepto de lumbralidad. Sobre los sujetos liminales menciona que la “condición de lo que no es ni una cosa ni otra, y al mismo tiempo es ambas [...] entendidos como aquellos que se encuentran en el espacio intersticial o fronterizo entre dos espacios, circunstancias o identidades y que mediante sus prácticas (de traducción, mediación, reconocimiento y subjetivación) transforman no solo lo que ellos mismos son, sino el espacio en el que se desenvuelven.” *Vid.* Diana Roselly Pérez Gerardo, *Vivir en los márgenes. Fronteras en América Colonial. Sujetos, prácticas e identidades. Siglos XVI-XVIII*. (México: IIE, UNAM, 2021)

imagen del pensamiento, es la capacidad de los cuerpos de encenderse según el flujo del movimiento de la realidad, de ser llama discreta o vistosa. Remite a una experiencia, una acción que arde en movimiento: las llamas lo tocan todo a su paso y lo modifican en lo estructural. A partir de esta noción, investigo cómo los cuerpos lumbrales ejecutan acciones que dan la vuelta a las violencias simbólicas.

En lo general, los cuerpos lumbrales ocupan una posición al margen de lo hegemónico y son acomodados en espacios periféricos, en donde a pesar de las violencias que los emplazan sus gestos, movimientos, rituales y visualidades encarnan una forma de espacialización que opera como resistencia constante que puede desplegar *espacios otros*.⁷ Observo el fenómeno de la performatividad porque son el ejercicio de tácticas de oposición. En otras palabras, me interesa establecer cómo se relaciona el espacio, el cuerpo y la performatividad para afrontar la violencia simbólica de la vida cotidiana.

Para no desbordar mis alcances, delimité mi objeto de estudio al son jarocho y el fandango veracruzano debido a la cercanía y accesibilidad que tengo con esta tradición, lo que me permitió un acercamiento directo. Mi investigación se sitúa en el contexto contemporáneo del fandango—en el periodo de 2019-2024—en un contexto marcado por el resurgimiento del género. Geográficamente, el estudio se ancla en regiones como Tlacotalpan y San Andrés y Santiago, Tuxtla, en el estado de Veracruz, así como en la Ciudad de México.

Justificación

Este proyecto surge como respuesta a una serie de preguntas, observaciones y experiencias acumuladas a lo largo de los últimos años. Se plantea como un ejercicio de pensamiento que parte de vivencias empíricas personales para articular procesos de aportación crítica y situada en el campo de los estudios del arte y la danza. Su propósito es contribuir con herramientas analíticas para enriquecer la diversidad de propuestas en la investigación interdisciplinaria. En este sentido, la investigación se inscribe dentro de una lógica inductiva, proponiendo una propuesta conceptual de análisis dentro los estudios del arte y la danza desde una perspectiva situada e interdisciplinaria.

⁷ Retomo este concepto del filósofo francés Michel Foucault. Los espacios otros son emplazamientos que se oponen a todos los otros de un modo espacial y funcional, es decir, una reconfiguración del espacio y las posibilidades que ofrece. Esta idea se ubica en el desarrollo del concepto de heterotopía la cual es una impugnación mítica y real del espacio donde vivimos. Cf. Michel, Foucault, “Las heterotopías” En *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Trad. de Víctor Goldstein. (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010).

A partir de lo anterior, esta tesis busca articular teoría y práctica para contribuir con herramientas conceptuales que abran nuevas vías de análisis sobre las danzas tradicionales y sus desplazamientos contemporáneos. La construcción del concepto de lumbralidad, eje articulador del estudio, representa una apuesta por expandir el campo de análisis hacia dimensiones sensibles, transicionales y simbólicas de la corporalidad en movimiento.

La pertinencia de esta investigación radica en su capacidad para poner en valor prácticas corporales que han sido históricamente desestimadas o encasilladas en narrativas folclorizantes. En ese sentido, se plantea una propuesta analítica que reconoce la potencia política del cuerpo, especialmente en contextos subalternos, y la performatividad como un modo de generar conocimiento desde la experiencia encarnada. Así, esta investigación no solo se posiciona como una continuidad reflexiva de procesos vivenciales, sino también como una propuesta metodológica replicable y perfectible para otros contextos y prácticas corporales.

Al incorporar el cuerpo como corpus del estudio, la novedad está también en la metodología de trabajo pues propone desde el cruce entre arte, práctica e investigación crítica. Este ejercicio de investigación aporta un modo de proceder que podría desarrollar una metodología para el tratamiento de las danzas o técnicas dancísticas como un proceso vivo.

También contribuye al modo de crear conocimiento en la investigación del arte, específicamente de la danza, que a menudo supone problemas de metodología debido su naturaleza en donde la consolidación del corpus tiende a caer en generalidades que no dejan ver el objeto mismo. Finalmente, la propuesta del tema es un posicionamiento para que los estudios del cuerpo tengan un espacio cada vez más amplio en las investigaciones académicas en *pos* de enriquecer el dialogo actual desde los estudios de las artes vivas.

Estado de la cuestión

En la actualidad, indagar la condición del cuerpo, como condición de la existencia, es un tema profuso en distintas áreas del conocimiento. En los últimos años, el *giro corporal*⁸ ha

⁸ Aunque el tema del cuerpo como tópico tiene una larga tradición, el término de giro corporal (*corporeal turn*) lo introdujo la filósofa y bailarina Maxine Sheets-Johnstone en 1990 para describir un cambio de enfoque de las ciencias humanas que provocadas por el giro lingüístico se volvieron sobre el cuerpo como un objeto de estudio. Este giro implicó una transformación en la percepción del cuerpo, pasando de considerarlo un aspecto supeditado en la cognición y la afectividad, a reconocerlo como un ente resonante y dinámico, fundamental en la experiencia humana. *Vid.* Sheets-Johnstone, Maxine. *The corporeal turn. An interdisciplinary reader*. United Kingdom: Imprint Academic, 2009.

sido bien documentado e integrado en múltiples y variadas investigaciones de distintas disciplinas teóricas que van de la antropología, los estudios visuales, la sociología y la investigación-creación. Específicamente en el ámbito de la investigación de la danza también se ha tornado una postura relevante en las investigaciones que tienden a la hibridación entre investigación-creación, que a menudo provienen de procesos dancísticos no formales, en el sentido de no académicos.

Girar hacia el cuerpo consiste en ponerlo al centro y destacarlo como una fuente válida de conocimiento de la experiencia humana, de la cultura y la cognición a pesar de que tenga otras formas de construir conocimiento. Las interrogantes versan sobre cómo se concibe el cuerpo en la experiencia vivida a nivel cultural, social y experiencial. En este sentido, diferentes disciplinas han abordado el giro corporal para construir investigaciones en donde la experiencia, dada la condición material del cuerpo, toma protagonismo al crear conocimiento. Específicamente en el campo del arte y los estudios culturales surge la tensión entre los procesos de representación y la experiencia vivida de la condición corporal de la existencia. En consecuencia, los alcances inter y transdisciplinarios son bastante comunes debido a los retos que estudiar al cuerpo significa. A partir del giro corporal se desplegó una variedad renovada de perspectivas que abonaron los estudios del performance, de la danza y de las llamadas artes vivas.

El campo académico de los “estudios de danza” (*Dance Studies*) también se caracteriza por ser una rama de conocimiento interdisciplinario que examina la danza desde perspectivas complejas que interrelacionan una mirada antropológica, histórica, cultural, performativa o política. El desarrollo de este campo ha utilizado disciplinas como la antropología, la teoría crítica, la fenomenología del cuerpo o los estudios de género. En sus primeros albores el epicentro de este campo fue ampliamente anglosajón y se avocó por crear una historiografía de la danza, una documentación de la nomenclatura de técnicas de movimiento como la danza clásica y la composición de las puestas en escena.

A partir de los años 1970 y 1980, los estudios sobre danza se expandieron para incluir la danza moderna y posmoderna, a las tradiciones no occidentales y adoptar una aproximación más crítica a la historia de la danza. Respecto a esto, hay una bibliografía profusa que no consideré necesario agotar porque mi investigación se coloca desde otra perspectiva, destaco solamente a Lyn Garafola (*Diaghilev's Ballets Russes*, 1989) y a Susan

Leigh Foster (*Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, 1986).

Por otro lado, Mónica Alarcón, estudiosa del tema desde el mundo anglosajón, en *La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza* muestra cómo las investigaciones académicas de los estudios de danza se esparcieron con tempos distintos en cada país, siendo la tradición anglosajona el epicentro en los años ochenta que poco a poco se ha descentralizado.⁹

Así, dentro del mundo anglosajón hay una tradición profusa. Una perspectiva diferente, más apegada a la hibridación danza y filosofía, la encontramos con André Lepecki en su obra *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement* donde hace una ontología política del movimiento a partir del análisis de coreografías contemporáneas que le permite problematizar el movimiento. Como muchos otros, este texto de la tradición anglosajona forma parte de una literatura con la que he dialogado en mi investigación previa y que me sirvió para crear una perspectiva frente al tema. Ahora me interesa dialogar con investigaciones realizadas en mi lengua materna como un gesto que abone la investigación regional de mi propio contexto de investigación en consonancia con mi postura de los estudios globales del arte. No pretendo hacer de esto un espacio epistemológico excluyente, pues con ver el grueso de mis fuentes resultaría contradictorio, sino dialogar con los investigadores del cuerpo que actualmente construyen su trabajo desde el mismo horizonte lingüístico y que en América Latina tienen ya una tradición considerable.

A partir de los años 1980's en Latinoamérica, comenzó a manifestarse un interés creciente por los estudios del cuerpo y la danza, entendida en su concepto más amplio. La producción de conocimientos críticos sobre el cuerpo en las artes ha destacado por su enfoque en las estrategias de exploración de la experiencia, especialmente en lo que concierne a los intercambios de sensibilidades e intersensibilidades. Estos intercambios ocurren tanto a nivel individual como colectivo, en relación con las expresiones corporales propias de contextos y sociedades específicas. Esta consideración es relevante para comprender proceder de la tradición que se ha construido a cuentagotas respecto a la perspectiva de la danza y el cuerpo,

⁹ Vid. Alarcón, Mónica, *La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza*. México: IIE, UNAM, 2015

pues el tratamiento mismo de los objetos de investigación trae consigo problemáticas difíciles de poner en diálogo.

Respecto a la danza y la filosofía, como una mancuerna de trabajo híbrida, destaco dos textos importantes de la filósofa, investigadora y bailarina francesa Marie Bardet, quien desarrolla sus investigaciones en Argentina, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía* y *Perder la cara* que marcan una pauta para trabajar en un espacio de pensamiento interdisciplinario y que me han servido de guía en este espacio membrana entre dos disciplinas cuya interacción no parece obviarse.

Por otra parte, retomo el trabajo de la investigadora mexicana Hilda Islas cuya obra *El juego de acercarse y alejarse. Traducción performática de “otras” danzas* me permite construir una aproximación respecto al tratamiento del corpus de estudio de mi investigación pues es ese trabajo puntualiza una metodología para traducir y hacer historia de la danza a través de las danzas mismas. En Argentina, Silvia Citro, antropóloga y académica que desde 2004 dirige el equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance en el Instituto de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. La investigadora se ha especializado en estudios del cuerpo, performance y prácticas somáticas en América Latina. Su trabajo se sitúa en la intersección entre la antropología, los *Dance Studies* y los estudios culturales, con un enfoque en el análisis del cuerpo como un espacio de significación, memoria y resistencia. En su obra, *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, aunque no exclusivamente ahí, ha desarrollado un enfoque interdisciplinario que ha aportado nuevas metodologías a los estudios académicos en Latinoamérica, al redefinir la danza no solo como una práctica sociocultural con un impacto significativo en la sociedad y la cultura. A partir de su acercamiento socio-antropológicos pude reflexionar sobre mi propio posicionamiento de estudio.

Dadas las múltiples texturas del fenómeno del movimiento, todas estas propuestas tienen en común enfoques multidisciplinares que me permiten construir y delimitar un campo para desarrollar mis intereses propios ya sea por el contenido sumado o por el modo de proceder de cada trabajo cuyas metodologías me han servido de inspiración.

Respecto al cuerpo como resistencia, reviso la propuesta de Julie Barnsley en su obra *El cuerpo como territorio de rebeldía* como un primer momento para configurar la dimensión del cuerpo como resistencia. Finalmente, la liminalidad es una línea de investigación

desarrollada por la historiadora mexicana Diana Roselly Pérez en *Vivir en los márgenes. Fronteras en América Colonial. Sujetos, prácticas e identidades. Siglos XVI-XVIII* que me sirve de pauta para pensar, al no trabajar propiamente movimiento o performance, la construcción de la subjetividad en relación con el espacio de las corporalidades de los bordes. Respecto a los estudios del performance, refiero a Richard Schechner, investigador imprescindible sobre el tema quien en 1980 fundó en Nueva York el primer *Department of Performance Studies*. En 1997, el departamento dio paso a la organización *Performance Studies International* que reúne a investigadores especializados en diversos aspectos del performance y su performatividad. Retomo su obra *Performance theory* a fin de conocer un panorama general de la teoría del performance de donde han abrevado muchas de las posturas actuales. Sobre esa misma línea, la historiadora y teórica polaca, Ewa Domanska en su trabajo *El viraje performativo en la humanística actual* me abona una noción concreta para posicionarme respecto a la distinción entre el performance como objeto de investigación y como método investigativo.

Por otro lado, dado que las expresiones del fandango se insertan en la realidad concreta de una región, fue necesario recurrir a fuentes históricas—documentales e inmersivas—que me aporten información sobre el relieve de los cuerpos que bailan, de sus contextos detallados. Respecto al son jarocho y al fandango veracruzano hay discusiones proliferando desde diferentes disciplinas que van desde la historia, la sociología, los estudios dancísticos o la etnomusicología. En el área de la danza destaco el trabajo de Gloria Godínez, *Morenas de Veracruz: Fisuras de género y nación vistas desde la tarima*, que me acercó desde el ámbito del cuerpo y la danza al fandango. Su trabajo versa sobre las dimensiones corporales y performáticas del fandango y me permitió conocer un estudio que enfatiza el performance corporal desde una óptica feminista.

En el área etnomusicología, la tesis doctoral de José Miguel Hernández Jaramillo, etnomusicólogo de origen andaluz, titulada *De Jarabes, puntos, zapateos y guajiras. Un sistema musical de transformaciones (Siglos XVIII-XXI)* me ofreció una perspectiva histórica y genealógica de la historia del son jarocho en tanto lenguaje musical que al estar íntimamente ligado al proceso performático del fandango me permitió entender con mayor profundidad el proceso sociocultural del son jarocho en tanto género musical. Desde un punto de vista histórico, el historiador mexicano Antonio García de León es un autor referente del

son jarocho por sus amplios estudios sobre el tema, aquí retomo su obra *Tierra adentro, mar en fuera: El puerto de Veracruz y su litoral a Sotavento, 1519-1821* para adentrarme al estudio historiográfico del tema. Sobre esa misma línea histórica, *Detrás de la verde arboleda. Un reencuentro de ensayos sobre la cultura jarocho durante los siglos XIX y XX: fandangos, sones y décimas* de Ricardo Pérez Montfort, historiador mexicano, supuso un acercamiento histórico a la tradición del son jarocho, el fandango y la décima que me permitió penetrar al relieve histórico de estas prácticas.

Debido al proceso de aculturación que subyace al son jarocho, las representaciones de los sujetos que lo ejecutan han sido ampliamente coloniales. En términos de la visualidad, la mirada externa como “arma” para reforzar la marginación y la opresión social a los cuerpos subalternos. Para analizar el archivo, herramientas de los estudios visuales fueron necesarias a fin de proceder un tratamiento más fino y consecuente con toda la postura del marco teórico. En *Historias fotografías*, el historiador mexicano-estadounidense, John Mraz ofrece una perspectiva que me permitió evaluar el proceso de evaluación frente al material reunido para establecer cómo es posible el tratamiento de las imágenes cuando de una investigación se trata.

Finalmente, ya que se ha estudiado el fandango desde perspectivas etnográficas, históricas y musicológicas, pero hay pocos análisis centrados en la dimensión performativa del cuerpo como potencia política considero pertinente mi enfoque interdisciplinario.

Marco teórico y metodología

En términos teóricos, mi trabajo se emplaza en los estudios de arte globales¹⁰ (*global art studies*). Actualmente, dentro de los estudios de arte, este posicionamiento responde sobre todo al mundo actual y los cambios relacionales que se manifiestan en su interior y marca una diferencia respecto a la tradición hegemónica del arte “con mayúsculas.” Esta postura

¹⁰ Retomo el desarrollo que hace la historiadora del arte española Anna María Gausch que en su obra *El arte en la era de lo global*. Ahí desarrolla en profundidad como el paradigma de la globalidad actual en donde todo está conectado afecta directamente la noción del arte. El arte global toma distancia de la Modernidad a fin de escribir otras narrativas de la historia del arte, es una perspectiva contemporánea que ofrece nuevas metodologías y sobre todo sustituye el modelo centro-periferia por un arte que abreve de todas direcciones y no se centre en los epicentros artísticos occidentales. Implica también una ruptura en la narrativa de la progresión y linealidad de la historia del arte como lógica de acumulación de conocimiento verdadero propio del *World art*, consecuentemente, se puede afirmar que la globalidad tiene un espíritu decolonial que busca interrumpir las lógicas de poder que permean en los estudios de arte. Vid., Guasch, Anna María, *El arte en la era de lo global. 1989 |2015*, Madrid: Alianza, 2016.

desmantela el paradigma hegemónico occidental del arte y suplantaron el epicentro del arte europeo para disgregarlo hacia una construcción más amplia y heterogénea, globalista. A partir de eso, hacer estudios de arte desde la regionalidad, desde una diferencia geográfica y cultural, adquiere un sentido valioso.

La noción posteurocéntrica del arte valora la autorrepresentación desde contextos periféricos frente a los centros de poder simbólico. Prioriza la identidad cultural y las condiciones geopolíticas e institucionales sobre los criterios estéticos tradicionales como el estilo o técnica lo cual da un gran peso a la dimensión social y contextual del arte. También reconfigura el mapa cultural al desplazar la centralidad de los discursos hegemónicos hacia una lógica policéntrica y polifónica. La territorialidad y la geografía cobran una relevancia fundamental frente al modelo de globalización que impone homogeneización desde los centros. En lugar de una única verdad estética, el arte global propone un tejido diverso de prácticas y narrativas que reivindican otras formas de autorrepresentación y configura un nuevo horizonte para la producción simbólica y su legitimación.

Así, la diferencia está en construir desde las microesferas del territorio y extender el campo de observación más allá de las categorías estéticas hegemónicas para entender que hay muchas otras perspectivas del arte que responden a factores sociales, políticos, históricos que dependen de la geografía del territorio y ponerlos en valor al estudiar el arte. El arte global (*global art studies*) más que considerarse una disciplina independiente es una disciplina auxiliar que media entre la historia del arte, la etnografía y los estudios regionales desde un posicionamiento policéntrico y multidisciplinar.

Por otro lado, la problemática que me interesa indagar se nutre de diferentes capas teóricas. En primer lugar, está el entramado filosófico que sostiene los fundamentos de la investigación; por otro lado, están los estudios culturales, rubro que incluye los estudios de arte. Paralelamente, los estudios de las artes vivas, que incluyen la danza y el performance, son de vital importancia para delimitar un horizonte que busca meter en relación estas disciplinas. Para el análisis visual del corpus fue necesaria hacer una revisión de las metodologías para establecer la manera de abordar mi propio quehacer. Finalmente, la documentación respecto al son jarocho sucedió desde enfoques históricos y etnográficos con el fin de comprender con mayor profundidad el relieve social de este fenómeno encarnado,

su trayectoria histórica y los cambios significativos que atraviesa en la actualidad respecto a sus formas tradicionales de práctica.

A partir de lo anterior, el arco argumental de mi investigación descansa en tres conceptos clave: cuerpo-espacio, subjetividad y performatividad. Para empezar, para mi marco teórico retomo los conceptos de mi investigación anterior—cuerpo derivado y cuerpo dilatado—para hacer una revisión del concepto central y nutrirlo a partir de lecturas que tomen en cuenta la problemática desde linderos más allá de las filosofías. Pondré en diálogo estos conceptos con autores como la filósofa y socióloga brasileña Suely Rolnik en sus artículos *Lygia llamando* y *Geopolítica del chuleo* concepto de *cuerpo vibrátil* y *subjetividad flexible* para afianzar la perspectiva no escindida del cuerpo y nutrir mi concepto de una manera más fina. También del artículo *How to talk about the body ?* del filósofo y sociólogo francés Bruno Latour retomo dos nociones: “aprender a ser afectado” y “el sujeto articulado” para continuar con la argumentación. Por otro lado, nutro la perspectiva general con la obra *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* de Judith Butler de la que retomo la crítica de la valorización de los cuerpos para regularlos.

No hay que perder de vista que la aproximación al estudio del cuerpo presenta desafíos de tipo metodológico. Al ser simultáneamente un espacio agente y potente, activo y pasivo, antagonista y protagonista guarda en sí paradojas que pueden obnubilar la mirada. Como pauta preventiva, utilizo la afirmación de la historiadora mexicana Genevieve Galán, quien distingue, dentro de la aproximación al estudio del cuerpo, el estudio de las representaciones del estudio de las prácticas.¹¹ Desde este punto de vista me acerco a las manifestaciones de las prácticas del cuerpo como una herramienta útil para el análisis crítico.

Así, mi revisión del cuerpo se desarrollará desde un enfoque de las prácticas inscritas en el cuerpo. Siguiendo el concepto de disciplinamiento de los cuerpos que Foucault desarrolla en *Vigilar y castigar*, tomaré un momento para reflexionar e investigar sobre las técnicas disciplinares que construyen arquetipos de sentido, lenguajes y prácticas iterativas de domesticación que moldean las potencias de los sujetos. Por un lado, las prácticas disciplinares no resguardan únicamente ese lado de la tensión, en el ejercicio reiterado

¹¹ Genevieve, Galán, "Aproximaciones a la historia del cuerpo como objeto de estudio de la disciplina histórica." en *Historia y Grafía*, n°. 33 (2009), 196-197.

continuamente se cuecen menesteres más allá del control que me interesa pensar desde los movimientos ingenuos, porque es en la minucias donde se puede rastrear una potencia mayor.

En otras palabras, en los pequeños movimientos se llevan a cabo las fugas que hacen oposición a los poderes hegemónicos de las instituciones que con frecuencia domestican la manera en que se representan ciertas subjetividades. Por último, el concepto de espacio lo leo a partir de *Los espacios otros* del mismo autor, pues ha sido un texto fundamental a lo largo de mi búsqueda teórica del espacio. Considero que este concepto me ayuda a leer el espacio como un *continuum* en constante construcción. Desde este ángulo, el espacio es algo complejo y con múltiples pliegues que nutro a partir de la lectura de Milton Santos, geógrafo brasileño, en su obra *La naturaleza del espacio*.

Finalmente, parte de la metodología para acercarme al acontecimiento consistió en recabar un archivo. En el tercer capítulo presento el proceso de construcción y tratamiento, sin embargo, destaco la intermedialidad como un concepto desde donde oriento su construcción y que es consecuente con la naturaleza de mi trabajo. Retomo todo este andamiaje para pensar el cuerpo como acto, no como esencia. Desde ahí, construyo la noción de lumbralidad como una categoría analítica que permite leer los cuerpos en movimiento.

Anuncio del plan

Mi trabajo se compone de las siguientes fases:

1. Problematicación y delimitación de los conceptos clave. En esta primera fase me dedico a organizar el planteamiento del problema y establecer los conceptos y definiciones centrales de mi investigación.
2. Construcción y propuesta del concepto de cuerpos lumbrales. Definición de cuerpos lumbrales como una imagen conceptual para analizar el corpus de mi investigación
3. Análisis del archivo de los cuerpos jarocho. El hilo conductor en mi corpus es la representación de diversos aspectos de la performatividad del fandango. En esta fase voy a analizar la representación del archivo para poder establecer cómo es que la performatividad que ahí se representa me permite ver la lumbralidad de los cuerpos jarocho. Voy a analizar mis imágenes para establecer cómo el archivo representa un ejercicio performático y un universo estético desde donde se ve la lumbralidad.

4. Conclusiones. A modo de conclusión, realizaré la evaluación de mi investigación para analizar el alcance logrado.

Soy consciente que por momentos mi trabajo parece una investigación etnográfica sobre manifestaciones culturales que preguntan por situaciones filosóficas o incluso una investigación que parte de la investigación-creación. Ciertamente, responder a preguntas que se establecen desde los grises disciplinares con regularidad implica andar un camino escabroso que da cuenta de la dinámica creativa que se enfrenta al querer contestar preguntas del cuerpo con y desde él.

La estructura de mi tesis se divide en tres capítulos. En el primer, se establecen las bases teóricas que orientan mi trabajo, ahí presento el concepto de *lumbralidad* como una imagen clave para analizarlas prácticas corporales en su dimensión política y sensible. En este capítulo desarrollo los conceptos con los que sostengo mi mirada para abordar el archivo de cuerpos jarocho que se examina en la parte final de la investigación.

El segundo capítulo aborda la historia del son jarocho y el fandango. El objetivo es situar la práctica cultural para que el lector tengo conocimiento de los códigos performáticos, las dinámicas sociales y el contexto sociogeográfico a fin de situar a detalle mi objeto de estudio. A través de una revisión documental que combina historia y etnografía, se exploró las conexiones entre el territorio y las subjetividades que se expresan en la danza y propongo una aproximación al fandango como una práctica comunitaria y en constante circulación que no se agota en ser una tradición folclórica.

Finalmente, el tercer capítulo opera con los conceptos y el contexto previamente planteados para realizar una interpretación del archivo visual y performativo del fandango. A partir de esta documentación, analizo cómo se manifiesta la lumbralidad en la práctica y cómo los cuerpos en el fandango expresan modos de resistencia y resignificación. Así, esta sección cierra el recorrido de la propuesta con una lectura situada que articula teoría, historia y experiencia performática.

Capítulo 1

Cuerpo, espacio y performatividad: conceptos clave para una interpretación activa del fandango veracruzano

Dado que el poder de ser afectado y afectar, de ser movido y moverse, es una capacidad que es indestructible, agotada solo con la muerte, es constitutivo del cuerpo, hay una política inmanente residiendo en él: la capacidad de transformarse a sí mismo y otros, y cambiar el mundo.
Silvia Federici

En este capítulo inaugural de mi investigación establezco las coordenadas teóricas y sitúo los conceptos que me permitirán proponer la lumbralidad como una imagen de análisis performático. El objetivo principal es ajustar las dioptrías de observación para focalizar el análisis del archivo de los cuerpos jarochos que presento en el tercer capítulo.

Comienzo con la discusión del problema del cuerpo, dentro de la cual me sitúo para delimitarlo como uno de los conceptos clave de mi argumentación. Desarrollo poco a poco la revisión de este concepto y destaco la perspectiva de la inmanencia que se encuentra a la base de todo mi trabajo. Posteriormente, en el segundo apartado, introduzco el concepto de espacio para complejizar la construcción teórica y establecer el concepto cuerpo-espacio como una unidad que ajusta mucho mejor mi horizonte de pensamiento.

En el tercer subacápite articulo la relación cuerpo y subjetividad, destaco la cualidad activa de la tensión dialéctica de la relación: la acción es el concepto con el que transiciono para analizar la categoría de performatividad. Posteriormente, desarrollo un apartado en donde reviso el concepto de performatividad y lo performático como dos aspectos distintos e importantes para poder analizar un fenómeno de movimiento como el que estudio. A partir de todo el camino recorrido propongo el concepto de lumbralidad —una abstracción que se despliega en la performatividad— como una imagen que surge gracias al accionar de los cuerpos que participan en un fandango. Finalmente, el capítulo concluye con la tensión entre la performatividad y la política, lo que en la segunda parte de mi trabajo tendrá un lugar muy importante para continuar la articulación y la puesta en relieve de la imagen que busco en el corpus.

Este primer capítulo tiene un carácter completamente teórico porque aquí despliego todo el aparato conceptual que me permite reflexionar el fenómeno del fandango. En términos generales, la escritura de esta primera parte se vio ampliamente impactada por un

análisis reflexivo de las vivencias del fandango que atestigüé durante el proceso de investigación. Todo esto modifiqué en varias ocasiones, no solo el acomodo de la narrativa, sino toda la red conceptual que se iba entretejiendo con el único objetivo de que mis conceptos fueran lo suficientemente amplios para poder sostener la abstracción que mi trabajo propone. En otras palabras, a medida que me envolvía en la investigación, la necesidad de complejizar mis conceptos fue creciendo. En ese sentido, el tejido que propongo está atravesado por la tensión que implica relacionar, por un lado, una abstracción como es la lumbralidad; por otro, la crítica a un binarismo ontológico que intento difuminar en mis investigaciones desde hace tiempo; y, también, la necesidad de que la inmanencia —el anclaje concreto al objeto de estudio— esté presente desde este primer momento.

1. El problema del cuerpo

El cuerpo es un *topos* inmediato en la experiencia humana; de acercamientos y enfoques múltiples y altamente problemáticos, este tópico es el eje matriz de esta investigación. Parto de la multiplicidad de cuerpos porque, a pesar de la profusa efervescencia de investigaciones sobre el tema, el estudio de lo corporal aún tiene mucho que mostrar de las realidades que habitamos. También porque es imprescindible recuperar la *potencia* y la *inmanencia*¹² de lo corporal desde el ámbito del pensamiento pues, para que este último diga del mundo, ha de girar al compás de la realidad: solo así será capaz de transformarla.

Comienzo aclarando la manera de concebir al cuerpo, pues de ella brotan las pautas para definirlo. A partir de la configuración de su idea misma se gestan las maneras de sentirlo, pensarlo y moverlo y, por ende, la incidencia que se le otorga en la realidad. Por lo tanto, es imprescindible aclarar el tipo de aproximación desde la que me planto para no dar por sentada su aparición con solo nombrarlo y obviar al cuerpo que me interesa trabajar.

Parto *desde* el cuerpo como un gesto para procurar la inmanencia que ya he anunciado, pero ¿qué significa partir del cuerpo? En palabras de Marie Bardet, “una inquietud

¹² Los términos de potencia e inmanencia de lo corporal los incorporo a partir del pensamiento spinozista. Ambos operan en el desarrollo completo de mi investigación como nociones teóricas centrales que articulan mi posición ontológica. Más adelante desarrollo puntos clave de esta para afianzar la explicación y la injerencia de los términos. *Vid.* Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*. (Madrid: Alianza, 2011) La proposición en donde Spinoza plantea el connato versa así “Cada cosa se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser.” Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*. (Madrid: Alianza, 2011), II, VI, 203.

por lo concreto”.¹³ Partir del cuerpo es acercarse a su determinación exacta: mirar sus acciones cotidianas, sus relieves, sus modos de moverse, anunciarse, mostrarse y relacionarse. Me interesan los cuerpos cotidianos que en su aparente simplicidad son complejos, múltiples y una ventana al mundo que habitan. Me interesa hacer de ellos el punto de partida de la pregunta y el pensamiento; inquietarme ante sus acciones y problemas; cuestionarlos y responderles. Abordarlos como un entramado que al desplegarse es fuente de conocimiento de la realidad que habitan.

Con este planteamiento, busco activar las potencias epistémicas del cuerpo, y abordarlo con la intención de desplegar los saberes que encierra y desentrañar lo que sus gestos, acciones y movimientos revelan sobre el mundo. Se trata de una búsqueda en lo aparentemente mínimo que, al reunirse, revela una complejidad profunda.

Por otro lado, a la problemática de aprehender al cuerpo como objeto de estudio se abona la arista rugosa que el movimiento introduce a mi encuadre conceptual. Por un lado, el movimiento es una capacidad inherente a la vida biológica; por otro lado, el movimiento significa un conjunto de alteraciones en diferentes campos de la actividad humana que suceden en un tiempo determinado. Aunque el objeto de mi estudio, el fandango, podría clasificarse como una danza —y en ese sentido parecería lógico equiparar movimiento con danza—, hacerlo sería insuficiente, ya que la esencia de la danza radica en el cuerpo en movimiento y, ya que en realidad todos los cuerpos se mueven, no solamente los que bailan, el movimiento sería una categoría superior, por lo tanto, me interesa el movimiento que no se agota en la danza.

A partir de esa precaución, significo el movimiento como un conjunto de alteraciones, cambios y transformaciones físicas, simbólicas y discursivas que ocurren en un tiempo determinado dentro de distintos ámbitos de la actividad humana. Mi pregunta surge a partir de los cuerpos en movimiento en la cotidianidad, y desde ahí desplazo el enfoque hacia el fenómeno de la danza. En el contexto de esta investigación, el movimiento toma sentido a través de la performatividad del fandango, entendido como una acción concreta que me permite abstraer la imagen de la lumbralidad.

Por esta razón, me posiciono desde la dupla cuerpo-espacio como algo indisoluble porque posibilita pensar e integrar varias capas de realidad y relaciones, y con ello

¹³ Marie Bardet, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. (Buenos Aires: Cactus, 2012), 41.

complejizar la lectura de los cuerpos. Mi perspectiva busca sumar la afección, la sensibilidad de los sentidos y la importancia de la interacción como elementos constitutivos del concepto. Más adelante abordaré los puntos y matices de las problemáticas que el movimiento, visto desde la perspectiva de la performatividad, introduce al fenómeno que estudio, sin embargo, me sirve mencionarlo desde ahora para localizar al cuerpo que me interesa.

A partir de una reflexión profunda y prolongada en donde observé la estrecha interacción y reciprocidad entre los cuerpos individuales y sus entornos habitados, surgió la inquietud por reparar en el significado del cuerpo y la genealogía del concepto. Así, el aliento por pensar los cuerpos en sus movimientos cotidianos parte desde la curiosidad de cuestionar porqué la vida se desarrolla de un modo determinado. En ese tenor, surge la pregunta filosófica para los ojos que miran con inquietud lo cotidiano, y problematizan situaciones inadvertidas para quien, en lo habitual, encuentra comodidad.

A pesar de que la pregunta filosófica empieza en lo banal, la inmanencia¹⁴ del acontecimiento suele olvidarse con facilidad, de la misma forma en que, por mucho tiempo, el pensamiento olvidó que sin cuerpo no es posible andar el mundo, como tampoco es posible el asombro ni la cognición o percepción alguna. Así, el cuerpo es un *topos* de acercamientos y enfoques múltiples y problemáticos cuya posibilidad sensitiva ha sido desestimada por el intelecto que ciertas tradiciones de pensamiento han posicionado como el único medio para iluminar “el mundo tal cual es”.

Mayoritariamente podemos leer en la cultura occidental, en especial en el pensamiento platónico y judeocristiano hondamente arraigados en el pensamiento occidental, la filosofía de un cuerpo derivado, la cual mana de un binarismo metafísico en el seno de la cuestión. Siguiendo con eso, una parte amplia de la historia de la filosofía occidental puede ser contada desde el olvido del cuerpo. Sin embargo, habría que resaltar un matiz importante respecto a ese olvido, pues no me refiero a una total ausencia de pensamiento sobre él sino

¹⁴ De acuerdo con el DRAE, *inmanencia* significa que es inherente a algún ser o va unido de un modo inseparable a su esencia, aunque racionalmente pueda distinguirse de ella. *Vid.* significado de “inmanencia”, en Diccionario de la Lengua, Real Academia Española [en línea] <https://dle.rae.es/inmanencia?m=form> (consultado el 10 de octubre de 2024). La inmanencia es un problema metafísico que se ha abordado a lo largo de la historia de la filosofía. En lo subsecuente, remito a Spinoza cuando menciono el término. Pues, dado que no hay cosa fuera de la idea de Dios, y Dios es causa de todas las cosas, la inmanencia es la presencia afirmativa del ser de las cosas en las cosas mismas. Desde esta perspectiva se elimina cualquier trascendencia lo que se podría traducir como un anclaje de los cuerpos a sí mismos y al lugar en que se plantan. *Vid.* Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*. (Madrid: Alianza, 2011)

que las distintas maneras de nombrarlo o cualificarlo propiciaron la violencia sensible y epistémica que se ha ejercido sistemáticamente sobre él. De manera muy general, Platón, san Agustín y Descartes fueron los tres pilares del pensamiento donde descansa la escisión de la experiencia humana entre alma y cuerpo que orilló a este último a olvidar su capacidad de agencia¹⁵. El agenciamiento del cuerpo se supeditó al pensamiento en muchos momentos de su historia y, aunque no es el tema central de mi investigación rastrearlos, considero oportuno nombrarlo para posicionarme al respecto.

Siguiendo con esto, la verticalidad del raciocinio responde a la superposición de lo intelectual, a un logocentrismo expreso porque se le considera la manera de acceder “realmente” al mundo: lo real es sospechosamente bello, bueno y verdadero.¹⁶ En términos platónicos, el mundo de las apariencias está condenado a no mostrar la realidad en sí, por lo cual, lo real en sí se guarda para el mundo del pensamiento al que se accede cognitivamente. La belleza es la idea perfecta, acabada, esplendorosa a la que le corresponde el bien y la bondad. Dada su perfección, ésta no puede ser más que verdadera, pues lo falso es incongruente con lo perfecto y responde al mundo de la contingencia, de la sospecha, del cuerpo. No es que todo logocentrismo suponga necesariamente un dualismo, pero la binariedad ontológica del dualismo tiene como consecuencia “casi natural” jerarquizar las piezas escindidas para priorizar aquella que le va a dotar de certezas. Esta postura logocéntrica y esencialista es la que tradicionalmente ha dado paso a un cuerpo derivado, que depende siempre de lo que pase “arriba”.

A pesar de esto, también han existido planteamientos discretos y rastreables que escapan a esta construcción hegemónica. Para mi aparato conceptual retomo la teoría

¹⁵ La agencia es un tópico que por sí mismo supone una discusión que se puede abordar desde muchas disciplinas. Sin embargo, aquí la entiendo como la capacidad de una entidad o sujeto por actuar por sí mismos. Un cuerpo sin agencia es aquel que no tiene la capacidad de procurar o realizar acciones concretas que lo conduzcan a algún logro específico. En términos argumentativos, lo que quiero mostrar es la tensión conceptual que surge desde una postura ontológica que parte del hecho de que los cuerpos no tienen potencia en sí mismos.

¹⁶ En la teoría platónica, lo bello, lo bueno y lo verdadero es una triada inseparable que se corresponde sustancialmente. La teoría platónica de las ideas ha sido interlocutada durante la historia de la filosofía y ha permeado el pensamiento occidental forjando muchos de los imaginarios que constituyen la concepción del mundo, incluso en la actualidad. Esta investigación está en constante confrontación con algunas de las ideas que manan de este pensamiento y siguen vigentes en la vida cotidiana. Cf. Platón, *Diálogos* III. (Madrid: Gredos, 2008). Hago este señalamiento con un tono un poco irónico, pues esas categorías de descripción de la realidad operaron por muchos siglos que en el contexto de la historia de la filosofía solo encontraron ruptura hasta la postmodernidad.

spinozista que considera una realidad panteísta e inmanente; en el siguiente apartado explico la articulación filosófica completa de manera amplia y detallada.

Retomando, no es que en la historia del pensamiento no se haya preguntado por el cuerpo. Discurrir sobre la relación entre alma y cuerpo es ya pensarlo; plantear sobre el tratamiento de los sentidos en el acceso al conocimiento es otra forma de hacerlo porque en esa vía de hecho participan activamente. El problema de fondo es que a partir del pensamiento binarista —que *grosso modo* se construyó con el pensamiento platónico, judeocristiano y las tradiciones que le derivaron— el cuerpo se subordina y se vuelve el tercero excluido: el objeto del pensamiento y no una fuente de éste.

El *cuerpo derivado*¹⁷ es un concepto que parte de una escisión metafísica de fondo. A partir de un corte que pondera el valor de lo inmaterial por ser el lugar del alma, de la razón y del espíritu, este concepto refiere a una estima desigual a cada lado de la relación en donde, *por naturaleza*, a una parte le corresponde mandar y subordinar la agencia del otro extremo. En otras palabras, este concepto se construyó desde una escisión ontológica que pondera a un extremo de la relación como protagonista y mengua las potencias del otro lado. Ya que juzgo insuficiente esta consideración me pregunto, ¿de qué formas se puede reacomodar este despliegue ontológico para resignificar la potencia del concepto de cuerpo?

1.1 La perspectiva de la inmanencia

El cuerpo, concebido como una entidad derivada, pasó a ocupar un lugar secundario en la comprensión de la realidad debido a una subordinación de raíz esencialista. Esta perspectiva resulta problemática e incompatible con la hipótesis de trabajo que sostiene esta investigación. No obstante, insisto en este señalamiento porque me permite, por un lado, dar cuenta de la violencia epistémica que la tradición le ha impuesto al cuerpo y, por otro, tomar distancia de ésta a partir de mi propuesta de investigación que es una operación contraria.

¹⁷ Este concepto lo desarrollé a profundidad en mi tesis de licenciatura en donde, con otros objetivos, me interesaba desentrañar las consecuencias de esta subordinación. Aquí lo retomo solo como un punto de partida para tomar distancia enfática de esta binariedad pues todo el trabajo de esta investigación es un esfuerzo por construir un conocimiento que en primera instancia parte desde lo concreto del cuerpo. *Vid.* Aguilar, Valeria, *El cuerpo dilatado en Michel Foucault. Sobre la posibilidad de los cuerpos imposibles*. (CDMX: UNAM, 2020).

A pesar de todo, es importante no perder de vista que ese panorama metafísico no es en el que nos encontramos ahora. En las últimas décadas, los estudios y aproximaciones al cuerpo desde diversas disciplinas han sido profusos. Este fenómeno refleja un cambio en la forma en que se percibe el cuerpo, y de fondo es síntoma de un cambio de paradigma.

La naturaleza interdisciplinaria del llamado *giro corporal* ha convertido el concepto de cuerpo en una categoría analítica de la realidad para las humanidades y las ciencias sociales “por ser revelador de lo social, de lo cultural, de lo político y hasta de lo económico, el cuerpo ha ganado terreno como un objeto y tema legítimo, como elemento heurístico del pasado y las múltiples formas del aprehenderlo”¹⁸. El surgimiento del cuerpo como un objeto de estudio salta como una reevaluación de lo que puede decir al pensamiento. Se trata de una nueva valoración basada en el hecho de que el cuerpo ha sido reintegrado a los marcos de la vida contemporánea por diversas vías, como el auge de los estudios de género y el desarrollo de las perspectivas del cuidado de sí, entre otras.

Aunque actualmente haya resabios de esta consideración en los imaginarios, que caen con lentitud, el giro hacia el cuerpo y su colocación en el centro del análisis han propiciado una amplia proliferación de conceptos y enfoques en torno a él, diversificándolo semánticamente y ampliando el alcance y potencia de sus categorías.

Así pues, para asentar el giro corporal en mi investigación, retomo la filosofía del neerlandés Baruch Spinoza que afirmó que “nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo, es decir, a nadie ha enseñado a la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede un cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza”¹⁹, y con esta sentencia iluminó la búsqueda por otros cuerpos, otras posibilidades.

De acuerdo con Spinoza, el cuerpo nos depara exceso, experiencia exacerbada, pues siempre rebasa lo que se espera de él; éste puede ir más allá de la reglamentación normativa y contextual de su ser y su hacer. Es justamente en ese espacio que nadie conoce, que permanece abierto e indefinible, donde hay una apertura para la invención, la transformación y una posible emancipación que parte de lo sensible. Su sentencia, rumiada con ahínco, ha sido motor de movimiento para responder a las preguntas que buscan otras propuestas y

¹⁸ Genenvieve, Galán Tamés, “Del cuerpo que se representa al cuerpo que se siente. Georges Vigarello y el estudio del cuerpo en la historia.” en *Fuentes humanísticas*. Vol. 33 Núm. 63 (2021), 76.

¹⁹ Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trad. de Vidal Peña. (Madrid: Alianza, 2011), p. 106 Tratado II, Proposición II Escolio.

tomar distancia del cuerpo derivado. Si el cuerpo nos depara exceso —experiencia exacerbada, porque siempre rebasa lo que se espera de él—, entonces tiene la capacidad de desafiar la reglamentación normativa y contextual de su ser y su hacer; es justamente en ese espacio que *nadie conoce* que permanece abierto e indefinible, donde hay una apertura para la invención, la transformación y una posible emancipación que parte de lo sensible. La búsqueda entonces estaría en accionar ese exceso, colocarse en el intermedio, en ese espacio gris que nadie ha determinado para accionar su potencia.

A partir de ahora, y en lo subsecuente, esta investigación descansa en una postura filosófica de la inmanencia que retomo de la *Ética demostrada según el orden geométrico*. En dicha obra es posible conocer el pensamiento panteísta del filósofo en donde expone su ontología de la inmanencia, pues, dado que no hay cosa fuera de la idea de Dios, y Dios es causa de todas las cosas, la inmanencia es la presencia afirmativa de la substancia de las cosas en las cosas mismas.²⁰

El camino argumentativo para llegar a esa conclusión es mucho más complejo. Comienza cuando el filósofo enunció una sustancia primera que se piensa a sí y es causa de sí misma. Solo Dios es la sustancia primera e infinita que posee infinitos atributos y existe de modos infinitos. Sin embargo, el hombre solo conoce dos de esos infinitos modos: el pensamiento y la extensión que existen al mismo tiempo. Así es como la sustancia primera es causa de todo lo que es y existe en la concreción de la realidad humana y natural, aquí yace el motor panteísta de su pensamiento pues Dios es y existe en toda expresión de la realidad. En el fondo de la argumentación lo que me interesa resaltar es cómo el cuerpo y el alma, dos expresiones de una misma sustancia, tienen ontológicamente el mismo estatus y con ello se difumina la jerarquía ontológica del concepto de cuerpos en filosofías trascendentales.

Respecto a la discusión sobre el cuerpo y alma, Spinoza reitera su aproximación desde la inmanencia: el alma y el cuerpo son dos modos distintos de una misma sustancia inmanente. Al ser expresiones de la sustancia primera manifiestan por fuerza el connato, es decir, la necesidad primaria de cada modo de la existencia de perseverar en su ser independientemente del modo en el que se manifieste la sustancia: sea pensamiento o

²⁰ Vid. Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trad. de Vidal Peña. (Madrid: Alianza, 2011), 45-143.

extensión. La proposición en donde Spinoza plantea el connato dice así “Cada cosa se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser.”²¹ En otras palabras, el connato es el ímpetu vital, o instinto primario, del ser; es la acción, la voluntad y la potencia con la que todo lo que es se aferra a seguir siendo.

En suma, en Spinoza leo y retomo esta postura de la inmanencia que me permite llenar de gravedad al cuerpo y anclarlo a la tierra, pues su esencia no precede a la existencia, la implica. Esta postura es la base desde la que articulo todos mis conceptos para ponerlos en relación con los acontecimientos y ganar concreción dentro de la abstracción que mi trabajo supone. Concibo al cuerpo como espacio inmanente que se pertenece a sí mismo, que no implica una trascendencia o escisión ontológica binaria que se formule como cuerpo-alma, mente-cuerpo, psique-soma o similares.

1.2 La dupla cuerpo-espacio: concepto en acción

Por otro lado, fuera de la abstracción conceptual, el cuerpo no es solamente un organismo biológico, es un *topos* complejo donde convergen mundos concretos: el social, el lingüístico, el temporal y el geográfico en el que se ubica. No se agota en su fisiología ni en su enunciación; es un terreno mucho más basto para explorar las dimensiones de la realidad en donde se cuecen todas las experiencias humanas.

En una investigación previa titulada *El cuerpo dilatado en Michel Foucault. Sobre la posibilidad de los cuerpos imposible*, el rastreo y análisis del cuerpo me llevó a construir un concepto para navegar las superficies de los acontecimientos dancísticos y sus efectos en las realidades: el “cuerpo dilatado” es un *topos* inmanente de la síntesis de la realidad heterogénea. Este cuerpo dilatado, opuesto al cuerpo derivado, se piensa como un emplazamiento sin rajaduras, relacional, que recupera la potencia de la inmanencia y reivindica la complejidad que se amalgama en la piel.²² Un cuerpo dilatado puede reacomodar el espacio a través de su acción vital. Al centro del concepto se encuentra su “cualidad relacional” como condición de posibilidad para que suceda.

²¹ Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*. (Madrid: Alianza, 2011), II, VI, 203.

²² Vid. Aguilar, Valeria, *El cuerpo dilatado en Michel Foucault. Sobre la posibilidad de los cuerpos imposibles*. (CDMX: UNAM, 2020).

Para comenzar a delinear la dupla cuerpo-espacio retomo el concepto de *cuerpo dilatado* como un punto de partida para introducir la categoría de espacio y reformular el concepto central de este trabajo. Me anclo en este concepto para eliminar escisiones y para resignificar el cuerpo como un espacio complejo y relacional en constante reacomodo.

Siguiendo por esta línea, retomo las palabras de Foucault en *El cuerpo utópico* cuando dice: “Mi cuerpo es lo contrario de una utopía, lo que nunca está bajo otro cielo, es el lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual, en sentido estricto, yo me corporizo”²³. Una lectura fina de esta definición me permite observar la inmanencia de la construcción, pues el cuerpo nunca está “bajo otro cielo”, tampoco es una utopía de mundos que existen como un imaginario perfecto. El cuerpo está ahí, en el espacio en donde toma forma y en consecuencia hay una identificación entre la subjetividad que se corporiza y las cualidades del *ahí* donde esto sucede.

A partir de eso, enfatizo también la condición relacional del concepto, pues se podría afirmar que el cuerpo siempre está vinculado con algo fuera de sí y se teje siempre con el afuera: “está siempre en otra parte, está ligado a todas las otras partes del mundo, y a decir verdad está en otra parte que en el mundo”²⁴. Cuando el autor se refiere a “otra parte que en el mundo” sugiere que su consideración no evalúa que el cuerpo esté por completo en los objetos o entidades concretas sino que se construye en las conexiones y las correspondencias entre los muchos factores que intervienen en la realidad. En el entramado relacional es justamente en donde está el mundo, por esto es por lo que no está ni afuera ni adentro: está *ahí*, siempre situado, no está en el “mundo concreto” sino que se construye en el intersticio donde todo se fricciona. En ese sentido, el cuerpo es el punto cero en donde sucede el encuentro con todo lo externo y desde donde se construye la subjetividad.

En ese aspecto, la orientación y coordenadas que ubican a cada cuerpo lo condicionan y configuran, en consecuencia, tenemos tantos mundos como cuerpos: cada uno tan distinto y aparentemente similar al otro. Por ejemplo, reparemos en las manos de quien esto escribe, tan distintas y similares a las de su lector, las coordenadas que éstas habitan son un mundo, aunque parecido, diferente en sí.

²³ Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010), 14.

²⁴ *Ibid.*, 16.

Aunado a esto, la dimensión relacional entre el cuerpo y el mundo que habita siempre se espeja entre sí: mediante los reflejos se constituye y modifica constantemente. Estirando esta idea, es posible sostener que los cuerpos vistos desde la inmanencia toman las características del pequeño fragmento en donde se corporizan: hay una interdefinibilidad entre el espacio que ocupan y el cuerpo que son, una tensión epigenética. A partir de la importancia del aspecto relacional con el afuera es que la condición de la afección y el movimiento se vuelven tan importantes para elaborar la noción cuerpo-espacio.

Para problematizar la afección recurro al artículo *How to talk about the body?* de Bruno Latour donde expone dos nociones que me interesa retomar: la idea de “aprender a ser afectado” y “el sujeto articulado” como condiciones de la construcción de un cuerpo. Desde su perspectiva, el problema de la dicotomía cuerpo-sujeto y mundo-objeto mana precisamente de no posicionarse en un concepto dinámico que se construya desde la afección; consecuentemente su propuesta parte de una definición dinámica del cuerpo que integra la afección como un elemento indispensable. El autor destaca el papel fundamental de las redes de relaciones en la construcción y definición de las entidades, entendiendo que su existencia y significado emergen a partir de sus conexiones con otros elementos.

Respecto al cuerpo encontramos que lo significa como “Una interfaz que se hace cada vez más descriptible a medida que aprende a ser afectada por más y más elementos”²⁵. Siguiendo con esta idea, el cuerpo no es una simple morada transitoria de una entidad superior —como el alma inmortal, lo universal o el pensamiento— sino el rastro de un proceso dinámico a través del cual aprendemos a percibir y a ser sensibles a los elementos que constituyen el mundo. Esta postura es una crítica directa al dualismo trascendental porque se construye desde una configuración de la inmanencia.

Sumado a eso, dado que el cuerpo se construye en tanto que aprende a ser afectado por un *continuum*, la afección es una condición de posibilidad para su construcción misma y toma un papel relevante al integrar las afecciones múltiples no solo como deseadas sino necesarias. A partir de esto se integra una dimensión de significación a través de la trayectoria dinámica desde donde se registra al mundo. Esta consideración es relevante porque el

²⁵ Bruno Latour, “How to Talk About the Body?” en *the Normative Dimension of Science Studies. Body and Society* 10, núm., (2-3), 2004: 206. Todas las traducciones de esta referencia son mías. El texto original dice así: “An interface that becomes more and more describable as it learns to be affected by more and more elements.”

movimiento no es opcional sino un elemento necesario para que las afecciones construyan al cuerpo, pero en medio de un río de afecciones, ¿cómo se van integrando al cuerpo?

El autor propone la *articulación* como esa plasticidad para incorporar todo lo que afecta al cuerpo en su construcción. Atravesado por la corriente de afecciones que se presentan al cuerpo, es mediante la articulación que el cuerpo incorpora orgánica y continuamente las afecciones que le atraviesan en un encadenamiento que se actualiza de manera constante. En ese ensamblaje cada pieza se suma e incorpora manteniendo cierta libertad de movimiento, una independencia parcial. Así, la afección y la articulación son relevantes en el ejercicio de hacerse un cuerpo, pues éste se construye mediante la juntura de las interacciones corporales y sus múltiples relaciones.

A partir del concepto de articulación, encontramos en Latour una distinción entre un sujeto inarticulado y un sujeto articulado que se puede resumir así: el sujeto inarticulado es aquel que permanece inmutable ante lo que sucede a su alrededor, respondiendo siempre de la misma manera sin considerar los cambios en su entorno o en sus interacciones con otros. Se aferra a un único punto de vista, sin dejarse afectar por nuevas experiencias o perspectivas, es un “*ego cogito*”, una subjetividad cerrada en sí misma, como en el racionalismo cartesiano, que reduce la existencia a un yo autorreferencial. En contraste, el sujeto articulado se define a través de su relación con los demás; su identidad no es fija ni autosuficiente, sino que se configura en el intercambio con nuevas entidades, afectos e ideas. Es un sujeto en constante transformación, que se deja afectar, registra las diferencias y resuena con ellas.²⁶

Esta distinción es importante en varios niveles de teorización. Primero, porque reitera su crítica a los sujetos inarticulados que se pueden ubicar en ciertas posturas solipsistas de la filosofía de la Modernidad, específicamente en el *cogito ergo sum* de Descartes, y de las que me he distanciado en todo momento. También clarifica la postura de su pensamiento y me proporciona una pauta para integrar el concepto de articulación y afección a mi propia construcción.

De acuerdo con la definición dada, lo profundo, interesante y valioso de un sujeto no está en sí mismo, sino que esto lo obtiene de la resonancia con los otros y las afecciones que suponen la relación con otras entidades que le donan e integran nuevas afecciones. Latour también enfatiza las diferencias entre una buena articulación y una mala. Adjetivan a la

²⁶ *Ídem.*

primera la riqueza, originalidad y fecundidad; en cambio, son características de una mala adjetivación lo aburrido, estéril y repetitivo. Dicho esto, un sujeto articulado es aquel que reconoce la importancia de la interacción con lo otro y sus afecciones, pues se construye en el movimiento de él mismo y de aquello que le afecta.

Resumiendo, las afecciones imprimen nuevas impresiones a la corporización del sujeto y complejizan la reciprocidad que suscita su propia interacción. El término corporización del sujeto lo utilizo para hacer referencia a la subjetividad experimentada a partir del cuerpo. Finalmente, la capacidad de aprender a ser afectado es producto de una articulación adecuada entre las interacciones y las modificaciones que éstas suscitan. Abrir paso a la afección implica estar en una condición de apertura y sensibilidad a lo que atraviesa un cuerpo, permitir que esa membrana porosa del topos corporal sea afectada permanentemente.

Por otro lado, de manera muy clásica, el cuerpo es algo que ocupa un lugar en el espacio. Luego, el espacio se produce por la interacción de los cuerpos, encuentra su causa en los roces e interacciones de estos. Así, el cuerpo y sus interacciones están íntimamente ligados al espacio: son su producto y condición de posibilidad. Me parece claro que todas las puntualizaciones hechas hasta ahora son consecuentes con esta premisa, pues he tratado con énfasis de abonar con detalle la importancia de no escindir el cuerpo del espacio, por el contrario, enfatizar su estreches, su interdefinición que es efecto del intercambio constante.

Sé que el concepto del espacio se puede plantear desde una multitud de perspectivas y aproximaciones que exceden los límites de esta investigación. Aquí me referiré específicamente a un espacio no cuantitativo que proviene de una perspectiva no sustancialista. Retomo la propuesta y el posicionamiento respecto al espacio del geógrafo brasileño Milton Santos porque encuentro una fuerte resonancia entre mi inquietud por lo concreto y su visión del espacio como algo construido e impactado directamente por las acciones humanas.

El autor cuestiona la visión tradicional de un espacio como una entidad neutral y objetiva que sirve como de telón de fondo en donde se desarrolla la vida humana. Para explicar el desarrollo que hace del espacio señala: “Como punto de partida, proponemos que el espacio sea definido como un conjunto indisoluble de sistemas de objetos y sistemas de

acciones”²⁷. Tal conjunto indisoluble atestigua una interdependencia entre estos sistemas múltiples y complejos que se establece a través de relaciones multidireccionales, es decir, el espacio se define como un conjunto de relaciones que no se puede romper. También con estas palabras propone lo que considero que se puede enunciar como una aproximación al movimiento, pues plantea al espacio como una concepto dinámico que se viste de significado y sentidos al ritmo de las dinámicas que le atraviesan. Aunque espacio y movimiento no son equivalentes.

A partir de esto, los factores históricos, culturales y sociales están estrechamente ligados a la construcción del espacio. La tesis fundamental de Santos propone que el espacio es un fenómeno complejo y socialmente construido, inseparable del componente humano, de las actividades sociales y de las relaciones de poder intrínsecas a estas interacciones. La configuración material no equivale al espacio, ya que su realidad se funda en su propia materialidad; en cambio, el espacio surge de la integración entre esa materialidad y la vida que le da sentido. En sus propias palabras “La configuración territorial, o configuración geográfica, tiene pues una existencia material propia, pero su existencia social, es decir, su existencia real, solamente le viene dada por el hecho de las relaciones sociales.”²⁸ A partir de esto, retomo la distinción que hace el autor entre la configuración material del espacio y la existencia real del espacio como dos categorías distintas dente de su idea del espacio.

Por un lado, en la configuración material del espacio está la geografía del terreno, el espacio tridimensional, el relieve rugoso y natural en donde la vida, en términos físicos, se desarrolla. Por el otro lado, está la existencia real del espacio, es la conjunción entre esa materialidad y la vida que la atraviesa, la habita y le da sentido, que no reside en un plano aparte sino que se desarrolla simultáneamente, pero que es en donde el espacio se apropia de existencia real. El espacio surge entonces en el entramado de relaciones que suceden ahí. Es importante señalar que no son dos entidades superpuestas abstracta o artificialmente, sino que en la “vida real” son indisociables, pues toda relación humana necesita de un terreno geográfico en donde acontecer.

Santos apunta las consecuencias de su posicionamiento de la siguiente manera. Dice que “Considerar el espacio como ese conjunto indisoluble de sistemas de objetos y sistemas

²⁷ Milton Santos, *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo. Razón y emoción*. (España: Ariel, 2000),18.

²⁸ *Ibid.*, 54.

de acciones, tal como estamos proponiendo, permite, al mismo tiempo, trabajar el resultado conjunto de esa interacción, como proceso y como resultado”²⁹. Subrayo el hecho de que la relación entre el espacio, el sistema de objetos y acciones es indisoluble. No se puede pensar una sin la otra por la interrelación que tienen entre sí. Luego apunta que es posible pensar de manera simultánea el resultado de esa interacción como proceso y resultado. Considero que, a partir de esta puntualización, puedo sumar a mi concepto una configuración del espacio como un *continuum* en constante construcción.

Desde este ángulo, el espacio es algo complejo y con múltiples pliegues. Este aspecto resulta útil para mi aproximación porque destaca la relación dialéctica del espacio y el cuerpo. No solo no se pueden pensar disociados en términos fácticos de la realidad, sino que se construyen a la par; se relacionan dialógicamente desde una horizontalidad en donde se afectan mutuamente. De manera simultánea, marcan la pauta para ser proceso y resultado del intercambio constante; aquí es donde encuentro la perspectiva de la inmanencia para focalizar de otro modo el espacio y ampliar la riqueza epistémica del cuerpo.

Otra propuesta en consonancia con un espacio vivido la encuentro en *Las heterotopías* de Michel Foucault, donde desarrolla las heterotopías como una estrategia para no solo habitar el espacio sino para subvertir la nomenclatura establecida. De acuerdo con su propuesta, la vida cotidiana no se desarrolla en un lienzo blanco, existe un acomodo del espacio en función de las relaciones de poder y las prácticas que hegemonícamente se administran para cada espacio. Dentro de la codificación y administración existen espacios otros que son emplazamientos estratégicos de oposición. Las heterotopías son espacios “*absolutamente* distintos: lugares que se oponen a todos los otros, que están destinados de algún modo a borrarlos a neutralizarlos o a purificarlos. Son de alguna manera *contraespacios*”³⁰. Estos contraespacios están destinados a lo extraordinario, en sentido literal de aquello que no sucede ordinariamente. En otras palabras, las heterotopías son espacios de relaciones cruzadas que redireccionan los sentidos de la cotidianidad propios de todas las culturas humanas que necesitan “hacer espacio” para habitar lógicas prohibidas y replantear un modo espacial y funcional de los espacios para subvertir su significado general y conocido.

²⁹ *Ibid.*, 55.

³⁰ Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010), 20.

De manera sintética podemos caracterizar las heterotopías por: presentarse en todas las sociedades humanas, ser una constante construida en los grupos humanos; ser cambiantes, no hay alguna que haya permanecido homogénea y constante; ser mutables, la sociedad en la que se inserta tiene la capacidad de modificar e incluso reabsorber u desaparecer una heterotopía constituida anteriormente; y por último, por poseer un sistema de apertura y cierre que las mantiene como un lugar aparte de lo común, son lugares otros.³¹

En otras palabras, la noción de heterotopía es una táctica para resignificar la normativa del espacio: me permito integrarla como un dispositivo que abre y cierra contraespacios para dislocar un fragmento de la vida cotidiana que ejerce una estrategia que “da la vuelta” a lo establecido, y encuentro en ella la capacidad de abrir una región estética para observar de cerca el cuerpo que baila.

Pienso al cuerpo-espacio desde la complejidad, desde un planteamiento que es simultáneamente efecto y condición de posibilidad de las relaciones múltiples que le atraviesan, como un espacio del cruce de afecciones y de transformaciones. Este concepto relacional, pues establece siempre lazos con el exterior, está hipervinculado con la realidad y es afectado por ésta.

De manera general todo aquello que rodea a los cuerpos no les pertenece, sino que les es dado *a priori*, este condicionamiento demarca el entorno, la situación y la composición de sus posibilidades. Como he señalado antes, el cuerpo-espacio se materializa a partir de la realidad cotidiana, que le confiere significados políticos, económicos, culturales y geográficos específicos. Estos aspectos afectan directamente su configuración y, por ende, la subjetividad que conforma. Respecto a esto, el filósofo argentino Edgardo Castro me ayudó a precisar una idea central que observé en esta tensión: “Los modos de subjetivación y de objetivación no son independientes los unos de los otros; su desarrollo es mutuo”³². Con base en todo lo hasta ahora expuesto y la tensión que surge, puedo ver cómo existe una imbricación dialéctica y profunda en la relación cuerpos-espacios: ambos se construyen de manera simultánea desde el estrato compartido de las relaciones y las condiciones de las que ambos participan.

³¹ Vid. Michel, Foucault, “Las heterotopías” En *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Trad. de Víctor Goldstein. (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010).

³² Edgardo Castro, *El vocabulario de Michel Foucault: un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*, (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2004), 333.

Todo lo anterior me deja ver la operatividad entre las relaciones del espacio y las relaciones del cuerpo y cómo es que ambas se sintetizan en la corporalidad de los sujetos. Hay una reciprocidad entre el espacio y el cuerpo que se manifiesta en cada sujeto y le determina de manera única. A partir de observar cómo opera esta categoría brincan las siguientes preguntas: ¿cómo se relaciona el cuerpo-espacio con el proceso de subjetivación?, ¿cómo la subjetividad se relaciona con la performatividad?

Todo este tratamiento teórico dirige mi pensamiento hacia los cuerpos que bailan en el fandango. Una y otra vez en medio del bullicio de la fiesta me pregunté por qué este acontecimiento tenía lugar en este espacio y en estos cuerpos, y no en otro lado. La imagen de la lumbralidad saltaba como una consecuencia de la existencia real del espacio, de las relaciones sociales que ahí sucedían y las afecciones que los cuerpos participantes sintomatizaban. Las personas en el fandango comparten un mismo ambiente que se manifiesta en sus gestos, movimientos, rituales y formas de visualidad.

En ese sentido, reparé en la necesidad de volcarme en un análisis de los elementos del fandango, y enseguida surgió el elemento del baile como el más importante. A modo de descripción general, la danza es la acción que pone en juego la presencia del cuerpo y el movimiento a través del espacio y los sentidos del cuerpo. A partir de esta llana enunciación es posible observar por qué es tan importante atender el cuerpo y el espacio para hablar del movimiento: la danza es un verbo, una acción que se efectúa en el en medio de todas estas relaciones. Por lo tanto, el concepto cuerpo-espacio me permite enfocar el acontecimiento situado de los individuos que realizan el ejercicio de la danza para acercarme desde un lugar complejo, dinámico y sensible a las afecciones de la realidad en donde sucede la vida y el movimiento. También me permite enfocar a los cuerpos de manera situacional y acercarme tomando en cuenta sus realidades y las características que acuerpan.

1.3 Cuerpo y subjetividad encarnada: consideraciones de una relación activa

Hasta ahora he planteado con ahínco que el relieve de mis intereses se encuentra en las tensiones relacionales “del en medio”, pues me interesa desdoblar observaciones de esas posibilidades no evidentes a simple vista. Soy consciente de la importancia de establecer el concepto de subjetividad cuando estudio al cuerpo, sobre todo porque la noción que está a la base de mi argumentación entiende un cuerpo-espacio como proceso abierto a la afección en

donde la subjetividad se encarna como un proceso tensional entre los cuerpos, los espacios y las acciones que ejecutan. En el caso de la relación entre cuerpo y subjetividad la aproximación es la misma.

Dentro de la reflexión contemporánea no es posible pensar la subjetividad sin abordarla desde una perspectiva política, ¿a qué me refiero con esto? El concepto de subjetividad tiene por sí misma una larga tradición que, naturalmente, ha mutado con su historicidad. Hasta principios de los años sesenta, el modelo fordista y disciplinario alcanzó su máximo esplendor con el triunfante *american way of life* de la posguerra. En ese contexto, la subjetividad estaba determinada por una política identitaria supuestamente fija que sostenía una imagen estable de la identidad y rechazaba todo movimiento que no supusiera una iteración que tuviera ese apetito de afirmación. Frente a este diagnóstico, Suley Rolnik propone el término *subjetividad flexible* para diferenciar el cambio de situación de los procesos de subjetivación. Al respecto dice: “no estamos ya bajo ese régimen identitario, la política de subjetivación ya no es la misma. Disponemos todos y todas de una subjetividad flexible y procesual”³³. En ese sentido, una subjetividad flexible no está predeterminada o condicionada a un territorio, sino que transita y redefine sus formas de existir, se caracteriza por la capacidad de moverse y adaptarse al contexto; integra la afectividad del cuerpo y la reconoce como un estímulo para la transformación.

Si todo cuerpo es un amasijo de experiencias, prácticas y narrativas en constante flujo, entonces la amalgama de individualidad encuentra su sentido de individuación en los afectos que recibe y los que puede operar. Lo que un cuerpo puede hacer —sus prácticas, experiencias y discursos— se configura en función de lo que le sucede y de los hábitos que desarrolla en su relación con esos acontecimientos. En el caso del proceso de subjetivación, los hábitos vinculados a los acontecimientos sociales, siempre inmersos en un entramado de prácticas, discursos y experiencias colectivas, tienen una resonancia directa en el proceso. Por lo tanto, la construcción de una subjetividad es una consecuencia del relieve de su circunstancia, que se actualiza y es permeado por lo que sucede en el exterior.

Si la subjetividad es el proceso de construcción de sí mismo dentro de las condiciones culturales de un individuo, lo consecuente es poner el acento analítico en las condiciones

³³ Suley Rolnik, “Geopolítica del chuleo” en Brumaria. *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*. N°7, (2006).

culturales reales de esa subjetividad. Aunado a esto, el cuerpo es el espacio en donde la subjetividad se encarna e individúa. Y si el individuo se define por la inmanencia de sus afecciones, la reflexión actual sobre las subjetividades solo puede sostenerse si se reconoce lo político como su ámbito fundamental, pero ¿qué significa pensar el ámbito político de la subjetividad?, ¿cuál es la relación entre ambos?

Para reflexionar sobre lo político en la actualidad es necesario desprenderse de una multitud de hábitos, como pensar la política como un proceso meramente administrativo o de la dosificación de la legalidad; en cambio es necesario diagnosticar —a través de la descripción, la observación y la crítica— la compleja constelación de problemáticas que configuran nuestro presente cotidiano resultado del modo en que se relaciona lo humano. En este sentido, la observación política que hago de los cuerpos y sus prácticas dancísticas versa sobre las relaciones que surgen entre sus interacciones y también en la posibilidad de estrategia de ruptura con una distribución y una disposición establecidas por la hegemonía. A partir de esto me pregunto, ¿cómo establezco la relación entre subjetividad y política?, ¿por qué eso genera tensiones para estudiar al cuerpo-espacio?

En un sentido amplio, la política es la manera en la que se administran las relaciones entre los sujetos. A partir de ella se establecen los modos de interacción que regulan el comportamiento entre individuos que se relacionan. Las interacciones sociales establecen un conjunto de intercambios en cuyos roces hay una administración de los comportamientos y acciones, es decir, una política de la afección.

La dimensión política del cuerpo a la que yo me refiero tiene un sesgo muy filosófico y se relaciona con la condición de afectar y ser afectado, que ya he aludido, pero que en palabras de Silvia Federici “es una capacidad que es indestructible, agotada solo con la muerte, es constitutivo del cuerpo, hay una política inmanente residiendo en él: la capacidad de transformarse a sí mismo y otros, y cambiar el mundo”³⁴. La *política inmanente* de los cuerpos es la determinante situación de interdependencia e interrelación: del uno con los otros, y de todos con el afuera. Decir que un cuerpo es político es subrayar esa capacidad

³⁴ Silvia, Federici, “En Alabanza al cuerpo danzante”, 14 de septiembre 2021. En <http://brujeriasalvaje.blogspot.com/2017/06/en-alabanza-del-cuerpo-danzante-por.html>

inmanente de afectar a lo que le rodea, de poder afectar la realidad e interceder para transformarla.

En consecuencia, la subjetividad es un proceso que se configura a partir de la interacción entre la experiencia individual de ser *sí mismo* en tensión con *ser con los otros*, pertenecer a lo colectivo, a lo comunitario, que es políticamente generado. A la base de ese proceso se encuentran la construcción dinámica de las representaciones en donde toda característica es significativa: clase social, raza, género, nivel educativo, territorio de procedencia, etcétera. Además, la subjetividad es una experiencia en constante cambio, estrechamente vinculada a lo que se siente y percibe a través del cuerpo, así como en los sentidos múltiples implícitos en cada acontecimiento vivido.

En el despliegue de la realidad hay una correlación entre la geografía y las subjetividades que florecen de manera regional. En la administración del bienestar y las oportunidades de desarrollo, el acomodo de lo sensible también favorece a los cuerpos hegemónicos. Hay cuerpos que importan más que otros.³⁵ Y en ese sentido, toda institución establecida —ya sea capitalista, estatal, de explotación o de cualquier forma de control sistemático— busca organizar tanto el acomodo de los cuerpos como la realidad de una manera que las experiencias individuales, las emociones, la arquitectura de la ciudad o las prácticas corporales se estructuren de una forma que impida cualquier cambio en el orden existente, perpetuando así el control y el poder simbólico ejercido por la hegemonía, cualquiera que sea su expresión.

Sin embargo, en el relieve del acomodo de las realidades, las relaciones entre lo hegemónico y lo subalterno se rozan en una dinámica cultural compleja que no se puede reducir a una cota pasiva frente a una activa. Por el contrario, suceden en una dinámica de fricción e intercambio en donde las tensiones entre ambos polos se mueven en distintos

³⁵ Retomo esta idea de la filósofa estadounidense Judith Butler. La idea central en *Cuerpos que importan*, gira en torno a esa noción. La obra explora cómo los cuerpos se constituyen a través de procesos sociales y discursivos, y plantea que no todos reciben el mismo reconocimiento o legitimidad dentro de los marcos normativos. La autora muestra cómo ciertas identidades corporales son validadas, mientras que otras son excluidas o marginadas, especialmente en relación con el género, la sexualidad y las dinámicas de poder. Esta idea. *Vid.* Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Trad. de Alora Bixio. Paidós: Buenos Aires 2002.

tiempos, direcciones e intensidades. En consecuencia, si mi interés era establecer una idea de resistencia en la configuración de la imagen de los cuerpos lumbrales, tuve que preguntarme, ¿cómo hay que concebir la “oposición” o “resistencia” frente al “poder” o “hegemonía” ?, ¿qué acciones concretas permiten esa confrontación?, dicha oposición que pugnan los cuerpos ¿a qué se contraponen?

Ante una realidad convulsa, atravesada por tensiones y problemáticas que impactan a los cuerpos que estudio, observaba una subordinación inscrita en sus prácticas, en sus cuerpos mismos y en la posibilidad de desplegar sus potencias. En ese sentido, juzgué que la capacidad de afirmarse como individuos singulares, incluso dentro de un contexto de subyugación, constituye una forma posible de resistencia de los cuerpos no hegemónicos. Y ya que el control de las prácticas corporales de los cuerpos se encarna de una manera radicalmente diferente según sea el fenotipo que exprese cada cuerpo, me decanté por rascar la potencia de sus acciones. Si hay cuerpos que importan más que otros, la cuestión más importante sería saber qué sí pueden hacer esos que importan menos.

1.4 Performatividad

La segunda entrada del significado en el DRAE para la palabra *performance* dice: “Actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador”³⁶. Destaco por un lado la palabra actividad y, por el otro, la palabra contacto como rasgos distintivos de un performance que en términos latos es una actividad en donde las personas que lo ejecutan contactan. En este sentido, pude sustraer esta categoría de las observaciones de los múltiples fandangos a los que asistí con ojos analíticos. Me cuestioné en más de una ocasión, con todo lo visto y pensado, qué sí pueden hacer los cuerpos subalternos, qué acciones se escapan de ser totalmente homogeneizadas. Encontré en la noción de performatividad, una que no se agota en su dimensión artística, la clave para anudar las potencias del cuerpo-espacio y el movimiento: es en la acción en donde todas esas categorías se sintetizan.

En años recientes la palabra performance se ha vuelto un comodín en el mundo del arte susceptible de ser usado para designar casi cualquier práctica u obra. El concepto de

³⁶ *Vid.* significado de “performance”, en Diccionario de la Lengua, Real Academia Española [en línea] <https://dle.rae.es/performance?m=form> (consultado el 20 de mayo de 2025).

performance se tornó una tendencia y una categoría importante dentro de los estudios interdisciplinarios por la nobleza de su maleabilidad y la capacidad que tiene de hacer converger aproximaciones y disciplinas diversas.³⁷ Ya que los conceptos de performatividad y performance juegan un papel fundamental en la argumentación y análisis de mi investigación, reviso *grosso modo* el panorama del llamado *viraje performático* para puntualizar el uso que hago del término a fin de evitar impresiones.

Los estudios del performance (*Performance Studies*) son una línea de investigación que se inscribió en la humanística angloamericana a partir de los años ochenta, sin embargo, no es un tema que no se haya estudiado con anterioridad. Previamente, Victor Turner y su obra sobre la performatividad del ritual (*Del ritual al teatro: la seriedad del juego*, 1982) y Mijaíl Bajtín sobre el carnaval (*François Rabelais y la cultura popular en el Medioevo y el Renacimiento*, 1965) ya eran estudios clásicos del tema.

Actualmente, hay un abanico de definiciones amplio y controversial, incluso algunos autores definen el performance como un nuevo paradigma. No obstante, las diversas posturas tienen en común que los intereses de los estudios del performance no se limitan a hacer un análisis crítico de los performances y la performatividad en tanto objeto de investigaciones, también los proponen como una metodología en sí misma.

En su conocida obra *Performance Theory*, Richard Schechner, el teórico e investigador estadounidense, ofrece una postura contemporánea de la teoría del performance que ha sido base para muchos otros autores. Dentro de esa obra lo define así: “un performance es una actividad realizada por un individuo o un grupo en presencia de y para otro individuo o grupo”³⁸. A partir de eso, el autor hace del performance un término de amplio espectro que puede incluir los rituales humanos, las acciones de la vida cotidiana —como la ejecución de códigos de cortesía, profesión o roles familiares—, las ceremonias de estado y todo el espectro de “espectáculos” de gran magnitud: conciertos, deportes, teatro, ópera, danza, etcétera. Lo describe como un “*make-believe*” en donde las acciones que se ejecutan son reales

³⁷ Dentro de los *performance studies* existe un vínculo estrecho entre la práctica y la investigación de los performances. Dicha proximidad suscita un profuso número de investigadores que no se limitan a lo teórico son artistas, actores, bailarines con perfiles híbridos. El viraje performativo por parte de la humanística hacia el arte es un síntoma de la búsqueda de alternativas para analizar y estudiar la realidad mediante otros procesos.

³⁸ Richard, Schechner, *Performance Theory*. (Londres: Routledge, 2004), 22. El texto original dice así: a performance is an activity done by an individual or group in the presence of and for another individual or group. La traducción es mía.

y se conjugan en modo subjuntivo “como si” fueran la realidad. Explica que debido a que el performance es un asunto liminal, engañoso o peligroso siempre se encuadra por marcos que pautan los modos de hacer, proceder y desenvolverse tanto de los participantes, como del espacio en donde se desarrollan y las personas que los ejecutan. Finalmente, sostiene que el performance puede ser una herramienta de cambio social y personal porque es un proceso transformador para todos los participantes.

Por otro lado, en su artículo *El viraje performativo en la humanística actual*, la historiadora y teórica polaca Ewa Domanska distingue entre el performance como objeto de estudio y como método de investigación, en el marco del llamado giro performativo. A partir de que el mundo ya no se concibe como un libro para ser leído, sino como un performance en el que se toma parte, la acción adquiere un sentido muy particular. Dentro del cambio de paradigma de estas posturas es importante no perder de vista la importancia del *viraje performativo* que se sitúa mejor al ligarlo con el *viraje agentivo*.³⁹ La realidad no es prevista como un telón de fondo preestablecido en el que los sujetos no son más que personajes con un guion a ejecutar, por el contrario, bajo la noción de que el mundo es un performance del que se participa, los sujetos —y los cuerpos— participan activamente en el *continuum* de la realidad: tienen injerencia en ella, la pueden reformular. Bajo esa perspectiva, el cambio de paradigma yace en la configuración de la relación con el mundo y la realidad: el sujeto participa de la performatividad de la realidad y ejecuta acciones que motivan cambios concretos en ella. El viraje performativo es una postura en la que el sujeto establece sus relaciones con el exterior a través de sus acciones, mismas que lo ligan a lo externo y que puede modificar.⁴⁰

Según Ewa Domanska, la proliferación del viraje performativo se debe a la necesidad de las ciencias humanísticas de adaptarse a la realidad y alcanzar el ritmo de cambio del

³⁹ El viraje agentivo es una noción que resalta el papel de la agencia en la configuración de la realidad social y cultural. Implica un cambio de perspectiva donde los individuos y colectivos no solo siguen normas y estructuras preexistentes, sino que también las modifican a través de sus acciones y expresiones performativas. Este enfoque contrasta con las posturas estructuralistas, que priorizan la influencia de las instituciones y las normas sobre los sujetos. En el viraje agentivo, la performance, el lenguaje, el cuerpo y la interacción social se entienden como herramientas mediante las cuales las personas negocian, interpretan y transforman su identidad, sus relaciones y su contexto.

⁴⁰ Encuentro en esta postura una consonancia con el concepto de cuerpo-espacio que he construido pues en el marco del giro agentivo y performativo, el cuerpo que es afectado por el exterior también tiene un espacio en donde es dueño de sí mismo. A pesar de las tensiones de regulación y normativa externa puede llevar a cabo acciones que simultáneamente modifican a él y a su ambiente.

mundo. Éste suscita un interés por el sujeto agentivo que performa y motiva cambios en la realidad; en otras palabras, hay un paso de la contemplación pasiva a la acción activa. Las investigaciones de esta nueva humanística no pretenden limitarse a ser “arte por el arte”, subyace un deseo de ser “un instrumento de comprensión del mundo, de análisis del mismo realizado con el fin de influir en los cambios que en él ocurren, y una provocación de esos cambios”⁴¹. El esfuerzo es hablar del mundo vivo en cuyo caso la inter-, trans- o multidisciplina ofrece una oportunidad de reunir, complejizar y desustancializar las aproximaciones en un gesto indisciplinario para que la realidad “aparezca” más próxima. Con ese enfoque, la concentración en la performatividad pone de relieve la discusión de las acciones y las prácticas, en ese sentido el sujeto que se configura es iniciador y agente: es actor que se comunica con lo demás y lo afecta.

A partir de toda la reflexión anterior me interesa destacar la relación del performance con la inmanencia de las acciones de los cuerpos y su potencia política. Tanto el viraje performativo como el viraje agentivo giran hacia el terreno de la política porque tanto el individuo como la comunidad tienen un papel estelar en la articulación de la realidad; todas sus acciones la impactan y transforman. Con base en esto se puede decir que “la política es el espacio en que se ejecutan la agencia y la performatividad de los sujetos, mientras que el performance resulta en un espacio de resistencia, de rebelión, un acto político”⁴². Porque si el mundo se mueve al ritmo de las relaciones, es necesario poner atención al hecho de que los cambios en la realidad son producto de las tensiones —de cooperación, oposición o enfrentamiento— entre sujetos con agencia: las relaciones son el espacio de la política porque modulan las interacciones que modifican a los sujetos, sus cuerpos-espacios y sus realidades.

Por su parte, la autora ofrece dos definiciones que aquí retomo para mi argumentación. Dice que “El performance en sentido estrecho es la ejecución en vivo en presencia del ‘público’ de cierta acción que tiene el carácter de acto teatral, y en sentido amplio, la práctica cotidiana de la vida social que se manifiesta en los rituales, las manifestaciones, los desfiles, etc.”⁴³. A partir de esto puedo decir que el performance es ante todo una *acción viva* que sucede de manera común, sucede siempre en relación con una

⁴¹Ewa, Domanska, “El viraje performativo actual en la humanística actual” en *Criterios. Revista internacional de teoría de la literatura, las artes y la cultura*. La Habana: Número 37, 2011, 135.

⁴² *Ibid.*, 136.

⁴³ *Ibid.*, 127.

alteridad y no es privativa de un nodo de la relación, se extiende y pertenece a varios, pues por definición sucede en la membra de la relación.

Existen entonces performances preparados *exprofeso* para presentarse a un público, por ejemplo, todas las puestas en escena que suceden en un teatro sean del género que sean, pero también aquellos que suceden en la práctica cotidiana como las marchas o el carnaval que toman el espacio público o incluso el performance del transporte público. Bajo esta óptica, el fandango es un performance que estaría en la práctica cotidiana de la vida social porque no es previsto para presentarse a un “público”, pero en tanto práctica comunitaria siempre tiene una audiencia activa; más adelante ahondaré en estas descripciones.

Por otro lado, la performatividad “es entendida como la convicción de que el lenguaje no solo presenta la realidad, sino que también motiva en ella cambios y, además, de que ciertos fenómenos existen solo en el acto de ejecución y deben ser repetidos para empezar a existir”⁴⁴. Esta definición tiene un eco de la noción del performance lingüístico, pero no se limita a ella, la performatividad es la consideración de la capacidad del lenguaje, el cuerpo o las acciones para producir efectos en la realidad en lugar de solo describirla.

Me interesa resaltar la tensión entre ambas nociones, pues el performance puede identificarse como el “sustantivo” concreto, el objeto que se produce en la membrana que tejen los cuerpos y los sujetos al interactuar. Por otro lado, la performatividad puede describirse como la capacidad de hacer que las cosas “aparezcan” ahí donde hay acciones *sucediendo* para hacerlas aparecer, es una noción más porosa y efímera que remite a la cualidad de hacer performance. Bajo la óptica que hemos encuadrado, podríamos afirmar que los performances son actos vitales que mediante acciones reiteradas pueden afirmar, transmitir una identidad o modificar la realidad: es un cruce de las fronteras que en ocasiones pueden incluso eliminarlas. El performance tiene un carácter político dibujado a través de la acción en donde el sujeto es agentivo porque se crea a través de la acción y así afirma su capacidad reactiva.

Continúo ahora con la noción de performatividad, pero llevándola hacia el caso concreto de los estudios del arte. Sigo a la investigadora mexicana Hilda Islas para encausar el concepto. Su obra *El juego de acercarse y alejarse. Traducción performática de “otras”*

⁴⁴ *Ídem.*

danzas se inserta en la esfera concreta del performance dentro de los estudios de la danza, y lo retomo aquí por la pertinencia que supone para el tratamiento de mi archivo.

Dentro de ese libro elabora el significado de lo performático como fenómeno que ocurre dentro del ámbito del performance. A partir de que los performances son actos vitales su estudio y análisis supone un tratamiento particular de lo que sucede en esas acciones vivas. En ese contexto, la forma adjetivada *performático* enuncia el aspecto no discursivo del performance, es decir, la presentación o representación de las acciones. Lo performático sería ese conjunto de elementos que dispensan de la palabra y pasan por otros medios físicos o sensibles —como el cuerpo, el movimiento, las imágenes, los sonidos, etcétera— y significan, manifiestan y comunican. A través de la recolección de la materialidad de las acciones es posible reconstruir un mapa del terreno de lo performático de un performance, pues en esos pequeños elementos de gesto, imagen, uso del espacio, relaciones sonoras o la estética visual aparece la topografía sensorial de un performance. La autora reconoce dos capas de análisis para analizar la densidad de lo performático:

- *Los encuadres sociales* que hacen transmisibles esos actos. El encuadre social es el caldo de cultivo que permite florecer determinado performance, pues estos nunca están carentes de contextos culturales que los arropan y atestiguan. El encuadre es el sistema o tablero de juego que posibilita que las acciones tengan lugar y adquieran sentido.
- *La configuración estética* es el conjunto de cualidades de las acciones, la dimensión que adjetiva lo que sucede. Las acciones se manifiestan a través de movimiento, gestualidad, imagen, sonido, etcétera. La configuración estética hace referencia a la organización de elementos visuales, sonoros, espaciales o corporales dentro de una performance cuya disposición influye en la percepción, la interpretación, la experiencia sensorial y simbólica.

Hay que notar que aunque el movimiento sea una cualidad de todos los cuerpos vivos, “El ámbito privilegiado del performance es el cuerpo que dramatiza, que experimenta, situado en determinado tiempo y espacio y sometido a ciertas convenciones técnicas”⁴⁵. Así, en el contexto de esta investigación, el cuerpo que participa en el fandango es un relieve de

⁴⁵ Hilda, Islas, *El juego de acercarse y alejarse. Traducción performática de “otras” danzas*. (México: CENIDI/INBA, 2016), 81.

investigación determinado y propicio para acercarnos a un encuadre y una configuración estética particular.

Siendo así, si el borramiento de la frontera entre el cuerpo y el exterior se da por la vía de la acción del performanc. Es necesario hacer *zoom* al conjunto de acciones que suceden en la ejecución del fandango para observar con detalle todos los elementos que se conjugan ahí a fin de analizar finamente. Frente a ese reto es que el archivo que presentaré en el tercer capítulo posibilita un acercamiento concreto al encuadre social y a la configuración estética, pues aglutina simultáneamente las condiciones del tablero y las porosidades de significación que abren las interacciones finas de los sujetos en un encuadre determinado. A partir de esto me cuestiono, ¿cuáles son esos tiempos y espacios en donde performan los cuerpos lumbrales?, ¿ejecutan ciertas convenciones técnicas?, ¿cuál es el tablero en donde performan su lumbralidad?, ¿qué dicen de ellos las características y condiciones del encuadre social que los enmarca?

Ante todas estas preguntas, reparé en que el archivo que debía construir tendría por objetivo dejarme ver lo más posible para poder analizar tanto el encuadre social como las características de lo performativo. También me di cuenta de que me enfrentaría a la acción-representación de un performance en donde me interesaba poder ver la lumbralidad. En ese sentido, dentro de la archivística dancística la revisión de estos mecanismos sutiles de interacción supone el reto mayor en los procesos de investigación o traducción de una danza concreta.

Islas señala que “presentar, representar, actuar, interactuar entre seres humanos pone en juego una serie de mecanismos finos que entrelazan al cuerpo con las imágenes mentales, con las cuestiones afectivas de la interrelación.”⁴⁶ Esto sugiere que en toda práctica de encuentro (escénico, cotidiano, ritual, académico) se movilizan elementos profundos que no pueden ser entendidos solo desde la racionalidad o la observación externa. Por lo que el cuerpo es un entramado de inscripciones simbólicas y afectivas, donde los gestos, posturas, miradas y acciones corporales participan activamente en la construcción de sentido y en el cuestionamiento de este.

⁴⁶ *Ibid.*, 84-85.

1.5 La lumbralidad, táctica performática

Hasta ahora he puesto de relieve la capacidad del performance de adaptarse a la realidad para llegar al ritmo de lo que sucede en el mundo. También, he mencionado que las violencias sobre los cuerpos, a pesar de tener muchos matices, se integran como condicionamientos y domesticaciones que tienen una ruta de aparición. El *dictum* de qué acciones se desarrollan en cada lugar, de qué modos y a través de qué interacciones tiene una historicidad. Sucede lo mismo con la domesticación de las prácticas del movimiento y las actividades corporales que también responde a una lógica de control establecida por diferentes parámetros. En medio de toda la problemática que he planteado, me pregunto, ¿cómo es que se puede enfrentar el aparente *impasse* que viven los cuerpos?

En el caso específico de las danzas que me interesan, las imposiciones que se aceptan como válidas formulan estereotipos culturales que pretenden sintetizar la totalidad de las características de una subjetividad: su imagen, sus prácticas y su complejidad se reduce a una estampa folclórica. Me parece que simplificar y unificar las prácticas de movimiento de una comunidad supone un agotamiento de su agencia en donde la performatividad es condicionada únicamente a una reproducción nimia.

Siguiendo con esa idea, observo que un estereotipo, que es una imagen de carácter inmutable aceptada de un grupo social por otro, es una de las muchas violencias que las danzas de raíz étnica soportan. Para desmontar la mitificación de las prácticas a fin de que los estereotipos pierdan fuerza de representación quiero orientar mi planteamiento e interpretación hacia una ofensiva sensible. Abrir un espacio de interpretación reactivo que manifieste una escucha de lo que la performatividad de las danzas propone.

Para establecer esta propuesta, retomo el concepto de táctica de Michel de Certeau que lo enuncia como “un arte del débil”⁴⁷. De acuerdo con él, una táctica es un no lugar que depende del tiempo y el momento contingente de donde el débil saca provecho de la coyuntura oportuna de momentos fragmentarios.⁴⁸ Las prácticas corporales no hegemónicas son una táctica que se acuerpa para pugnar batallas por la enunciación y la visibilidad en la vida cotidiana. Los códigos de movimiento y gesto que se juegan en la performatividad son una táctica para romper el poder concreto que configura la norma en la cotidianidad. A partir

⁴⁷ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*. (México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2010), 43.

⁴⁸ *Ibid.*, 44.

de lo expuesto, encuentro que el cuerpo, el espacio y el tratamiento de la performatividad posibilitan una interpretación novedosa de la realidad.

La capacidad de movimiento de los cuerpos permite efectuar acciones de fuga, ritualidad y resistencia que tienen un impacto político en la construcción de las realidades que estos cuerpos habitan y construyen a través de tácticas dancísticas. No por nada los ritos en movimiento han sido ejecutados por cada comunidad humana en busca de manifestar una acción concreta frente a la intemperie de la vida y la persistencia en ella.

En el caso del ejercicio de las danza étnicas, que tienen un origen medular en las prácticas de la gente, hay una constante que se replica: la domesticación es producto de una tensión estatal que conforma una identidad folclórica. La tendencia a uniformar y simplificar una práctica de movimiento es una parte esencial de la imposición porque a través de la normatividad del movimiento y de la creación de rutas de dosificación se consolida una imagen o idea aceptada como inmutable.

Me pregunto ahora, ¿cómo la violencia simbólica que se ejerce en la consolidación de un estereotipo cultural es un síntoma de una violencia mucho más compleja?, ¿cómo la táctica de los cuerpos débiles manifiesta una resistencia frente a la búsqueda de determinaciones que ahogan sus relieves?, ¿en el espacio del fandango se ejecuta una táctica?

Las personas y su identidad son inmanentes a su cuerpo, se pertenecen. Luego, la danza es una dimensión de la vida en donde los cuerpos toman la agencia de reconfigurarse, o al menos tienen la posibilidad de hacerlo. Por otro lado, la performatividad de los cuerpos es su propia capacidad de reconfigurar las maneras de vivir la vida, de desarrollar ciertas acciones que modifiquen sus procesos vitales. A partir de estas premisas, observo que en la cotidianidad ciertas subjetividades pueden reespacializar el emplazamiento que ocupan y con ello incidir en su cotidianidad; en ese proceso afirman una resistencia política ante la hegemonía o a otras tensiones de violencia que les atraviesan. En ese sentido, la relación entre política y cuerpos encuentra su nexo en la performatividad, entendiendo que no se agota en la danza: los cuerpos pueden modificarse a sí, a los otros y al exterior.

Desde lo anterior, propongo entender la lumbralidad como la capacidad que tienen los cuerpos de resignificar, mediante la amplitud de su performatividad y sus modos de moverse, los espacios, las relaciones que establecen entre sí y consigo mismos, misma que tiene un impacto de transformación. Es una abstracción, una imagen que se dibuja como una

llamarada de fuego que hace arder una espacialidad diferente: se disloca el tiempo y el espacio en el vaivén del movimiento. Ser un cuerpo lumbral es confrontar, mediante acciones concretas y voluntarias, las determinaciones impuestas por cualquier una expresión de subyugación que puede venir desde cualquier lado.

Desde lo anterior, propongo el concepto de lumbralidad como la capacidad que tienen los cuerpos de resignificar los espacios, las relaciones y sus propios límites mediante la amplitud de su performatividad y modos de moverse. Esta potencia transformadora no es meramente simbólica: implica acciones concretas que reacomodan las coordenadas del tiempo y el espacio a través del movimiento, el gesto y la presencia.

La lumbralidad se trata de una abstracción encarnada que tiene lugar en la acción. La imagino como una llamarada que incendia la espacialidad habitual, como una táctica para desbordar las directrices del *dictum* de lo cotidiano o de lo que puede un cuerpo normalmente. Así, los cuerpos lumbrales generan zonas inestables mediante su performatividad que disloca órdenes establecidos y confronta, voluntaria y afectivamente, cualquier forma de subyugación —venga de donde venga.

Esta categoría clave que articula mi investigación no es un concepto visual en sí, pero atraviesa la lectura de las imágenes como una consecuencia de mi perspectiva teórica. En las imágenes busco umbrales, transiciones, gestos, indicios de momentos en donde el cuerpo está encendido. Así, la lumbralidad orienta el análisis hacia lo liminal, lo transicional y lo afectivo, operando como zona de pasaje entre cuerpos, emociones y entornos. Es en esos umbrales donde el fandango, la tarima y los cuerpos *arden* para afirmarse y con ello *seguir estando*.

Capítulo 2

Cuerpos jarocho: ubicación y situación del género jarocho

*Es del pueblo la reunión,
la gente nace en la fiesta:
es la trigueña que enhiesta
saca chispas al tablón
con un brioso mocetón
que para gallo se presta.*
Guillermo Cházaro Lagos

El segundo capítulo de mi investigación es un repaso histórico cuyo objetivo es dar cuenta de la genealogía del son jarocho y el fandango. A partir de la referencia y documentación histórica es posible situar el origen de los códigos performáticos del fandango y sus dinámicas de circulación. A lo largo de este capítulo me interesa que la documentación, suficiente pero no exhaustiva, del género jarocho me permita iluminar la relación entre su contexto sociogeográfico y la práctica comunitaria, pues como ya establecí anteriormente, hay una conexión directa entre el espacio y los procesos de subjetivación de los cuerpos. En ese sentido, a medida que pueda observar los detalles de la historiografía de la tradición, y adentrarme a una descripción del ambiente, reseñar los códigos que ejecutan los cuerpos y explicar la globalidad de la ejecución de un fandango será posible un mejor análisis de la relación entre los cuerpos que bailan en el fandango y su performatividad.

La primera parte del apartado sitúa históricamente el fenómeno cultural del son jarocho y el fandango veracruzano para conocer la trazabilidad sociohistórica y abonar a una interpretación integral. En la segunda sección, se describen los códigos de movimiento del fandango: cómo se baila, cuáles son los agentes que participan y se ofrece una categorización dancística de los sones que nos permitirá posteriormente identificar elementos performáticos claros en el análisis del archivo. Culmino con un análisis de la tensión política del fandango frente a la tirantez de su historia más contemporánea. Finalmente, a manera de cautela aclaro que este capítulo no pretender hacer una “historia” del son jarocho —pues rebasaría los límites de esta investigación—, la revisión histórica me es valiosa para sumar a la amplitud de la analítica del fandango.

A partir de ahora identifico a los cuerpos jarocho como aquellos que performan y participan en el fandango. Esta noción requiere una precisión, pues no integro el adjetivo jarocho desde la adjetivación territorial —es decir, en cuanto gentilicio— sino performática.

Me refiero con ello a que los cuerpos jarocho no son exclusivamente aquellos que nacieron en Veracruz, en ese sentido no es un término excluyente ni acabado.

Aquí integro el término cuerpos jarocho para identificar a los sujetos que, al margen de cualquier determinismo, participan en el fandango, y cuyas acciones sostienen la relevancia de su performatividad. Estimo que esta definición es coherente con mi postura sobre los estudios globales del arte, y retomo la precisión de la investigadora mexicana Gloria Godínez al señalar que el son jarocho es una práctica que refleja la flexibilidad de la identidad, ya que no se limita a un territorio delimitado e inamovible.⁴⁹ Por el contrario, los recientes movimientos del son jarocho que se han expandido en Madrid o algunas ciudades de Estados Unidos⁵⁰ muestran cómo las experiencias locales, más allá de las fronteras nacionales, dan forma y contenido a identidades globales. Bajo esta perspectiva, lo jarocho no se limita a ser cualidad de una geografía, la noción identitaria se expande hacia un plano más global gracias al potencial de su performatividad.

Actualmente, la expansión del fandango “más allá de las fronteras” ha traído una coyuntura a la tradición del son que se observa en los cambios de algunos de sus códigos: mujeres que han tomado el rol de jaraneras, la versada que aborda temas de actualidad como la crisis de desapariciones forzadas en México o los feminicidios.⁵¹ Esto es un reflejo de que la plasticidad de la performatividad es inmanente a los cuerpos-espacios vivos y que, por lo tanto, se modifica al ritmo de los cambios de las realidades que habitan los cuerpos jarocho.

En primer lugar, encuadro mi posición respecto a la transculturalidad para hacer una revisión del contexto histórico regional en donde apareció la fiesta del fandango. Posteriormente, desgloso las partes elementales de la fiesta para observar a detalle las huellas

⁴⁹ Vid. Godínez, Gloria, *Morenas de Veracruz: Fisuras de género y nación vistas desde la tarima*. México: Universidad Veracruzana, 2019.

⁵⁰ Desde hace algunos años, el son jarocho se ha diversificado en el mundo a través de núcleos comunitarios que organizan fandangos en diferentes partes del mundo. Este fenómeno de desdoblamiento ha enfatizado un proceso de tensión entre las subjetividades, los cuerpos y los espacios en donde se festejan los fandangos. En la actualidad, los fandangos no se rigen por las normas tradicionales de los pueblos campesinos del pasado; los espacios en los que se realizan han dejado de estar vinculados exclusivamente al ámbito rural o comunitario de origen, situación que ha hecho patente la complejidad de una identidad que pasó de ser regional a transitar a una globalidad que se sostiene en adaptabilidad de su performatividad.

⁵¹ La red translocal del son jarocho ha propiciado una apertura a los tópicos del género. Por ejemplo, la relocalización de las prácticas en Ciudad de México ha permitido que iniciativas como la *Colectiva Son Jarocho feminista*, que milita desde una perspectiva feminista, desarrolle prácticas tradicionales con ciertas modificaciones a fin de visibilizar sus luchas y demandas. Concretamente, la lírica de los sones es transformada para denunciar sus luchas y demandas.

de ese proceso. En la segunda parte del capítulo, abordo el punto de quiebre que supuso el movimiento jaranero en la historia contemporánea de la práctica para terminar con una interpretación crítica de la historia y la coyuntura actual del son jarocho. Más adelante, el análisis visual complementará la búsqueda de la performatividad para observar a los cuerpos que hablan por sí mismos.

2.1 El fandango en clave transcultural

Antes de entrar de lleno a la revisión histórica, inicio con la recuperación de un concepto que me permitirá focalizar un aspecto importante de la historia del son jarocho. El concepto de *transculturación* lo propone el antropólogo cubano Fernando Ortiz en su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* en donde, a partir del estudio de los sucesos posteriores a la emancipación colonial en Cuba, identifica procesos originados por las tensiones de interacción entre la variedad de culturas que se encontraron en un mismo territorio.

Dado que las culturas son entidades vivas en permanente transformación, marcadas por intercambios o fragmentaciones, es natural que esas interacciones den lugar a nuevas prácticas. En ese sentido, el autor propone la noción de la transculturación para identificar el fenómeno de pasar de una realidad cultural a una nueva realidad independiente de la anterior.⁵² Ortiz detalla que todo proceso cultural se deriva de uno previo y que la transculturación cultural implica una pérdida de lo precedente en donde los nuevos productos culturales no están subordinados a nada anterior a pesar de que haya una resonancia entre ellos. Las modificaciones que resultan de estos procesos se hacen patentes en las prácticas, usos y costumbres que se integran poco a poco en los individuos y en la colectividad y dan paso a los nuevos productos o prácticas culturales.

Con base en eso es posible afirmar que el son jarocho es resultado de un proceso de transculturación. En ese sentido, similar al proceso vivido en Cuba, no es posible distinguir un origen prístino del son jarocho debido a los múltiples procesos de transculturación que se vivieron en la región veracruzana. Sin embargo, es posible señalar que el fandango es una práctica comunitaria cuyos códigos musicales y coreográficos sintetizan una heterogeneidad histórica del territorio que lo vio florecer. El proceso de transculturación que lo distingue de

⁵² Vid. Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. (La Habana: Editorial de Ciencias sociales, 1983).

otras danzas encuentra sus causas en factores propios del pasado colonial de la región. En ese sentido, el género jarocho articula diversos elementos provenientes de la triple raíz⁵³ de la que abreva e incluso se puede afirmar que su codificación gestual y coreográfica sintetiza una parte considerable de los tránsitos regionales.⁵⁴

En suma, retomo el concepto para guiar mi reflexión histórica del género jarocho con el objetivo de identificar la porosidad en donde pueda anclar la relación entre el espacio habitado, la práctica del fandango y cuerpo individual con el colectivo para desdoblar la potencia de la performatividad. Hecha esta acotación, comenzaré con una mirada panorámica de la historia para poco a poco decantar los aspectos más relevantes para mi análisis.

2.2 Un avistamiento al surgimiento de lo jarocho

La historia de México tiene una huella colonial producto de la dominación española que duró más de tres siglos. La entonces llamada Nueva España fue el eslabón clave para cerrar el cinturón que unió al mundo por primera vez e inauguró la idea de globalidad. El corredor que unía Sevilla-Cádiz-Nueva España-Manila fue un sistema de circulación que atestiguó no solo el intercambio y flujo de mercancías, también propició intercambios de ida y vuelta que dieron lugar a procesos y productos transculturales.

De acuerdo con el historiador mexicano Antonio García de León, “El siglo de la colonización, el corto siglo XVI, preparó los ingredientes y los puso sobre la mesa, y el siglo de la aculturación y el mestizaje, el XVIII, les dio su sabor particular”⁵⁵. A lo largo de estos siglos el mestizaje dio forma a la cultura de la Nueva España; mientras el siglo XVI sentó las bases, el XVIII definió su identidad y carácter propio. Aspectos como la gastronomía, la ganadería, las tradiciones, el folclor —literario, danzario y musical— y las estructuras sociales coloniales surgieron durante este proceso de mestizaje.

⁵³ Utilizo el término de triple raíz para señalar la mixtura de proveniencias étnicas, en este caso, indígena, negra y española, que se desarrolló en la región del Sotavento durante el proceso histórico colonial. Más adelante abordo el proceso de articulación de lo jarocho desde una perspectiva histórica que permite comprenderlos mejor.

⁵⁴ *Vid.* Pérez Montfort, Ricardo, “El fandango veracruzano y las fiestas del caribe hispanohablante” en *Detrás de la verde arboleda. Un reencuentro de ensayos sobre la cultura jarocho durante los siglos XIX y XX: fandangos, sones y décimas*. (México: Mar Adentro, 2024.)

⁵⁵ Antonio, García de León, *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. (México: CONACULTA/Instituto Veracruzano de Cultura, 2006), 14.

A lo largo de estos siglos tuvo lugar la formación de las regiones económicas, lo que también conllevó a la creación de espacios propios para la expresión cultural. Simultáneamente se desarrolló un proceso dual en el territorio; por un lado, surgieron diversas identidades regionales que con el tiempo evolucionaron en provincias folclóricas; y por otro, se consolidó la necesidad de una identidad nacional homogénea que fuera resultado del intercambio y la síntesis cultural de todas las partes. Hacia finales del siglo XVIII, las identidades regionales se afirmaron gracias a la circulación y popularización de la música, las danzas y las expresiones festivas entre los centros urbanos y las zonas rurales a través de los grandes circuitos comerciales de la época.

Todas estas circunstancias, aunadas al hecho de que históricamente Veracruz ha sido la entrada más importante al Golfo de México, propiciaron que la región jarocho fuera testigo de múltiples procesos de transculturación. En ese contexto, la región del Sotavento⁵⁶ ocupó un lugar muy relevante económica y culturalmente debido a su ubicación que la hizo testigo del tránsito de muchas subjetividades. Poco a poco, la identidad jarocho se fue forjando en las costas tropicales rodeadas por varios ríos que desembocan en el Golfo de México. La población más abundante de la zona eran campesinos y vaqueros de triple raíz —indígena, africana y europea⁵⁷— que expandieron su manera de hacer música, de moverse, relacionarse y divertirse por el litoral central del país.

La revisión de la historia del Sotavento me permite reparar en la importancia de su carácter portuario para notar cómo su característica de ser espacio de carga y descarga mercantil no se limitó a tener una importancia económica. Esta cualidad afectó directamente el flujo de las interacciones humanas que vivía en el lugar y con ello los procesos de subjetivación que sucedían en el territorio. Ahí donde la subjetividad es un proceso que se configura en la tensión de ser sí mismo y ser con los otros, resulta consecuente que las

⁵⁶ De acuerdo con el DRAE, *sotavento* significa “La parte opuesta a aquella de donde viene el viento con respecto a un punto o lugar determinado”. *Vid.* significado de “sotavento”, en Diccionario de la Lengua, Real Academia Española [en línea] <https://dle.rae.es/sotavento?m=form> (consultado el 10 de abril de 2025). En este caso, el término Sotavento se refiere a la zona que está protegida del viento dominante en relación con la Sierra Madre Oriental. Aunque de origen apela al término mariner, aquí se refiere a la zona cultural y geográfica que abarca principalmente el sur de Veracruz y algunas regiones colindantes con otros estados como Tuxtepec, en el norte de Oaxaca, y Huimanguillo, en el oeste de Tabasco.

⁵⁷ Reconozco la imprecisión que sugiere estas categorías étnicas para referirme a los grupos poblacionales exactos que se reunieron, sin embargo, para los fines de mi trabajo ese relieve específico carece de importancia porque lo que me interesa señalar es la dimensión del término en cuanto a la multiplicidad étnica. En ese sentido, aquí la homogeneización que implica funciona en términos explicativos.

prácticas que se desarrollaban moldearan la subjetividad naciente. En otras palabras, el puerto de Veracruz atestiguaba un agitado ir y venir de marineros, tratantes y gente común en donde sucedían muchos intercambios mercantiles y económicos, por ende, tanto su relieve natural como los factores socioculturales hicieron un caldo de cultivo que propició la aparición del son jarocho cuya lírica nos deja saber los detalles de esos vaivenes.

A lo largo del proceso de encuentros e intercambios, *lo jarocho*⁵⁸ fue incorporándose gradualmente a una capa emergente de la sociedad colonial que se habían mezclado con indios, negros o mulatos. El territorio vivió varios procesos de “importación” porque cada raíz llegó con sus modos de hacer, de moverse e interactuar con el espacio. Este estrato naciente de la sociedad colonial estaba claramente definido por tradiciones antiguas que provenían de un entorno rural mestizo cuyas prácticas económicas principales eran la ganadería y la agricultura. En medio de todo ese ambiente, la nueva capa de la sociedad mestiza, compuesta por familias recientemente favorecidas por la movilidad social del trabajo ganadero, retomó elementos de diferentes proveniencias que originaron un proceso de transculturación que permitió que floreciera una práctica viva hasta la fecha: el son y el fandango jarocho.

⁵⁸ Utilizo el término *lo jarocho* para facilitar la explicación de esta nueva subjetividad que tuvo lugar tras el proceso de transculturación regional. Me interesa aclarar que no lo utilizo como un concepto esencialista, por el contrario, lo retomo desde una perspectiva de la inmanencia, noción que ya he aclarado con anterioridad. Me parece que retomar un gentilicio regional para hablar de una abstracción de la subjetividad enfatiza el hecho de que ésta siempre está afectada por el territorio y lo que ahí sucede. No considero que sea un término esencialista que determine completamente lo que significa o engloba esta subjetividad como si fuera una entidad uniforme sin tránsitos o modificaciones, pues esto sería totalmente incongruente con la exposición que he venido haciendo de la subjetividad como un concepto de operatividad flexible. Finalmente, para fines de la exposición, cuando menciono a lo jarocho me refiero a esa alteridad mestiza que se distingue de todos los elementos que la propiciaron.

2.3 El son jarocho y el fandango: historia y contexto de un género regional

El son jarocho⁵⁹ es un ritmo “lírico-coreográfico de carácter festivo”⁶⁰ que se asocia a la región del centro-sur de Veracruz, limítrofe con Oaxaca y Tabasco.⁶¹ Por su parte, el fandango es un baile de tarima de carácter festivo que invita a la interacción y las relaciones sociales. En gran medida están adscritos a la idiosincrasia ritual del calendario litúrgico de la religión católica, y del santoral local, celebrándose con motivo de bodas, velorios o primeras comuniones. Pero también es una fiesta profundamente vinculada con distintos momentos de la vida de una comunidad: se celebran en bodas, velorios o comuniones. Así, por un lado, tiene una fuerte relación con el tiempo litúrgico que, por ejemplo, da sentido a grandes fiestas como la de la Virgen de la Candelaria en Tlacotalpan, Veracruz; y también es parte de las costumbres espontáneas de una comunidad.⁶² Al respecto, García de León señala que el fandango fue “la fiesta que daba identidad al mundo de los blancos, mestizos, negros y mulatos que compartían la cultura local sin identificarse ni con los peninsulares ni con los indios, que creaban una cultura propia”⁶³. A partir de esa mixtura, que buscaba distinguirse, pero que convivía y compartía prácticas, se fueron moldeando paulatinamente los códigos del fandango que le donaron un temperamento profano porque en su contexto de aparición se contraponía a la función mística-mágica y ritual las danzas tradicionales.

⁵⁹ Desde el siglo XVII, el término “jarocho”, de origen ladino (derivado del español hablado por los judíos sefardíes en Andalucía), apareció en la región oriental de la Nueva España como un apelativo despectivo. Se usaba como clasificación de “casta” para señalar a los mestizos de ascendencia africana e indígena, conocidos como “zambos” o “pardos”. Originalmente, en Andalucía “jaro” significaba “puerco de monte”, aunque en este contexto aludía a quienes llevaban la “jara” o “garrocha”, una lanza traída de Andalucía en el siglo XVI. Esta herramienta era empleada por vaqueros negros, mulatos y mestizos en las haciendas para guiar el ganado hacia mercados como los de Veracruz, Orizaba, Puebla, Tepeaca, Tlaxcala y la Ciudad de México. *Vid.* García de León, Antonio, *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: CONACULTA/Instituto Veracruzano de Cultura, 2006.

⁶⁰ Rosa Virginia, Sánchez García, “Diferencias formales entre la lírica de los sones huasteco y la de los sones jarocho”, en *Revista de literaturas populares*, año II, no. 1 (enero-junio) 2002, 121.

⁶¹ De acuerdo con García León, en términos coloniales el son jarocho correspondía a las jurisdicciones coloniales: la Veracruz Nueva, la Veracruz Vieja, el Marquesado del Valle en esta parte del litoral (Tuxtla, Cotaxtla y Rinconada), Cosamaloapan, Huaxpaltepec y Acayucan. Hasta 1855, la Intendencia de Veracruz comprendía no sólo el actual sur veracruzano, sino también los actuales municipios de Cárdenas y Huimanguillo en Tabasco. Hasta hace cuatro décadas el son jarocho llegaba hasta estos municipios tabasqueños y junto con Tuxtepec y Loma Bonita en Oaxaca forman parte histórica del mundo jarocho.

⁶² En cuanto a su temporalidad cíclica, destacan dos momentos clave en el calendario: por un lado, las festividades de la Candelaria, que se han convertido en el punto de reunión más importante para quienes practican y disfrutan del fandango; por otro, los *fandangos de rama*, celebraciones que guardan similitudes con las posadas y que tienen lugar en los doce días previos a la Navidad.

⁶³ *Ibid.*, 19.

Consecuentemente, el proceso de mestizaje y transculturación fue sedimentándose poco a poco en estos grupos intermedios que estaban en proceso de consolidación y afirmación social. En ese sentido, se puede rastrear que desde el siglo XVIII comenzaron a autodenominarse como jarocho esos sujetos subalternos que consolidaron “un “piso” de la formación social mestiza de las costas de Sotavento y Barlovento, una franja intermedia entre las comunidades indígenas y los grupos dominantes, que adquirió una identidad particular como parte de los grupos rurales marginados de la sociedad colonial, los que en esta región representaban a las “castas”, “gente de color quebrado”.⁶⁴

Así pues, al ritmo del proceso histórico regional, en ese piso mestizo en donde se mezclaron diversos grupos subalternos se forjó la identidad jarocho. Lo que García de León denomina *franja intermedia* surgió en un intersticio entre las comunidades indígenas y los grupos dominantes, sin embargo, aunque este nuevo espacio tenía cierta porosidad que supuso ventajas sociales, su cualidad mestiza la emplazó en la parte de los grupos sociales marginados que la hegemonía situaba en el borde. En el caso mencionado, esta oposición era más evidente cuando estos grupos de origen rural se hacían presentes las pequeñas ciudades de aquella época ganándose apelativos como como “broza” o “chusma”, es decir, cuando salían del borde que era su lugar socialmente destinado para habitar.

Desde esa perspectiva, si el fandango es una práctica que surgió en esa franja intermedia vestida de tensiones desde el origen, es plausible afirmar que como práctica comunitaria de facto se ubicaba en desequilibrio frente a las prácticas de los grupos del poder, pues en tanto “fiesta de chusma” era desestimada. Encuentro que este hecho se puede interpretar como una de las estrategias visibles en las que la distribución y el acomodo de los cuerpos es una consecuencia de las tensiones relacionales entre la hegemonía y la subalternidad. Sobre el mismo tenor, me parece que esa franja intermedia se puede interpretar como un espacio de luminosidad en donde la alteridad que no era indígena, negra ni de los grupos dominantes encontró sus propias maneras de hacer espacio y con ello afirmarse.

⁶⁴ *Ibid.*, 20.

2.4 Particularidades de la fiesta y la música

2.4.1 Estructura lírica e instrumentación

Hemos dicho que el fandango es primordialmente una fiesta de tarima, de ahí que una de sus principales virtudes es congregar a un grupo de personas a participar de la celebración o motivo que los convoca. En ese sentido, la fiesta es un *locus* de sociabilidad que da lugar al encuentro y al desdoblamiento de las relaciones sociales porque en la interacción situada de la celebración hay un reconocimiento de “cada uno” en el colectivo. El fandango tiene tres grandes ejes: música, baile y versada. A continuación, reviso cada uno de estos elementos para desmenuzar las grandes partes del objeto que estudio, siendo el elemento del baile el último que analizaré por el lugar que ocupa en la articulación de mi investigación.

2.4.2 Música y versada

Desde el punto de vista musical, la orquestación básica del son jarocho —también llamado “pie”— es la unidad mínima que se aglutina alrededor de la tarima y que disminuye o aumenta a lo largo del desarrollo de la fiesta. La instrumentación típica de un ensamble se compone del arpa, la jarana, la leona, la tarima y el requinto jarocho. Este instrumento, que es un derivado de una guitarra punteada colonial, le dona al jarocho su carácter distintivo respecto de los otros sonos de la tierra mexicanos. A partir de procesos de experimentación más contemporáneos se han incorporado instrumentos tradicionales como la quijada de burro, el marimbol, el cajón peruano y la guacharaca colombiana.

Por otro lado, aunque es posible rastrear el origen del cancionero rural jarocho a partir del siglo XVII, el punto más álgido de su consolidación tuvo lugar en el siglo XIX y fue hasta después de la Independencia de México que se observó claramente constituido. Desarrollados desde la época colonial, los temas que se cantan en los sonos jarochos abarcan diversas expresiones, siendo la lírica amorosa la más representativa, aunque también incluyen aspectos como las dinámicas sociales —ganadería y vida cotidiana—, los arquetipos populares —morenas, peteneras, sirenas—, el comercio colonial y la vida marítima, con todas sus asperezas y desvaríos. No falta la picaresca o el humor ni las creencias y mitos de la época que forman parte de los imaginarios regionales. Así, los temas que se cantan son un reflejo de la propia historia del género y de la realidad que han vivido las personas que habitan la región.

Otro aspecto de gran relevancia es la dimensión lírica del son. En primer lugar, porque es un elemento central dentro de la musicalidad, pero también porque la estructura misma es un resabio de los procesos de intercambio que se vivieron en la región. De manera muy escueta, la versada consiste en componer e improvisar versos para cantar en el fandango. La estructura de los sones se construye alternando versos y estribillos; estas dos “partes” se combinan para dar paso a una gran variedad de expresiones que componen un cancionero de coplas sueltas que pueden tener forma de sextas, cuartetos y quintas octosilábicas, décimas octosilábicas, seguidillas simples y complejas que completan la poética del son.

Las pautas del Siglo de Oro son visibles en la estructura lírica que hoy día sigue viva, de herencia hispánica en contenido y forma, la estructura más común en el son jarocho es hasta la fecha la décima espinela. En 1591, el poeta y músico andaluz Vicente Espinel (1550-1624) denominó “redondilla de diez versos” a la décima espinela que se caracteriza por tener diez versos octosílabos con una estructura de rima fija. Dicha estructura viajó y se implementó a lo largo del Caribe hispano siendo Veracruz uno de los primeros territorios en donde se implantó con ahínco.

Respecto a la circulación de la décima, García de León denomina *Caribe afroandaluz* al continente cultural comunicado por el comercio y la navegación. En este espacio cultural, que tiene una cohesión a veces apercibida, la décima espinela tuvo ligeras variantes y se tropicalizó con su respectivo nombre local en las siguientes regiones: Cuba, Canarias y Nueva Orleans (el punto guajiro); Santo Domingo (el galerón); Andalucía (la guajira); Puerto Rico (el punto); en Venezuela oriental y los Llanos colombianos (el galerón); en Panamá (la mejorana) y en el cancionero jarocho de Veracruz (el zapateado y el jarabe loco).⁶⁵

⁶⁵ Antonio, García de León, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. (México: Siglo XXI, UNESCO, Universidad de Quintana Roo, Gobierno del Estado de Quintana Roo, 2002), 193.

En cada caso, la estructura vivió procesos de transculturación diferentes. Durante el siglo XVI, se conformó en el Caribe afroandaluz un cancionero común, y al mismo tiempo fragmentado, que expresó características regionales particulares. Finalmente, aunque la mayoría de los cantos versificados se “saben de memoria” y pertenecen a la autoría popular, en el fandango hay espacio para que cada versador o versadora improvise e impregne su estilo o temas de interés particular. Finalmente, la estructura musical, en su forma y su fondo, me permiten espejear mi interpretación del género como un espacio de encuentro y síntesis que sigue vivo gracias al contrapunto de sostener una estructura tradicional que cambia de fondo, pero no de forma.



Imagen 1. Grupo de jaranas improvisando en las calles de Tlacotalpan. Febrero 2024. Foto: archivo personal de Valeria Aguilar.

2.4.3 Baile

Por otra parte, los fandangos invitan a todos los asistentes a la celebración de una fecha relevante o simplemente a sacudirse el tedio de la cotidianidad. Al fandango se va a compartir, a abreviar de la compañía, a divertirse y a acercarse. De manera muy esquemática, en el fandango participan músicos, versadores bailadoras y bailadores; por supuesto que estos roles no son excluyentes, en primer lugar, porque una persona puede pasar de un rol a otro a

lo largo de la fiesta, y, por otro lado, porque todos “los espectadores” que se congregan a ver e interactuar son una parte igual de importante y activa.

Dentro de la fiesta, la tarima es más que un mero instrumento de percusión: es el centro gravitatorio alrededor del cual el cuerpo colectivo orbita para alumbrar la fiesta y el goce. Sobre la tarima se baila al ritmo de la música y la versada siguiendo las reglas que se conocen por tradición y, aunque a todas luces es un instrumento musical, no se limita a solo ser eso. La tarima es un punto de encuentro en donde es posible observar cómo los cuerpos se comunican en una cadena de acciones y reacciones cuya interacción es marcada por el ritmo de la música y la colectividad.

Así, el fandango articula un gran cuerpo en el que todos los participantes se rozan y encuentran alrededor de la tarima, en donde las personas que están al pie de ella cantan, tocan y celebran creando un bullicio colectivo que puede durar unas horas o la noche entera. A pesar de esto, los cuerpos que bailan sobre la tarima no se tocan a ciencia cierta. Por una parte, el código propio de cada son indica la gestualidad implícita de la interacción que sucede sobre la tarima, es decir, hay una suerte de coreografía expresa que se sigue al baile. Debido a esto bailar un son de cortejo, en el que las parejas performan una relación de seducción y jugueteo, es muy diferente a bailar un son de mujeres cuyo código de movimiento es completamente diferente. Hay una codificación específica sobre cómo interactúan los cuerpos entre sí, también en la interacción del torso y las caderas que nunca están en pleno contacto y no se mueven profusamente; en cambio, el zapateado es un elemento en donde se focaliza el movimiento y la maestría de los bailadores y las bailadoras.



Imagen 2. Pareja bailando el “Toro Zacamandú” en el fandango del 2 de febrero de 2024 en Tlacotalpan. Foto: Mario Cruz Terán

Observar, y bailar, en múltiples ocasiones cómo se mueven los cuerpos me llevó a formular la pregunta, ¿de qué manera la gestualidad y el código corporal que se ve en la performatividad del fandango tiene todavía restos del pasado colonial? Para dar una respuesta resulta razonable considerar que el gesto y el movimiento fueron los medios a través de los cuales se produjo el primer contacto entre las personas de triple raíz que la lógica colonial puso en relación. Para articular una respuesta a la pregunta planteada, retomo un aspecto del trabajo de Gloria Godínez quien sugiere que en la codificación corporal del son jarocho es evidente un residuo del pasado colonial hipervigilante que regulaba la manera de acercarse e interactuar entre los cuerpos.

El fandango de tarima y el son jarocho desarrollaron códigos y características particulares que los llevaron a consolidarse como expresiones distintivas hacia el final del periodo colonial. Junto con el cancionero tradicional, fue hasta la primera mitad del siglo XIX que los bailes y los sones de la zona del Sotavento se consolidaron de una manera más parecida a lo que subsiste hoy en día. Así, en un contexto marcado por la tensión religiosa y punitiva frente a todo lo que consideraba profano, las autoridades del Santo Oficio de la

Inquisición vigilaban y censuraban los bailes, fiestas y danzas populares. Un ejemplo representativo de la persecución que vivió el género nos lo aporta “el Chuchumbé”, son que fue perseguido y prohibido por los dueños de las buenas maneras cristianas.⁶⁶



Imagen 3. Grupo de bailadoras ejecutando el son de montón “El Butaquito” en el fandango del 2 de febrero de 2024 en Tlacotalpan. Foto: archivo personal de Valeria Aguilar.

Además, respecto la interacción corporal y el mestizaje dice: “El mestizaje más inmediato está entre los cuerpos que se encuentran, que se alejan o se acercan para bailar; los cuerpos de bailadores y bailadoras son capaces de crear espacios nuevos entre ellos y hacerlos visibles en cada paso, giro o gesto”⁶⁷. Lo que la autora denomina *espacios nuevos* yo lo defino como un brote de lumbralidad. En el fandango, la danza encarna el mestizaje como experiencia viva, donde los cuerpos generan sentido, memoria y comunidad al moverse juntos. El mestizaje no es solo el resultado de mezclas culturales o genéticas históricas, sino algo que sucede *ahora, aquí*, en el contacto físico y simbólico del baile y, en este sentido, no solo se narra, se baila.

⁶⁶ Uno de los versos más conocidos del Chuchumbé dice: En la esquina está parado/ un fraile de la Merced/ con los hábitos alzados/ enseñando el chuchumbé. La letra original del Chuchumbé fue considerada irreverente y sensual, su intención provocadora y satírica le supuso una censura por parte de la Iglesia católica. Este tipo de versos generó gran escándalo entre las autoridades coloniales, quienes los consideraron contrarios a la moral cristiana. Además, se trata, de un ejemplo del uso del arte popular como medio de crítica social o rebeldía.

⁶⁷ Gloria, Godínez, *Morenas de Veracruz: Fisuras de género y nación vistas desde la tarima*. (México: Universidad Veracruzana, 2019), 25.

Para bailar no es suficiente con zapatear, es necesario conocer los códigos de interacción de la comunidad que establecen ciertas normas que se relacionan con una jerarquía dada por la edad y la experiencia, también hay que conocer los códigos de entrada y salida de la tarima; la vestimenta y cuándo bailar y cuándo detenerse. El fandango tiene un código propio que regula la forma en que interactúan quienes están sobre la tarima y quienes la rodean, sin importar la actividad que estén realizando. “Y es que en la danza es posible ver que todos los cuerpos son causas en relación con los otros, ecos incorporados, gestos arquetípicos de una memoria colectiva.”⁶⁸ Estos códigos de la memoria colectiva son saberes transmitidos de generación en generación que se manifiestan a través del lenguaje del baile. Así, cada movimiento lleva consigo una historia más amplia, una memoria compartida: el cuerpo recuerda y reproduce gestos heredados por la tradición. Por ejemplo, cuando se observan los gestos arquetípicos de la memoria colectiva en la interpretación del son de *La guacamaya*⁶⁹ se puede encontrar mucha información de la historia regional, los usos y costumbres.

En medio del bullicio del fandango, no se baila en aislamiento, sino en diálogo, en resonancia: lo que uno hace tiene efecto sobre el otro. Por esa razón lo que sucede entre los cuerpos que bailan no es un simple momento de fiesta: los cuerpos en movimiento generan nuevas formas de relación, agitan con su movimiento nuevas formas de estar juntos que no existían antes de ese encuentro, encienden un espacio lumbral.

⁶⁸ *Ídem.*

⁶⁹ El son de La Guacamaya es un son de montón que solo bailan las mujeres. Durante el baile las mujeres mueven los brazos de arriba abajo aludiendo mímicamente al aleteo del ave presente en Veracruz y otras partes del país. El baile es una metáfora del bullicio que hacen las aves al convivir en parvada que se puede equiparar al montón de mujeres bailando juntas.



Imagen 4. Pareja de bailadores sobre la tarima en el fandango del 2 de febrero de 2024 en Tlacotalpan. Foto: Mario Cruz Terán

2.4.3.1 Códigos coreográficos del fandango

Por su parte, el zapateado encuentra su soporte en la percusión de la tarima sobre la cual se baila golpeando en tiempos rítmicos o polirítmicos para acompañar la música interpretada. Habría que señalar que el acto de golpear el suelo con los pies al ritmo de la música es una práctica ancestral y común en danzas de muchas culturas, caso distintivo del son jarocho es que integra percusiones polirrítmicas⁷⁰ o sincopadas.

⁷⁰ Esta característica coreográfica —y musical— la comparte con algunos palos flamencos como la rumba, las bulerías y las guajiras, estas últimas suelen denominarse palos o cantes de “ida y vuelta” aludiendo a que fueron ritmos que fueron y regresaron de América completamente transformados para ser integrados a la tradición flamenca. En su tesis doctoral, Hernández Jaramillo problematiza una creencia profundamente arraigada en la tradición flamenca: la idea de que los procesos de transculturación son un fenómeno de ida y vuelta entre América y la península ibérica. El autor cuestiona esta narrativa, argumentando que dichos procesos suelen ser formulados desde una perspectiva peninsular y colonial, que invisibiliza el carácter unidireccional de muchas de estas influencias. Musicalmente, sostiene que en varios casos no se trata de intercambios recíprocos, sino de apropiaciones en las que determinados estilos o “palos” fueron llevados desde América sin retorno, que de hecho “proviene” de acá. Este sesgo se ve reforzado por un desconocimiento generalizado de otras tradiciones musicales, una limitación que ha permeado históricamente la flamencología, pero que se vuelve particularmente

El baile sobre la tarima se estructura en torno a dos movimientos principales: el zapateo y el escobillado⁷¹, también llamado mudanzas o mudanceo. El zapateo usualmente acompaña las frases instrumentales, mientras que el mudanceo se realiza con el canto. Las mudanzas también incluyen pasos suaves previstos para el descanso de los bailadores y bailadoras ante la ausencia de verso. Aquí retomo las categorías del son que plantea Gloria Godínez en *Morenas de Veracruz* porque establece su criterio de clasificación con base en las dinámicas coreográficas y de movimiento que suceden sobre la tarima. Distingue las siguientes categorías coreográficas:

- Sones de mujeres: también conocidos como “sones de montón”, “sones de cuatro” o “de a bastante.” En estos sones las mujeres bailan en cuadrillas e interactúan en parejas que pueden cambiar de disposición a lo largo del son. *La morena, La bruja, La guacamaya, La tuza, La culebra, Las poblanas, La guanábana y La caña dulce.*
- Sones de pareja: en esta categoría se subdivide dependiendo del número de parejas que suban a la tarima. Pueden ser “sones de pareja” en el que, bajo el esquema hombre-mujer, el binomio hará gala de su virtuosismo zapateando rítmicamente y sacando “sus mejores pasos” hasta que sea momento del relevo. Hay una lógica de cortejo entre la pareja y de competencia respecto al resto de parejas que suban a bailar. Los “sones de cuadrilla” en donde suele haber cuatro bailadores, es decir, dos parejas. Ejemplos de sones de cuadrilla son *El jarabe loco, El fandanguito, El canelo* o *El cuadrito*, y entre ellos está el popular *Nicolás* mejor conocido como *El colás*.
- Son lúdico: estos sones tienen una estructura de juego, parodia y recreación colectiva. Por ejemplo, el son de *Los panaderos* en donde los músicos retan a los bailadores con un cambio de ritmo que aviva el ambiente alegre y burlón para invitar a quienes aún no se han subido a la tarima.

evidente cuando se practica al cante o al baile desde ambas coordenadas. Vid. Hernández Jaramillo, José Miguel, *De Jarabes, puntos, zapateos y guajiras. Un sistema musical de transformaciones (Siglos XVIII-XXI)*. (México: UNAM), 2017.

⁷¹ En términos dancísticos, el zapateo es un paso cuya cualidad distintiva es la emisión de un sonido. El zapateo es la acción de golpear el piso con el zapato, o el pie desnudo, en busca de construcciones rítmicas que obedecen las lógicas de una percusión, es decir, se busca evocar una sonoridad específica. Por otro lado, el escobilleo es un paso en el que los pies se balancean en un vaivén cuya sonoridad es más una textura de roce ligero contra el piso y no la solidez de un sonido. En el son jarocho estos dos pasos articulan la generalidad de las secuencias coreográficas de los pies y se intercalan siguiendo la estructura musical del son.



Imagen 5. Son de montón hacia el amanecer en el fandango del 2 de febrero de 2024 en Tlacotalpan.
Foto: Mario Cruz Terán

2.5 El son jarocho en la década de los setenta y ochenta

Después de un primer contexto histórico general, ahora me acerco a un momento más reciente de la historia del género jarocho para desdoblar otros pliegues de análisis. Hasta este punto el repaso histórico ha sido útil para enfatizar la construcción de la subjetividad en torno al son. A partir de aquí, me propongo analizar en qué condiciones —de haber existido— emergieron tensiones que pudieron haber puesto en riesgo esta práctica, alterándola, fragmentándola o resignificándola.

A lo largo de este subacápite, ofrezco una hipótesis a la pregunta, ¿frente a que “amenaza” o tensión se activó el proceso de resistencia que observo en el son jarocho? Atiendo a esta pregunta porque revisar las dinámicas de fricción me permitirá realizar un análisis más fino de la interpretación que hago de la resistencia performática del género jarocho.

Hemos dicho que a lo largo del siglo XIX, en el Sotavento se fue configurando de manera orgánica la tradición musical que hoy conocemos como son jarocho. El fandango es una celebración colectiva articulada en torno a la tarima —espacio de expresión compartida donde confluyen el canto, la música y la danza— que operó como el núcleo articulador de esta construcción cultural. Fue en ese ámbito festivo donde se entretrajeron los elementos

musicales, coreográficos y sociales que darían forma a un lenguaje sonoro y coreográfico propio. Así, hacia el inicio del siglo XX, el son jarocho emergía ya como una manifestación consolidada, aunque aún limitada en su proyección fuera del ámbito regional. Hasta ese momento, el son jarocho y el fandango eran dos prácticas que se acompañaban todo el tiempo y estaban íntimamente ligadas a la fiesta comunitaria.

Más adelante, en el marco del proyecto nacionalista del México postrevolucionario, el proceso de articulación de una identidad cultural nacional reunió diferentes expresiones regionales que fueron seleccionadas y reinterpretadas para su divulgación en el cine y la radio. En el seno de esa configuración, el investigador mexicano Rafael Figueroa Hernández ubica que el hecho de que el son jarocho fuera incorporado a la cultura audiovisual y al repertorio musical nacional de “lo mexicano” supuso una crisis para la tradición jarochoa.

Durante gran parte del siglo XX, el fandango fue marginado de las políticas culturales del Estado, mientras que el son jarocho fue instrumentalizado de forma decorativa, convertido en un emblema regional dentro del repertorio folclórico oficialista. Esta estrategia de desenraizamiento e integración vino con modificaciones sustanciales que hicieron más presentable y llamativo al género musical, pues construyó y divulgó ampliamente la imagen de la pareja jarochoa vestida de blanco que baila alegremente sones como “la Bamba”.⁷²

Este movimiento de folclorización, tuvo un gran impacto al interior de la práctica del son jarocho, pues provocó una escisión que lo despojó de su dimensión comunitaria, convirtiéndolo en espectáculo estilizado y desvinculado de sus contextos originales de aparición. El género vivió un proceso de edulcoración que lo volvió digerible y suscitó un proceso de estereotipización. La tensión derivada de esta fractura casi mata al son jarocho, ya que le arrancó de raíz y con ello su agencia performática.⁷³

⁷² El aspecto dancístico de ese proceso de folclorización nacionalista fue configurado por el trabajo de Amalia Hernández (1917-2000). Fundadora del Ballet Folklórico de México en 1952, la bailarina y coreógrafa desempeñó un papel fundamental en la construcción de la imagen nacionalista de México a través de la danza. Su trabajo fusionó elementos de la danza clásica y moderna con las tradiciones populares mexicanas, que dieron lugar a un repertorio que representa la diversidad cultural del país en escenarios nacionales e internacionales. La institucionalización de la danza folclórica como herramienta de difusión de la identidad nacional de la época fue la principal función de su trabajo. No hay duda alguna de que su impacto ha sido enorme en la historia de la danza en México, pues en gran medida, la imagen de la pareja jarochoa vestida de blanco —que se sigue reproduciendo cada miércoles, sábado y domingo en el Palacio de Bellas Artes— se debe al esquema teatralizado y esquemático que construyó en su época. Sin embargo, a mi juicio dio lugar a un esquema estéril para problematizar las tensiones epistemológicas más profundas de la danza.

⁷³ Rafael, Figueroa Hernández, “El fandango jarocho en los albores del siglo XXI: comunidades imaginadas reinventando tradiciones” en *Fuentes humanísticas*. Año 30, Número 56, I Semestre (enero-junio 2018), 47-54.

En medio de este panorama, el movimiento jaranero representó un parteaguas fundamental para el mundo del son jarocho. En 1979 surgió en Tlacotalpan el denominado movimiento que buscaba revitalizar las diversas expresiones relacionadas al género del son jarocho. Este proceso de recuperación y fortalecimiento del son y el fandango inició con la celebración del Primer Concurso Nacional de Jaraneros y Decimistas. A partir de eso, las interacciones y colaboración entre agentes estatales y sociales tuvieron un impacto en el desarrollo cultural que daría forma a las políticas culturales contemporáneas y a la conformación de una nueva escena con el fin de socializar al exterior el son jarocho.⁷⁴

Impulsado por jóvenes músicos, investigadores, activistas culturales y miembros de comunidades rurales del Sotavento, este movimiento emprendió una labor de recuperación crítica del son jarocho, no solo como género lírico-coreográfico, sino como forma de vida. En este contexto, el fandango —más que una fiesta— se revalorizó como núcleo organizador de la experiencia estética y relacional del son. A diferencia de los arreglos orquestales y coreografías folclóricas promovidas por el nacionalismo posrevolucionario, el fandango recuperado por los jaraneros buscó restablecer la improvisación, la circularidad, la escucha colectiva y la práctica colaborativa, es decir, regresarle su potencia. Este gesto tiene profundas implicaciones epistemológicas y políticas: no se trataba de regresar al pasado, sino de activar una memoria corporal viva, capaz de reinventarse y agenciarse de su capacidad de generar sentido en el presente.

Siguiendo con eso, el historiador mexicano Ricardo Pérez Montfort estima que el auge del son jarocho y el fandango sucedió justamente la década de los setenta y ochenta. Durante este lapso surgieron diversas aproximaciones al género en donde los lazos transgeneracionales presentes junto con su articulación con otras disciplinas enfocadas en la promoción, difusión y estudio de los valores culturales forjaron un aliento de actualización.⁷⁵

Fue debido a las nuevas aproximaciones que la continuidad del son jarocho tuvo una fuerza suficiente para vincular a las generaciones pasadas con las más jóvenes a través de un aire pedagógico de aprender de los más viejos para que no se perdiera la tradición. Este

⁷⁴ Para ahondar en el tema del movimiento jaranero y el proceso de patrimonialización del son jarocho en la época contemporánea. Vid. Ávila Landa, Homero, *Políticas culturales en el marco de la democratización. Interfaces socioestatales en el movimiento Jaranero de Veracruz, 1979-2006*. (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2008).

⁷⁵ Ricardo, Pérez Montfort, *Detrás de la verde arboleda. Un reencuentro de ensayos sobre la cultura jarocho durante los siglos XIX y XX: fandangos, sones y décimas*. (México: Mar Adentro, 2024), 256.

proceso no respondió a una nostalgia esencialista de recuperar el pasado, sino a una resignificación de la acción colectiva para integrar “a su manera” un repertorio de saberes y prácticas. Desde esta perspectiva, el fandango se convirtió en una táctica cultural para articular memorias, corporalidades, pedagogías y relaciones en una comunidad, más allá de la lógica de mercado o del estado.

Además, la expansión del son jarocho y el fandango en contextos urbanos, académicos y transnacionales se ha apoyado en la circulación de grabaciones musicales independientes, festivales, talleres autogestivos y redes digitales. Estas formas de transmisión que se reinventan constantemente han permitido que nuevas generaciones de músicos y participantes se involucren activamente en el proceso creativo, formativo y político del son jarocho, incluso fuera del Sotavento.

A partir de este movimiento el género ha resurgido con modificaciones visibles. Algunos de los cambios que han caracterizado el desarrollo del son y el fandango en los últimos años se pueden enlistar así: mayor tolerancia hacia las innovaciones y la experimentación y fusión, poco a poco los músicos más tradicionalistas fueron cediendo ante las nuevas propuestas; la reaparición de sones antiguos que estaban en desuso; la participación directa en la construcción de los instrumentos que ha resignificado el arte de la laudería regional y, finalmente, la toma de las mujeres en roles más allá del baile, ahora proliferan ensambles jarocho liderados por mujeres que impregnan su estilo propio al baile y a la lírica e integran una perspectiva de género a la práctica completa.

En síntesis, la transformación del fandango desde los años setenta no puede entenderse solo como una “resurrección” de lo tradicional, pues configuró una práctica rebelde que entrelaza lo ritual, lo pedagógico, lo político y lo performático, en una trama viva que reactiva lo local en diálogo con lo global, sin renunciar a su raíz comunitaria.

2.6 Lo jarocho como subjetividad performática viva

En la contemporaneidad, el espacio social y festivo del fandango sigue vigente en diversas comunidades del centro y sur de Veracruz, y es un ejemplo de cómo a lo largo del tiempo ciertas prácticas culturales han contribuido a la consolidación de una identidad regional que ha perdurado históricamente. En un contexto donde la potencia performática del fandango fue raptada por las pretensiones de la identidad nacionalista, su continuidad remontó gracias

a la flexibilidad de su performatividad que reavivó las formas de continuar la tradición, una que reacciona y se defiende ante los procesos de homogeneización.

Hoy en día suceden fandangos en Veracruz, pero también en Ciudad de México, en Tijuana, en Guadalajara, California o Nueva York, lo mismo que en Madrid o en París. La expansión del fandango fuera del Sotavento deja ver la flexibilidad de esta identidad performática que se ha salido más allá de las fronteras territoriales. Me parece que esta aparente paradoja —entre el territorio como elemento legitimador de una tradición y la expansión de esta fuera de las fronteras— abre una porosidad que puedo interpretar como una acción lumbral en donde la potencia de la performatividad va con los cuerpos y no está anclada al espacio geográfico.

Sostengo esta interpretación porque para que tenga lugar un fandango en cada ciudad es necesario que cada colectivo reinvente la performatividad de la práctica para adecuarla a sus contextos particulares con el propósito, en apariencia contradictorio, de conservar y formar parte de la tradición que pertenece “a otra parte”. Por ejemplo, debido a las condiciones de convivencia social que rigen el espacio público, un fandango en Madrid no tiene la misma duración que en Tlacotalpan en donde suelen durar toda la noche. Lo mismo sucede en la reconfiguración de los fandangos de la Ciudad de México en donde con cierta frecuencia algunos de sus códigos musicales son modificados. Por ejemplo, debido a la afluencia de participantes con diferentes experiencias y conocimientos, en los ensambles jarochos de los fandangos improvisados en la Ciudad de México, difícilmente el ensamble musical se ajusta al tono del músico más experimentado. Muy a menudo la tradición de adscribirse a esa jerarquía se pierde, en ocasiones por desconocimiento o por la afluencia numerosa que puede haber en los fandangos ciudadanos.

En otras palabras, a partir de que los cuerpos se relocalizan y se agrupan para “hacer un fandango” la relación cuerpo-espacio se altera; en consecuencia, los cuerpos modifican las acciones porque reconfiguran lo que pueden hacer en el medio en el que se encuentran para sacar a flote la fiesta. Esta operatividad en la que el cuerpo comunitario se articula y hace lo que puede con los medios disponibles es una muestra de que el fandango tiene una agencia performática, moviliza a los participantes para que reaccionen ante las circunstancias para poder afirmarse a pesar de todo. En esta capacidad de rearticulación se asoma una

capacidad de reconfiguración que puede llenar de sentido un espacio gracias a la performatividad del fandango que incide en el cuerpo-espacio.

En ese sentido, “Como espacio performativo de lo identitario, el fandango se manifiesta como contenedor de sentido, que se complejiza en la medida en que las lecturas de qué es la tradición y qué hacer con ella se multiplican”⁷⁶. La sugerencia del fandango como contenedor de sentido es una noción clave para explorar la idea de la performatividad como resistencia. El fandango es una expresión activa de una identidad colectiva cuyo espacio performativo da paso a un desdoblamiento *in situ*. En el auge de la fiesta y el bullicio se agita la colectividad para expresarse, pero un poco más allá, en las vibraciones de la tarima y los ecos de la fiesta, se construye activamente una identificación que mana del cuerpo colectivo reunido. Así, el fandango es una práctica cultural viva que funciona como un escenario donde la identidad se representa y reconfigura. Lejos de ser una simple repetición del pasado, se convierte en un espacio de disputa simbólico, donde tradición e innovación conviven y se tensan.

En medio del proceso de construcción de identidades, el proceso de revitalización que ha sufrido el son jarocho, y que aún ahora sucede, confirma que no existe una identidad fija sino que es mutable y transita entre las lecturas de la tradición locales y globales. Esto me lleva a preguntarme, ¿cómo las experiencias locales contribuyen a la construcción de las subjetividades globales?

Para dar respuesta a esta pregunta es necesario no perder de vista que a pesar de que los procesos de tropicalización implica pérdidas y ganancias, hay elementos regionales que aglutinan las prácticas globales. Rafael Figueroa denomina al conjunto de esta expansión como una *comunidad imaginada*⁷⁷ y explica que ésta comparte un sentimiento general de subalternidad frente a diversos poderes hegemónicos que varían según las circunstancias contextuales. Destaca que “si algo ha caracterizado al movimiento jaranero es su carácter de resistencia contra la homogeneización nacional; resistencia comunitaria en contra de

⁷⁶ *Ibid.*, 67.

⁷⁷ Rafael Figueroa utiliza este concepto para identificar a esa comunidad fandanguera que al expandirse ha perdido la capacidad de conocerse entre sí, pero que en un ejercicio de abstracción sabe que la comunidad está aglutinada por una historia común y un discurso distribuido principalmente en la oralidad que hace que la comunidad tenga usos y costumbres que los identifican como un todo. La comunidad imaginada tiene la cualidad adaptarse al contexto que esté viviendo y expandirse para pasar de lo regional a lo global como estrategia frente a la posibilidad de ser erradicada.

situaciones sociales injustas; resistencia política de izquierda, en muchas ocasiones; resistencia de muchas clases y modos”⁷⁸. Es necesario decir que esta operatividad de confrontación depende del contexto en donde se desarrolle el fandango, pues no funciona de la misma manera en un ambiente rural que urbano, ni es igual en una ciudad mexicana que fuera del país.



Imagen 6. Fandango en la Ciudad de México. Encuentro organizado por la ¡Qué siga el fandango! el 01 de julio de 2024. Foto: archivo personal de Valeria Aguilar.

Actualmente, tanto en la región veracruzana como más allá de sus fronteras, el son jarocho genera nuevas estéticas y formas de relación, al tiempo que se enfrenta a problemáticas emergentes y dinámicas transformadoras en cada contexto. Y aunque pueda parecer que hay una disonancia entre el fandango en Veracruz y el que sucede en otras latitudes, es en esa tensión en donde los vasos comunicantes entre dos modos de llevar a cabo un fandango posibilitan la continuidad de la tradición. El género jarocho está vivo y es una práctica ejecutada con flexibilidad para sobrevivir.

⁷⁸ Rafael, Figueroa, Hernández, “El fandango jarocho en los albores del siglo XXI: comunidades imaginadas reinventando tradiciones” en *Fuentes humanísticas*. Año 30, Número 56, I Semestre (enero-junio 2018), 52.

2.7 La resistencia performática del fandango

En consonancia con lo anterior, vale la pena destacar que el movimiento jaranero fue un parteaguas en la reactividad de la tradición jarocho frente a los procesos de subordinación que vivió por parte de los procesos de homogeneización nacional. Sin embargo, es necesario notar que este movimiento se presenta como continuador del son tradicional, pero a pesar de eso, también se aleja de sus fundamentos de manera considerable. Si bien toma elementos del repertorio y la estética del son del Sotavento, sus prácticas musicales —y aún más sus formas de circulación y producción cultural— responden a lógicas contemporáneas que poco tienen que ver con las dinámicas comunitarias que todavía persisten en las regiones rurales de origen. En este sentido, el jaranero no replica la tradición: la reinterpreta desde nuevas coordenadas sociales, políticas y mediáticas.

Por otro lado, de manera paralela a esta revisión crítica del movimiento, destaco la importancia del movimiento jaranero que se configura como una manifestación cultural profundamente vinculada a procesos de resistencia social, política y cultural. Lejos de limitarse a la preservación del son jarocho como expresión artística, sus actores lo emplean estratégicamente para confrontar diversas formas de dominación hegemónica. La riqueza del movimiento radica, precisamente, en su capacidad de desplegar múltiples modalidades de resistencia según las necesidades y realidades particulares de sus participantes. Muchas fiestas tradicionales —como ocurre en el caso del movimiento jaranero— pueden funcionar como *locus* de resistencia frente a procesos de homogeneización cultural, colonialismo y globalización. A través de la fiesta, la comunidad no solo afirma su identidad cultural, sino que también se posiciona frente a estructuras externas de poder, utilizando estas prácticas como formas activas de preservación y oposición simbólica.

Analizando un poco más, considero que la performatividad del género estrechamente ligada a cuerpos de una comunidad mestiza abre una micropolítica de análisis porque lo mestizo es desde su contexto de aparición un emplazamiento de subalternidades, de los débiles. Los cuerpos que participan en el fandango —canten, bailen o festejen— han sido históricamente despojados de su agencia de enunciación porque fueron designados como “chusma” y relegados a permanecer al margen. Luego, el proceso de extracción de algunos elementos de su performatividad debilitó aún más la autorrepresentación pues lo jarocho fue

reducido a una estampa folclórica. Frente a esto, la reacción ha sido la puesta en valor de la tradición a través de prácticas y acciones performáticas que desbordan los límites territoriales.

Siguiendo por la misma línea, Foucault planteó que la política no se limita al discurso, sino que también puede estar presente de manera implícita en la experiencia estética. Desde esta perspectiva, el arte funciona como una ética de la existencia, dando lugar a “nuevos esquemas de politización”⁷⁹ que, al formar parte de la vida cotidiana, pueden manifestarse en el goce sin requerir necesariamente un activismo discursivo.

Cuando se dice que “un cuerpo es político” se hace referencia al hecho de que inmanentemente todos los sujetos participan de las relaciones de poder: son simultáneamente administrados y administradores de su agencia como sujetos. “Decir que «todo es político» quiere decir esta omnipresencia de las relaciones de fuerza y su inmanencia en un campo político; pero además es plantearse la tarea hasta ahora esbozada de desembrollar esta madeja indefinida.”⁸⁰ De acuerdo con esta idea, el poder está en todas las relaciones sociales, incluso en lo cotidiano, en lo corporal, en lo simbólico. A partir de esto se puede inferir que los cuerpos, al estar atravesados por relaciones de fuerza en constante movimiento son inmanentemente políticos. En ese sentido, entender lo político tiene que ver con desenredar la amalgama compleja de las relaciones de fuerza que estructuran lo que vivimos, decimos, hacemos y sentimos.

En el marco de las estructuras de poder dominantes, la política puede entenderse como una estrategia —en distintos grados de alcance global— orientada a organizar, regular y dotar de sentido las relaciones de poder, con el fin de gestionar las múltiples interacciones que en ellas se desarrollan. Dentro de esta tensión entre cuerpo-espacio y política es que me sitúo para pensar el problema de la performatividad. A partir de esto me cuestiono si las condiciones actuales del son jarocho pueden interpretarse como un esquema de politización de resistencia performática. Si la performatividad del fandango es una forma de politización, de qué maneras, que no pasan por un activismo discursivo, ejecutan esa resistencia.

Considero que la pauta para responder a esa cuestión está en interpretar las acciones corporales que interactúan en el fandango. Todas las acciones que pasan en un fandango están

⁷⁹ Michel, Foucault, *Microfísica del poder*. (Madrid: La Piqueta, 1979), 159.

⁸⁰ *Ibid.*, 159.

vestidas de múltiples tensiones que no se agotan al gesto escénico o performático. Una lectura amplia de lo que pasa en el fandango pone de relieve que en su performatividad hay una enunciación identitaria que está íntimamente ligada con la agencia corporal y, por lo tanto, política. El movimiento ofrece una performatividad musical, coreográfica y social que me permite sostener que ahí se articula un conjunto de acciones que propician una emancipación a partir de que construye una manera de mostrarse y moverse.

El género jarocho es una subjetividad viva y flexible que ha encontrado modos de jaquear el corsé de una identidad nacionalista con pretensiones uniformantes. Este método de control no solo propiciaba una desterritorialización de la práctica, sino que menguaba o caricaturizaba la potencias de su performatividad. A partir de eso considero que es importante no ceder ante estas tensiones porque frente a este fórceps de la realidad que busca uniformar todo, hay algo que los cuerpos pueden más; seguir ejecutando el son jarocho no solo en Veracruz sino en múltiples lugares es un modo de poner en jaque esta pretensión de anular la diversidad de los modos de afirmación. Lo que se sigue moviendo y transformando está vivo. Si baila es porque permanece, si se agita es porque aún puede encontrar maneras de oponerse a la agresión que supone la falta de enunciación propia.

El fandango ha encontrado maneras de plantar cara, de afirmar en la continuidad de su celebración la afirmación de esa subjetividad jarocho que no se desdibuja o desaparece, sino que se expande. En medio de un contexto que aboga por la uniformidad, poner al cuerpo para plantar una acción reactiva es una manifestación de la agencia, una acción subversiva.

El fandango es una experiencia colectiva y liberadora, donde los cuerpos —vulnerables, deseantes y vibrantes— encuentran reconocimiento. Sobre la tarima, los cuerpos se afirman en la vida. En este sentido, operan como prácticas revitalizadoras del tejido comunitario, donde el zapateado, las mudanzas, los faldeos, los versos, la música y las miradas no solo expresan una estética colectiva, sino que funcionan como gestos subversivos que desafían el orden social establecido y resultan especialmente significativos en el contexto actual. La subversión del fandango está en la reiteración de las acciones que les permiten afirmarse a su manera. “Bailando en la tarima los cuerpos se reconfiguran y dejan de ser anónimos.”⁸¹ Eludir el anonimato no es un asunto menor, pues ser cuerpos con identidad y

⁸¹ Gloria, Godínez, *Morenas de Veracruz: Fisuras de género y nación vistas desde la tarima*. (México: Universidad Veracruzana, 2019), 42.

capacidad de acción es ya un gesto rebelde frente a una hegemonía que invisibiliza lo que pertenece a una subalternidad a la que no se le reconoce agencia, historia ni singularidad.



Imagen 7. Fandango en Tlacotalpan. marzo de 2024. Foto: Mario Cruz Terán

Capítulo 3

Archivo de los cuerpos jarocho

Consideraciones y análisis de un archivo del movimiento

*Salgan a bailar mujeres que la música les llama,
que el músico que les toca se les va por la mañana.*
Verso popular del Siquisirí.

La tercer parte de esta tesis tiene como objetivo poner en operación los conceptos planteados a través de la interpretación de un archivo que reúne representaciones de la performatividad del fandango. En el capítulo previo, revisé su relieve histórico para situar mi interpretación del género jarocho para poder establecer aquí una interpretación consecuente con los conceptos tratados en el primer capítulo.

Dentro del curso de mi investigación, el ritmo de trabajo me llevó en reiteradas ocasiones a ser interpelada por esta preguntas: ¿cómo se ven los cuerpos lumbrales?, ¿en dónde están?, ¿cuál es su operatividad? La falta de un corpus de estudio concreto fue un problema que surgía una y otra vez, en esa tensión pude notar que la construcción de un archivo ofrecía una manera de dar respuestas y afinar la investigación. Así, durante los siguientes apartados propongo respuestas a las preguntas planteadas líneas arriba y explico la ruta de acceso a los medios que reuní.

Así, la construcción del archivo fue un camino de líneas punteadas que me invitó a explorar modos de alumbrar un sistema de relaciones no evidentes que pusieran a trabajar mi construcción teórica. En ese sentido, la recolección de medios no supuso un asunto menor, pues tratar de asir una imagen de los cuerpos lumbrales me exigió establecer procesos y metodologías totalmente nuevas para mí.

El capítulo comienza con una revisión del concepto de archivo a partir de la cual sitúo mi posición frente a la categoría para plantear con coherencia la estructura de mi archivo, su proceso de construcción y la interpretación que de él hago dentro de mi investigación.

Antes de presentar el análisis, en la segunda parte del capítulo, realizo una topografía del archivo. Utilizo esta palabra porque su acepción de ser el "dibujo del relieve del terreno" me sirve para señalar que comienzo con reconocimiento del terreno —reconozco sus característica, límites y especificaciones— y después narro la ruta andada para poder llegar al archivo.

Finalmente, en el tercer apartado, realizo el análisis del archivo de los cuerpos jarocho con el objetivo de focalizar la imagen de la lumbralidad en la performatividad del fandango. El apartado final tiene dos subacápites; en primer lugar, realizo una presentación general del archivo en donde describo y analizo las invariables generales del archivo: estructura, luz y color. En segundo lugar, presento las categorías de agrupación y los análisis correspondientes. Finalmente, reúno las interpretaciones para sintetizar lo puesto en evidencia a fin de responder a las preguntas hechas al archivo.

3.1 El archivo: consideraciones y alcances

En la generalidad, un archivo es un lugar en donde se resguarda un conjunto ordenado de información y objetos significativos que se evalúan suficientemente valiosos para necesitar un cuidado que garantice su supervivencia. En términos disciplinares, el archivo es un instrumento de trabajo que se puede abordar desde múltiples perspectivas como una herramienta de investigación en la construcción de conocimiento. En ese sentido, amplias y variadas son las líneas de investigación sobre el archivo y su importancia es innegable en la historia del arte.

Hasta finales del siglo XIX el archivo era concebido como un espacio estático y estructurado designado a resguardar la memoria cuyo uso estaba restringido, casi en su totalidad, al experto historiador a quien correspondía estudiar, comparar y mantener cohesionado. Esta rígida concepción no cambiaría sino hasta la segunda mitad del siglo XX cuando “la concepción del archivo como sistema discursivo, que permite desdoblar sus funciones en un género, un medio, un tema o un método artístico, pone en crisis la noción del archivo como una colección de documentos objetivos.”⁸² Al fondo de la cuestión se puso en disputa el significado del archivo, pues se desafió la noción tradicional como un sistema discursivo único y pasivo para pasar a la noción de un archivo en tanto sistema que produce y organiza discursos.

Consecuentemente, el cambio de perspectiva permitió dismantelar el estatus de la unicidad, unidireccionalidad y uniformidad de un archivo y con ello se abrieron múltiples posibilidades para la construcción archivística y sus caminos de lectura. La ruptura del estatus

⁸²*Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*, Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal, Marisol García Walls eds. (UNAM: México, 2021), 211.

de unicidad posibilitó la construcción de archivos polisémicos y versátiles con rutas de composición que desafiaron los modelos más clásicos de recolección y tratamiento. Dado que el archivo dejó de ser un depósito fijo y se convirtió en un espacio activo, se abrió paso a la creación, interpretación y disputa de sentido. Esta visión del archivo reconfigura su uso en el arte, la historia o aspectos como construcción de memoria, lo que suma una dimensión política a su materialidad. Sin duda, la relación entre el arte y el archivo constituye una línea de investigación que excede el alcance de esta investigación. Por esta razón, aquí acoto mi posición frente al archivo desde una postura que se distancia del modelo clásico y cuestiona la objetividad y neutralidad del archivo, destacando su dimensión subjetiva.

En el ámbito de la historia del arte, un caso paradigmático que se ancla en esta noción contemporánea fue el Aby Warburg quien se sirvió de su *Atlas Mnemosyne*⁸³ para repensar la historia del arte a través de un archivo icónico que agrupaba imágenes de naturalezas diversas y aparentemente inconexas de modos que eliminaban jerarquías de procedencia a fin de que estos conjuntos posibilitaran otros modos de proceder. El archivo de Warburg es un conjunto de heterogeneidades que resguarda el valor individual de las imágenes, pero que enfatiza su aspecto relacional, es decir, en su conjunto coexisten relaciones de significación que no responden a un orden cronológico o temático.⁸⁴ Esta referencia me fue fundamental para analizar los preceptos epistémicos que están a la base del cambio de paradigma que suponen, la reflexión me sirvió para guiar mis intuiciones respecto al proceder en la articulación de mi archivo a fin de poder materializar la imagen de una abstracción de la realidad como es la lumbralidad.

Para continuar con mi posicionamiento, retomo el trabajo de la historiadora del arte española Anna María Guasch que en su obra *Arte y archivo: 1920-2010. Genealogías*,

⁸³ El *Atlas Mnemosyne* (1924) fue la obra paradigmática de Aby Warburg que consistía en paneles cubiertos de tela negra donde colocaba imágenes recortadas de libros, revistas y fotografías sin texto organizadas únicamente por asociación visual. La creación de los paneles visuales supuso una ruptura con la historia del arte lineal, pues esta nueva disposición dio paso a lecturas, narrativas y significados que surgían de las yuxtaposiciones aparentemente inconexas de las imágenes reunidas. Todo ello propició una nueva forma de pensamiento visual.

⁸⁴ Vid. Anna María, Guasch, *Arte y archivo: 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. (Madrid: Akal, 2011), 25-27. En el apartado señalado, la autora explica la noción antipositivista de la propuesta warburgiana y su archivo visual. Destaca el aspecto activo de la memoria cultural y su capacidad de definir y afectar las manifestaciones culturales del presente, es decir, que haya una huella viva del pasado en lo que se construye. Finalmente, un aspecto fundamental es el concepto de engrama cultural que refiere a una huella o trazo físico que se sedimenta y archiva en la memoria colectiva, simbólica y cultural, que se manifiesta en sus prácticas, valores, narrativas, ritos o expresiones artísticas. En otras palabras, son memorias culturales internalizadas que se transmiten a través del tiempo y moldean la identidad y comportamiento de un grupo.

tipologías y discontinuidades (2011) distingue tres paradigmas de análisis archivístico. El primero es el *paradigma de la obra única*, en donde la concepción y ejecución de la obra constituyen un todo, es en sí mismo el horizonte de perspectiva del análisis; el segundo, es *el paradigma de la multiplicidad del propio objeto artístico*, de su reversibilidad de direcciones o significados que ejemplifica con la técnica artística del collage, en donde las direcciones de análisis no son unidireccionales debido a la materialidad propia del soporte. Finalmente, se encuentra el *paradigma del archivo* que señala como “un territorio fértil para todo escrutinio teórico e histórico”⁸⁵ pues va del objeto al soporte de la información.

Una de las características que distingue al paradigma del archivo del resto es su lógica operativa. Tanto en el paradigma de la obra única como en el paradigma de la multiplicidad del propio objeto existe una lógica de asignar un lugar determinado a cada elemento para favorecer los términos de almacenamiento y/o colección, caso contrario es lo que sucede en el paradigma del archivo en donde el principio de agrupamiento es móvil y depende de las directrices de identificación, unificación y clasificación.

Al respecto, Anna Guasch señala que el principio arcóntico del archivo es un ejercicio deliberado: archivar es también ejercer autoridad: quien archiva decide qué se conserva, cómo se organiza y qué se olvida. Entonces, el archivo no es solo almacenamiento, sino un acto de poder y legitimación que selecciona algunos elementos sobre otros. En ese sentido, un criterio de selección y agrupación “nace con el propósito de coordinar un *corpus* dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada”.⁸⁶ Por lo tanto, configurar una unidad archivística de análisis es un ejercicio subjetivo que tiene lugar solo a partir de la noción contemporánea del archivo. En este horizonte, la mirada del sujeto se refleja prístinamente en el archivo: su mirada guía lo que se congrega, dicta los criterios de valor y pertenencia.

Así, lo que fundamentalmente distingue al archivo como paradigma de análisis es el ejercicio de la preconfiguración deliberada, del *preview* que dirige el camino a seguir. En este sentido, si el objetivo de relacionar elementos previamente seleccionados es visibilizar

⁸⁵ Anna María, Guasch, *Arte y archivo: 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. (Madrid: Akal, 2011), 10.

⁸⁶ *Ídem*.

“cosas” que no se ven a simple vista, es necesaria una predisposición que dicte el principio de agrupamiento que favorezca ese relieve de aparición. Es decir, a partir de que hay una voluntad que direcciona previamente la ruta que configura el archivo, su consolidación no sucede de manera errática o aleatoria. En suma, la versatilidad de la configuración anima un ejercicio volitivo que procura emplazamientos creativos para llevar a cabo un escrutinio teórico de modos no convencionales.

Por otro lado, del paradigma del archivo destaco su aspecto relacional, su capacidad de articular “un conjunto de relaciones fuera de cualquier orden cronológico o temático — aunque no de significación— que responde a un pensamiento histórico subjetivo y en buena medida rizomático, activado desde el presente.”⁸⁷ En el fondo de esto, se encuentra un punto clave, pues la activación del archivo o de la memoria es una acción contemporánea que revisita el pasado desde nuevas preguntas o necesidades específicas.

Si archivar implica reunir elementos dispares bajo un criterio común: temporal, temático, institucional, etcétera, entonces cada archivo en su singularidad genera unidad y relaciones de sentido construyendo un relato a partir de lo que selecciona en el presente. El pasado que se deposita en un archivo no se presenta como algo fijo o terminado, sino como algo que se reinterpreta, se reorganiza y cobra vida desde el ahora, desde un presente situado que no es objetivo ni universal. Así, las relaciones entre los elementos de un archivo siguen siendo significativas, solo que esa significación no proviene de un marco rígido como antaño sucedía, sino de otro tipo de lógica, más abierta o intuitiva que reconocen la afección del presente y su contexto como claves para cualquier agrupación o interpretación.

En suma, un archivo es un modo de articulación, un modelo de búsqueda para activar determinada mirada frente a elementos previamente reunidos. De ahí que, en esta investigación, retomo al archivo como una herramienta predispuesta a hacer aparecer una imagen determinada: la lumbralidad de los cuerpos jarocho. En ese tenor, durante el curso de mi investigación llegué a un punto de quiebre en donde la abstracción teórica pujaba la corriente. Paradójicamente, a medida que buscaba anclarme a la inmanencia de los cuerpos observé que caía más en los viejos vicios formativos que esquivaban la concreción, por lo cual, sumado a las coordenadas disciplinarias de esta tesis, reparé que era imprescindible

⁸⁷ Vid. Anna María, Guasch, *Arte y archivo: 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. (Madrid: Akal, 2011), 24-25.

articular un emplazamiento concreto que me dejara cuestionar a los cuerpos y su movimiento. Debido a esto, el archivo surgió como una resolución para poner a trabajar mi hipótesis y obtener la respuesta escópica prevista.

Posteriormente, surgió el problema de los posibles ordenamientos que me permitieran ver esa imagen mismos que parecían múltiples y variados y supusieron, al principio, una enorme tarea de creatividad y documentación metodológica; que en un segundo momento, dio paso a un ejercicio importante de discriminación del material reunido. Mi interés era reunir los medios suficientes que me permitieran crear relaciones de sentido y referencia que develaran la lumbralidad en el fandango.

Parto de que toda danza deviene vestigio cuando cesa el movimiento del cuerpo. Con esa premisa como base, el recorte de la dimensión espacio-temporal, junto con la incorporación del relato y el diálogo, me permitió construir una matriz explicativa del fandango, sustentada en la búsqueda subjetiva que propongo a través de mis conceptos. En ese sentido, los criterios que dictaron la configuración de mi archivo tuvieron como pauta principal el conocimiento del objeto de estudio. Por tanto, para su construcción, fue fundamental no perder de vista la naturaleza propia de la danza y el movimiento, los cuales, por su esencia, implican la imposibilidad de captar plenamente el fenómeno.

Parto del reconocimiento de que ningún archivo puede dar cuenta del cuerpo en movimiento "en sí mismo", y que lo que logramos aprehender no son más que vestigios de un movimiento que ha concluido. Debido a esto, soy consciente de los retos y limitaciones que tiene el estudio del movimiento y el cuerpo. En consonancia con esto, mi archivo organiza y procura la variedad de elementos: experiencias, interacciones, gestos y acciones que en su conjunto configuran la performatividad de la lumbralidad de los cuerpos a fin de procurar un espacio abierto a una observación fina de las relaciones que me interesan.

Mediante el archivo analizo la experiencia performática de los cuerpos jarocho: observo cómo se mueven, en qué espacios, con qué códigos para interrogar mi concepto operativo y construir una interpretación que otorgue nuevos sentidos a los fenómenos y a los sujetos que observo.

3.1.1 El archivo intermedial

Una vez que decidí que el archivo operaría como una estrategia de investigación adecuada para mi trabajo, comencé a investigar cómo resarcir la brecha entre la aparición de la danza

y el fenómeno que estudio. Frente a las particularidades del objeto que mi archivo delimita, la noción de intermedialidad surgió como una posibilidad que responde bien a las necesidades de mi objeto y a la dificultad que supone hacerlo presente.

La intermedialidad es un concepto inmerso en un debate activo e inacabado que abarca disciplinas como la literatura y las artes visuales. Dado que la discusión es amplia y sigue evolucionando, recurro al *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas* (2021) como una visión panorámica del estado actual del concepto. Esta obra me brindó una comprensión general de la genealogía del concepto y de los debates actuales en torno a él, además de ofrecerme una guía para posicionarme desde los intereses que orientaron mi reflexión sobre este.

El concepto de intermedialidad ha tenido un interés creciente en los estudios de medios, literatura, arte y cultura desde finales del siglo XX por la versatilidad de su proceder. Este concepto nace en el contexto de los nuevos medios y las representaciones que estos posibilitan, donde la multiplicidad de tecnologías y modos de registro altera la forma en que se perciben el tiempo y el espacio de los acontecimientos representados: es un concepto que surge a partir de las nuevas cosas que suceden en el mundo y que resarca una necesidad del ojo que analiza porque responde a las necesidades de la mirada que busca hacer patente un fenómeno que aparece al crear relaciones de interacción que cruzan ciertos límites.

Una definición literal al concepto aludiría a todo aquello que ocurre —como indica el prefijo *inter*— en el espacio entre los medios. Por tanto, parece consecuente pensar que basta con juntar varios medios y volcar la mirada sobre esa reunión para que de hecho un archivo sea intermedial, sin embargo, es un concepto más complejo que merece ser precisado.

La intermedialidad alude a las interacciones y relaciones que atraviesan las fronteras entre diversos medios, dando lugar a nuevas formas de significación y experiencia. Se trata de un enfoque dialéctico de lo “intermedio”: en el cruce y la interacción de los medios ocurren intercambios dinámicos y transformaciones continuas. Para afinar la perspectiva del concepto que yo retomo, recurro a la propuesta que hace la investigadora alemana Irina Rajewsky en el artículo *Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad* en donde hace una distinción tripartita del concepto para desmenuzar sus alcances. De acuerdo con ella, la intermedialidad tiene tres subcategorías:

1. Intermedialidad como transposición. Aquí la intermedialidad es una cualidad del

proceso de transformación de un producto. En esta categoría la intermedialidad es ese *inter* sustraído de un medio concreto para que sufra un proceso de cambio y dé paso a un nuevo “producto”. Un ejemplo de transposición intermedial se da en la adaptación de una novela al cine, donde el texto literario se reconfigura en un nuevo medio. Esta transposición no implica una mera reproducción, sino un proceso de transformación y reinterpretación condicionado por las posibilidades expresivas y las restricciones formales del medio cinematográfico. El concepto de *transposición* alude precisamente al desplazamiento de contenidos entre medios, donde cada uno aporta sus propias lógicas de significación, dando lugar a una obra que, aunque derivada, adquiere autonomía estética y narrativa. Este tipo de transformación implica no solo un cambio formal, sino también una reconfiguración del modo de significar.

2. Intermedialidad como combinación de medios. La cualidad intermedial de esta categoría se define por la combinación e interacción de al menos dos medios o formas mediales distintas, cuya integración da lugar a un producto que no solo refleja el resultado final, sino también un proceso de articulación compleja. Cada medio conserva su materialidad específica y contribuye de manera singular a la configuración y al sentido del conjunto. Esta perspectiva comprende manifestaciones como la ópera, el cine y el performance, en las cuales convergen diversas dimensiones expresivas —visuales, sonoras, textuales o corporales— que coexisten y dialogan en una estructura intermedial.

3. Intermedialidad como referencias intermediales. En esta tercera categoría, al igual que en la combinación medial, la intermedialidad se concibe desde una perspectiva semiótico-comunicativa, donde las referencias a otros medios funcionan como estrategias de construcción de sentido que enriquecen la significación global del producto. A diferencia de la combinación medial, aquí solo un medio está presente de manera material, mientras que el otro se manifiesta como una evocación o alusión, perceptible a través de recursos estilísticos o formales específicos. Se encuentra ejemplos de esta modalidad en la incorporación de técnicas cinematográficas en la narrativa literaria o las referencias pictóricas en la composición visual del cine. En otras palabras,

podría decirse que es una “importación” de técnicas o elementos entre técnicas o disciplinas.

A partir de los objetivos que persigo, retomo la segunda subcategoría de la clasificación de Rajewsky para integrarla a mi investigación. La *intermedialidad*, entendida como combinación de medios, se inscribe dentro de un enfoque semiótico-comunicativo que considera la articulación simultánea de al menos dos formas mediales distintas —como lo visual y lo sonoro, o lo verbal y lo corporal— en un mismo producto cultural. Esta modalidad implica una interacción concreta entre medios que mantienen su materialidad y autonomía relativa, y que, al combinarse, generan nuevas formas de significación que desdibuja jerarquías que a veces los mismos soportes materiales propician.⁸⁸ En términos latos, esta es una de las formas “más visibles” de intermedialidad porque la interacción de medios ocurre en el plano perceptible y es explícito. Por ejemplo, sucede al poner en relación imagen, más texto, más sonido.

Un archivo intermedial concebido como combinación de medios, como es el caso de mi archivo, ofrece múltiples ventajas para la investigación: en primer lugar, permite la integración de diversos lenguajes y formas de representación, enriqueciendo la documentación e integración del fenómeno estudiado; en segundo lugar, favorece una multiplicidad de lecturas e interpretaciones gracias a la coexistencia de medios con lógicas de significación propias, lo que abre recorridos diversos y no lineales para la investigación. Además, esta configuración brinda flexibilidad metodológica que es muy útil para enfoques interdisciplinarios como el mío. Finalmente, valora y potencia la experiencia sensorial y emocional del archivo como parte de los medios presentes, especialmente en casos relacionados con la memoria corporal y performativa, dimensión que es muy relevante en mi investigación.

Con base en lo anterior, aquí integro la categoría de intermedialidad como combinación de medios porque me permite reunir materiales aparentemente inconexos de procedencias distintas para ponerlos a interactuar y con ello articular un horizonte de sentido

⁸⁸ Vid. Irina O. Rajewsky, “Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad” en *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, núm. 6: 432–61. 2020, 442.

más amplio. Cabe destacar que, a partir de ahora y en lo subsecuente, entiendo como medio un soporte de información de diferente naturaleza matérica que bien puede ser de audio, imagen, fotografía, audiovisual, palabra, registro de audio, etcétera.

En este caso, el archivo de los cuerpos jarocho es un archivo intermedial porque combina imágenes, palabra, movimiento y experiencia corporal, y ese conjunto abre un espacio de observación para dar respuestas a las preguntas que mi investigación busca contestar. No obstante, no todos los medios presentes en el archivo son inmediatamente evidentes; ya que muchos de ellos se integraron de forma vivencial en mi subjetividad como investigadora. En otras palabras, dada la epistemología de mi investigación, mi cuerpo es el medio en donde se encuentran todos los otros, es la síntesis de esta heterogeneidad.

Así pues, a medida que el proceso de investigación se iba desarrollando, fui incorporando de manera progresiva las experiencias directas vividas en el fandango. Los meses de trabajo implicaron un cúmulo de conversaciones, encuentros, visitas, observaciones y una participación activa en diversos fandangos, lo que enriqueció significativamente mi aproximación al objeto de estudio. Al principio, toda estos medios se aparecían como un montón de información inconexa que me costaba trabajo procesar e integrar como parte del archivo, sin embargo, tras la reflexión profunda que supuso el planteamiento de éste pude notar cómo la experiencia personal —el acuerpamiento de la práctica del fandango— era en sí misma un medio de información muy valioso para complejizar el archivo y también poder abrir interpretaciones mejor cimentadas.

En suma, el archivo intermedial que construyo es valioso por su capacidad de establecer relatos no lineales y permitirme volcar la mirada sobre los intersticios de la performatividad para ver una imagen no disponible a primera vista.

3.1.2 Sobre el acercamiento a las imágenes

Otro aspecto central de mi archivo es la dimensión visual. Como he señalado anteriormente, muchos de los medios que lo conforman no se manifiestan de manera explícita; sin embargo, en el entramado intermedial del archivo, la imagen adquiere una presencia destacada por ser uno de los medios más tangibles o, al menos, el más evidentemente reconocible dentro del proceso investigativo. Reconocer que la imagen tiene un peso considerable dentro de mi archivo me llevó a prestar especial atención al modo en que integraría lo visual, ya que el análisis de las imágenes ese tratamiento se convertiría en un componente clave para trazar

conexiones entre el archivo y el fenómeno del fandango. Respecto a eso, me surgieron las siguientes preguntas, ¿cuál es la diferencia entre acercarse a una imagen para hacer un estudio *de* ella y acercarse para hacer un estudio *con* ella?, ¿acaso es un problema de representación?, ¿desde dónde me voy a posicionar frente a las imágenes reunidas?, ¿cómo opera una mirada que investiga?

Para dar respuesta a estas preguntas y plantear precisiones necesarias, en este apartado problematizo el acercamiento a la imagen y la reflexión sobre la mirada como un dispositivo orientado a la investigación. Estos aspectos remiten a una problemática de fondo que no es menor: la cuestión de la adecuación y de los modos de representación de la realidad, entre otros temas complejos que, si bien relevantes, no serán abordados en este espacio. No obstante, con el fin de situar mi enfoque, recurro al trabajo del historiador y teórico de la imagen John Mraz, particularmente a su libro *Historias fotografías* (2018), donde distingue dos posibles formas de abordar el estudio de las imágenes. Retomo esta distinción como punto de partida para delimitar el uso específico que hago de las imágenes en mi investigación.

La primera se acerca a las *fotografías como transparencias*. Bajo esta perspectiva, la imagen funciona como un registro que conserva rastros e indicios del momento capturado, como ventanas que permiten acceder a la realidad representada ofreciendo elementos que pueden ser utilizados para la reconstrucción de una historia social.

La segunda perspectiva se acerca a las *imágenes como objetos de estudio* en sí mismas, enfocándose en la mirada del sujeto fotógrafo y en la forma en que esta se proyecta en la imagen. Esta aproximación examina los modos de producción visual característicos de una época, junto con sus influencias culturales y estéticas. Desde esta perspectiva, se hace posible una historia cultural orientada a comprender tanto las prácticas y técnicas empleadas como las proyecciones del sujeto fotográfico implicadas en la construcción de las imágenes.

Algo que me gustaría destacar es que en ambos casos, el tratamiento de las imágenes deja un espacio para la subjetividad del observador: tanto el enfoque documental como el estético implican una posición interpretativa, un recorte del mundo. Esto resulta valioso para investigaciones que reconocen la implicación del cuerpo y la mirada del investigador —como es mi caso— en el trabajo con archivos e imágenes.

Mraz afirma que “La fotografía puede compararse al océano: su superficie ciertamente forma parte de su realidad, pero sus profundidades son abismales y difícilmente pueden adivinarse con sólo mirar la superficie.”⁸⁹ La metáfora que aquí ofrece subraya la necesidad de un enfoque analítico que vaya más allá de una lectura superficial de la fotografía. Reconoce que la fotografía no es un registro literal sino un objeto complejo con múltiples capas de sentido, que solo pueden ser apreciadas mediante una interpretación cuidadosa y contextualizada que desenvuelva todo lo que hay en las profundidades abismales. Aunque la postura que el autor plantea frente a la polémica de la transparencia de las fotografías como identificación con la realidad responde al contexto de la disciplina histórica, su categorización abona a mis intereses porque es una invitación a explorar la imagen en su totalidad, pues una fotografía no es un simple registro.

A partir de ahora, retomo la categoría de las *fotografías como transparencias*, entendidas no como un fin en sí mismas, sino como un medio que facilita el acceso a niveles más profundos de significado. Me acerco a las imágenes con el propósito de rescatar su encuadre georreferencial, observando tanto su extensión como las condiciones en las que fueron producidas, con el fin de captar lo que sucede más allá del encuadre visual. Mi intención es trascender la superficie visible para explorar las profundidades de la imagen y establecer conexiones que resuenen entre sí para hacer visibles las dinámicas de los cuerpos lumbrales.

Para favorecer las conexiones no evidentes, las imágenes que he reunido abordan diversas facetas del espacio donde se desarrolla el fandango, y abarcan un amplio espectro del performance que no se limita a las corporalidades de los cuerpos que bailan en la tarima. Mediante el archivo me interesa explorar el carácter limítrofe del performance y descubrir los intersticios donde sucede la lumbralidad y en ese sentido es que el archivo reúne imágenes que contienen rastros de todo lo que sucedió en un fandango.

Mraz afirma que “Tal como la afinidad entre la huella digital y el dedo que la imprimió, la fotografía es un *rastro* de algo que estuvo frente a la cámara y reflejó la luz que quedó plasmada en una forma representacional.”⁹⁰ Esta afirmación sugiere, de manera implícita, dos aspectos

⁸⁹ Jonhn, Mraz, *Historias fotografías*. (Oaxaca: Cuerpo Académico Hermeneútics de la Modernidad: pensamiento, arte y memoria, 2018), 26.

⁹⁰ *Ibid.*, 25.

esenciales de la fotografía: primero, su materialidad concreta, evidenciada en la relación análoga entre la huella digital y el dedo que la imprime, lo que subraya la singularidad e irrepetibilidad de un acontecimiento específico, tal como sucede en el performance; y segundo, la naturaleza representacional de la imagen como un rastro de lo que estuvo frente a la cámara, que queda registrado solo como una representación y no como la realidad misma.

No obstante, esta analogía también me permite reparar en las limitaciones del registro fotográfico: aunque la imagen sea un rastro, no es la cosa misma, sino una representación mediada por la tecnología, el encuadre y la interpretación. Por tanto, la fotografía es simultáneamente una evidencia y una construcción que se abre mediante la mirada de quien hace la fotografía, pero también de quien la mira. En suma, esta comparación refuerza la idea de la fotografía como un vestigio material que da acceso a la realidad, pero que requiere una lectura crítica para comprender sus dimensiones simbólicas y contextuales. Desde este punto de vista, mi archivo puede verse como una suerte de transparencia a través de la cual focalizo representaciones de rastros de un performance que estuvo vivo, pero que en el archivo ya no está activo.

A) Fondo y forma

En un sentido más técnico pero relevante en la reflexión de este apartado, se encuentra el hecho de que en la creación fotográfica todo importa: el fondo y la forma. Por un lado, la forma se manifiesta en el encuadre fotográfico, que delimita y organiza la porción de realidad que se presenta. En este sentido, la forma es aquello que se muestra y, al mismo tiempo, actúa como un filtro que influye en la manera en que la imagen impacta, al seleccionar, recortar y estructurar lo que se representa. Por otro lado, el aspecto del fondo tiene que ver con lo que se contiene en el encuadre, en aquello que se “calca” de los relieves de una realidad determinada.

Respecto al fondo, Mraz considera que las mejores imágenes suceden, “cuando lo expresivo y lo informativo coinciden para crear una metáfora, una imagen que aporta información sobre un suceso pero que, al mismo tiempo, encarna una fuerza estética que le permite trascender su contexto inmediato, transformando su particularidad en una representación de verdades mayores y más generales.”⁹¹ La afirmación aborda un punto

⁹¹ *Ibid.*, 94.

clave en el estudio de la imagen —y, por extensión, de la fotografía o cualquier medio visual narrativo— la capacidad de una imagen para operar simultáneamente en dos planos complementarios pero distintos: el informativo y el expresivo.

A partir de esto, tenemos que cuando lo expresivo y lo informativo se articulan en una imagen, se genera una metáfora visual que no solo comunica un hecho, sino que también transmite una carga simbólica y emocional que le permite trascender su contexto inmediato. Esta síntesis dota a la imagen de una doble potencia: por un lado, actúa como registro documental de un suceso específico; por otro, como vehículo estético que resignifica lo representado y lo proyecta hacia una dimensión más amplia. Así, en la singularidad de una imagen se pueden sintetizar ciertas “verdades colectivas”, y por eso la imagen adquiere un valor paradigmático que va más allá de lo anecdótico: deviene un objeto cultural que no solo muestra el mundo, lo transforma también. Las imágenes movilizan sentidos, memorias y emociones compartidas, tienen la capacidad de tomar un fragmento singular para desdoblar mucho más de lo aparente.

Consecuentemente, en el tratamiento de una imagen se hace presente una tensión entre su uso ilustrativo-informativo y su dimensión expresiva-simbólica. En ese sentido, y tras el análisis que he expuesto, mi aproximación a las imágenes se interesa también por las condiciones de producción para poder anclar mejor las representaciones simbólicas que hacen de la realidad, es decir, me interesa conocer su relieve de emisión para poder “entrar” a las imágenes de manera más completa. Finalmente, no pierdo de vista que un archivo se compone de medios que han sido dislocados de sus condiciones de producción y que la profunda intimidad entre lo fotografiado y el espacio en el que tuvo lugar es un elemento que se desdibuja dada esa dislocación, pero en el que vale la pena insistir para desdoblar las profundidades de las fotografías.

B) La mirada que investiga

Como he señalado anteriormente, en el abordaje de lo visual no solo importa el objeto observado; la mirada misma constituye un eje fundamental que merece especial atención en esta investigación. En el análisis de un archivo visual, es crucial reconocer que la mirada establece una relación compleja con las imágenes, ya que la posición de observador no puede desligarse de la realidad que contempla ni de la interpretación que construye a partir de ella.

Desarrollando un poco más la idea, la mirada es una estrategia crucial en la construcción del conocimiento.

En la operación de la mirada hay una distinción entre el observador —que deviene el tercero excluido en la operación— y la relación entre su mirada y la cosa que mira. Aquel que observa algo está imposibilitado a observarse a sí mismo, pues no puede simultáneamente observarse a sí y observar lo que observa. Aunado a esto, para enfocar la mirada es necesario plantarse frente a un *objeto visual* a partir del que sucederá cualquier información. Así, la mirada supone una tensión de dos procesos simultáneos: la apertura y el cierre del objeto visual porque aquello que se alumbra con la mirada oculta también todo lo que no es enfocado. En el caso de disciplinas como la historia del arte, lo que realmente se historiza es la descripción de las observaciones en cuyo caso la mirada del investigador adquiere un papel relevante porque a través de ella se articula toda interpretación.

En relación con la posición del observador, el historiador mexicano Alfonso Mendiola, en su artículo *El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado* retoma el concepto del giro historiográfico⁹² para desarrollar la importancia de considerar la mirada del investigador o investigadora al analizar lo que denomina la “observación de observaciones del pasado”. Según Mendiola, lo que se historiza no es el pasado en sí mismo, sino las interpretaciones y observaciones que se han hecho de ese pasado. Siguiendo con eso, su enfoque reconoce que la escritura de la historia no es una simple reproducción objetiva del pasado, sino un proceso mediado por la interpretación del historiador y en ese sentido hay una tensión entre la subjetividad que historiza —o en este caso investiga— y la escritura de la historia —que en este caso se equipararía al tratamiento del archivo—.

A pesar de que comúnmente se distingue como una acción pasiva-receptiva, en el contexto de la investigación *la mirada es una acción* fundamental sobre la que se debe reflexionar para distinguir las condiciones de receptividad de las observaciones que en su conjunto dan lugar a la producción del conocimiento. Cabe destacar que la observación es

⁹² A finales del siglo XX, el giro historiográfico surgió como un cambio de paradigma respecto a la forma de hacer y entender la historia. Este giro implica una reflexión crítica sobre la manera en que se construyen los relatos históricos, poniendo énfasis en que la historia no es una reproducción objetiva y neutral del pasado, sino una interpretación mediada por la perspectiva, el lenguaje y las intenciones del historiador. A partir de este giro es que la subjetividad de quien hace la historia se vuelve un elemento muy importante porque se reconoce que la historia no es uniforme ni objetiva, sino que siempre está impregnada por las características de la subjetividad que investiga y estudia la historia.

una operación immanente y situada a su contexto de emisión y lectura: es una acción que siempre está situada.

Reflexionar sobre la mirada que guía esta investigación —es decir, sobre mi propia forma de observar— constituye un ejercicio metarreflexivo indispensable para profundizar con mayor precisión en aquello que analizo. En ese sentido, Mendiola afirma que “Una observación de observaciones es una observación de *segundo orden*, ya que al realizarla descubrimos la contingencia de las observaciones de *primer orden*, en otras palabras, historiamos la primera observación.”⁹³ En el contexto de mi investigación, la observación de primer orden se manifiesta en las observaciones “directas de la realidad”, que en otras palabras se puede nombrar trabajo de campo, que quedaron registradas en los diversos medios reunidos —charlas, lecturas, fandangos, entrevistas, búsqueda de imágenes, entre otros—, todos ellos medios fundamentales en la construcción de mi archivo. La observación de segundo orden, por su parte, corresponde al ejercicio interpretativo que realizo sobre ese archivo, el cual representa un recorte de la realidad ya mediado, resultado de un proceso prolongado de observación sostenida a lo largo de varios meses.⁹⁴

Soy consciente de que los archivos nunca hablan de manera definitiva y que constantemente oscilan entre la representación y la interpretación —dado que el acceso pleno a lo que realmente ocurrió es imposible—, por lo tanto, mi archivo se configura como un espacio de confrontación entre los actores, los medios reunidos y mi propia posición como investigadora, con el objetivo de propiciar una interlocución significativa entre estos elementos.

En suma, en el caso de mi archivo, la performatividad exige una mirada capaz de reconstruir el material y de restituir las interacciones corporales, ya que en las huellas que deja el movimiento se transmiten elementos cuerpo a cuerpo que no se hacen evidentes en el archivo por sí solos. En consecuencia, para favorecer una observación de segundo orden que pueda ver la intimidad entre aquello fotografiado y la imagen lograda es necesario, por un lado, anclar las imágenes a su contexto de enunciación, y por otro, interpretarlas a través de

⁹³ *Ibid.*, 191.

⁹⁴ Cabe destacar que esta distinción es meramente explicativa y hasta cierto punto artificial, pues durante el tiempo de la investigación estos dos procesos no estuvieron realmente disociados, sino que se llevaron a cabo simultáneamente y siempre retroalimentándose entre sí. Así, mientras más me sumergía en el ambiente del fandango más evidente resultaban algunas respuestas a varias de las preguntas que me planteaba en el papel.

mi mirada que ha transitado todo el proceso de investigación. En ese contexto, la ruta de acceso al archivo —es decir, conocer cómo se fue trazando el camino que me permitió construirlo resulta fundamental, ya que en los pliegues de ese proceso se aloja una gran cantidad de información que aporta sentido y profundidad al archivo mismo y suma consistencia a la interpretación que propongo.

3.2 Topografía del archivo de los cuerpos jarocho: descripción y límites de un archivo en movimiento

3.2.1 Consideraciones generales del relieve

La segunda entrada del DRAE significa topografía como un “Conjunto de particularidades que presenta un terreno en su configuración superficial.”⁹⁵ En ese sentido utilizo aquí la palabra topografía, pues en este apartado presento el relieve del terreno de mi archivo. En lo subsecuente, por un lado, presento una visión general de su configuración, y por otro lado, despliego los detalles del proceso y del camino seguido para su consolidación para que todos estos elementos sirvan como base para sostener la interpretación que desarrollaré más adelante.

Un aspecto que considero importante señalar es la distancia que tomo respecto a la dimensión estética del archivo —sin confundirla con la configuración estética—, ya que no forma parte de mis objetivos analizar ni el ejercicio creativo ni la destreza técnica implicada en cada medio. Soy conscientes de que son elementos muy importantes pues sostienen la estructura de lo que “me permiten ver”, sin embargo, la floritura estilística o creativa de los materiales constituye un aspecto secundario que no será objeto de análisis, pues mi interés principal radica en utilizar el archivo como una herramienta para responder a las preguntas de investigación.

Hemos dicho que un archivo es un corpus documental que se vincula a partir de campos semánticos determinados y responde a la necesidad de fijar la mirada, encerrar el paisaje y delimitarlo para poder abrir el objeto y las relaciones que se abren al interior. De acuerdo con Anna Gausch, fue a principios del siglo XX que las propuestas de archivo en el campo artístico empezaron a actuar como un sistema discursivo activo que reunían de otros

⁹⁵ *Vid.* significado de “topografía” en Diccionario de la Lengua, Real Academia Española [en línea] <https://dle.rae.es/topograf%C3%ADa> (consultado el 31 de mayo de 2025).

modos piezas u obras de temporalidades diferentes. Los archivos artísticos comenzaron a ser articulados a través de prácticas fuera de las lógicas de almacenamiento, colección y acumulación. En ese sentido es que mi archivo no corresponde a la noción polvorienta de un registro estático que acumula montones de objetos inertes, pues se sitúa entre la tensión de ser un archivo artístico y un útil de investigación, al tiempo que se enfrenta a un objeto de estudio que se ancla al cuerpo.

Conviene también hacer una precisión, como mencioné anteriormente, resulta excesivo afirmar que el cuerpo es el único y absoluto soporte material de la danza, dado que todos los cuerpos, ya sea en prácticas cotidianas o artísticas, se encuentran en constante movimiento. Si aceptamos que la materialidad de la danza no puede reducirse únicamente a la del cuerpo —pues toda actividad vital involucra su totalidad— nos enfrentamos a una pregunta aún sin una respuesta definitiva: ¿qué aspecto del movimiento es realmente el que nos concierne? Considerando que incluso el gesto más sutil compromete al cuerpo entero, es evidente que lo que intento rastrear no es el movimiento en su dimensión fisiológica bruta, sino aquella otra capa que lo excede: la performatividad.

3.2.2 La performatividad como dimensión central para el análisis

La relación entre cuerpo-espacio y movimiento halla un punto de convergencia significativo en la categoría del *performance*. En el contexto de mi investigación, esta noción —ya abordada en el primer capítulo— resulta fundamental, ya que permite articular múltiples conceptos que atraviesan tanto la experiencia corporal como su inscripción en el tiempo, el espacio y la práctica social *in situ*. El *performance* opera como un marco que no solo vincula lo efímero del movimiento con la materialidad del cuerpo, sino que también habilita la comprensión del acontecimiento como una forma de conocimiento encarnado, situado y relacional.

Por su propia naturaleza, el *performance* es una acción dialógica entre ejecutante y espectador; su sentido solo se activa “en relación con” el otro, lo que lo convierte en una práctica esencialmente relacional y reactiva. En este contexto, resulta pertinente recordar que el término *efímero* proviene del latín *ephēmeros*, que significa “de un día”, y alude a aquello que es pasajero, perecedero y de breve duración. Esta raíz etimológica refuerza la idea de lo transitorio como condición inherente al acto performático.

En este sentido, a partir de que busco establecer una relación de estudio y análisis a través de la categoría de performance, se me presentaron varios desafíos metodológicos y epistemológicos: ¿qué caminos posibles hay para analizar acontecimientos efímeros?, ¿cómo dirigir la mirada hacia aquello que se sostiene en la inmediatez y se disuelve en el instante?, ¿cómo revisitar minuciosamente un acontecimiento fugaz? A partir de estas consideraciones, me adentro a la construcción de un archivo del movimiento para repensar lo que sucede ahí al mismo tiempo que problematizo los modos de registro y tensiono los marcos conceptuales desde los que se puede acceder a la experiencia del cuerpo en movimiento.

En síntesis, la construcción de este archivo está atravesada por mi posicionamiento epistémico tanto del cuerpo-espacio como de la categoría del performance, entendidos como ejes articuladores que orientan las decisiones metodológicas y los criterios de selección, organización e interpretación del material reunido. El viraje performático que busco establecer consiste en mirar el performance como una construcción comunal con impacto político, es decir, observarlo como un locus de transgresión. Me interesa evidenciar que las acciones corporales ejecutadas a través del movimiento y de la danza tienen un poder de transgresión que se puede traducir en un peso político significativo: que el movimiento de hecho cambia al mundo, aunque estos cambios no sean monumentales.

Así, el archivo de los cuerpos jarocho es un cuerpo vivo: se mueve, se transforma y se agita, y en ese sentido tiene una pulsión de discontinuidad que me permite moverme en múltiples sentidos. Es la materialización concreta de un evento performático y está compuesto por fragmentos yuxtapuestos, abiertos a múltiples configuraciones posibles. Ante el desafío que supone estudiar el cuerpo y el movimiento —fenómenos por naturaleza efímeros e inasibles—, este archivo se orienta a capturar la imagen de los cuerpos lumbrales dentro de la performatividad del son jarocho y el fandango.

El interés fundamental es que el archivo funcione como una matriz explicativa de los cuerpos lumbrales; es decir, que permita establecer un diálogo lo más cercano posible entre el fenómeno observado y el aparato conceptual que lo interroga, propiciando una articulación significativa entre experiencia y reflexión teórica.

Con base en todo esto y en los objetivos trazados, procuré que el archivo no se limitara a “ilustrar” la lumbralidad, sino que la documentara y ampliara desde una perspectiva crítica y sensible. El corpus se conforma de una selección de medios que combina diversos puntos

de vista de la configuración estética de un fandango. Mi interés radica en interrogar este archivo a partir de una sensibilidad que relacione la materialidad de las imágenes, los elementos que hacen visibles y el contexto específico en el que fueron capturadas. Todo eso interpretado por mi mirada como investigadora.

Durante el proceso de construcción, un aspecto fundamental fue la incorporación de experiencias vinculadas a la alteridad del fenómeno: conversaciones, reflexiones compartidas y algunas entrevistas funcionaron como vías para ampliar y complejizar el archivo. Asimismo, la inclusión de mi propia vivencia en la práctica del fandango se convirtió en un elemento articulador clave. Todos estos componentes contribuyeron a nutrir la base material desde la cual fue posible trazar relaciones de lectura y generar análisis significativos.

Este archivo es un esfuerzo por ver y acercarse al movimiento y a los cuerpos en estado performático. No pierdo de vista que hay algo del movimiento que se escapa de ser aprehendido por su inmanencia propia; sin embargo, hay rastros, huellas de movimiento que perseguí y recopilé para indagar más allá de lo que se percibe a simple vista. Me importaba hacer patente al movimiento, a los cuerpos y a la zona de socialización en donde interactúan.

3.2. 3 La ruta de construcción del archivo

Para mantener los límites de esta investigación, centro mi archivo en el estudio del género jarocho en su expresión del fandango veracruzano. El material reunido se enmarca en una temporalidad contemporánea que abarca los años 2019-2020. Los medios recopilados se ubican en la región de San Andrés Tuxtla y Santiago Tuxtla, en Veracruz. Por un lado, el recorte y la selección responde a las condiciones reales de mi alcance y por otro, al recorrido epistemológico que mi investigación supuso.

Reunidos a través de mi mirada, los medios conforman una unidad de estudio heterogénea en su interior, en la que ninguno predomina sobre otro, sino que todos son valorados como elementos interrelacionados que dialogan entre sí. Esta interacción multidireccional permite explorar diversas capas de la performatividad y lo performático, generando un entramado analítico que amplía la comprensión del fenómeno desde múltiples perspectivas. Por esta razón, el archivo funciona como una representación de acciones que permite aproximarme a un acontecimiento que tiende a desvanecerse con facilidad. En su configuración, el archivo encuadra al fandango como un cuerpo vivo: cada uno de los medios

que lo componen, en su singularidad, constituye un vestigio de movimiento que remite a la acción efímera de un cuerpo colectivo; y en su conjunto, estos materiales conforman una entidad orgánica mayor, donde se entrelazan huellas de una experiencia performática que se actualiza en la articulación de sus fragmentos.

Cabe resaltar que soy consciente que el archivo tiene puntos ciegos porque no me permite observar la operatividad del movimiento de manera absoluta: el cuerpo y el movimiento siempre están determinados a la mediación para estar presentes en un archivo —en este caso principalmente a través de la imagen—. A pesar de esos límites, el corpus vincula a los cuerpos que se relacionan en el fandango para crear un campo semántico visual que me permita asir la performatividad del movimiento para revisitarlo con ojos analíticos.

Considerar todos los puntos y reflexiones expuestos me llevó, en más de una ocasión, a replantear el rumbo metodológico de la investigación. Como resultado de estos reajustes, el análisis de las imágenes fue adquiriendo un papel central en el desarrollo del estudio, consolidándose como un eje articulador clave para la interpretación del archivo y del fenómeno observado.

El archivo que he configurado puede entenderse como una topografía del fandango: una superficie analítica donde se disponen y se hacen visibles las particularidades del fenómeno en su dimensión corporal, espacial y afectiva. Su diseño responde a la necesidad de articular los distintos medios que lo integran en un entramado que favorece el cruce de sentidos. A través de un esquema flexible, fue posible establecer relaciones entre los materiales —reposicionamientos, contrastes, correspondencias y desplazamientos— que dan pauta a una relectura constante del archivo. Este procedimiento dio lugar a una dinámica interpretativa centrada en la observación de los elementos que emergen en el espacio: lo corporal, lo gestual, lo espacial y lo emotivo, todas dimensiones que resultan fundamentales para aproximarse a la performatividad del fandango.

Finalmente, a lo largo de la búsqueda de sentidos, surgieron las siguientes preguntas: ¿qué imágenes surgen de esas interacciones?, ¿qué preguntas me interpelan al observar estas imágenes?, ¿cómo el archivo me permite adentrarme a la lumbralidad?, ¿cómo traduzco las interconexiones/ las relaciones para ganar partes del “tablero de juego”?

A) Ruta vivencial de acceso al archivo: la experiencia afectiva y el método de recolección

Antes de adentrarme en el análisis, considero necesario narrar el proceso de construcción del archivo con el fin de evidenciar las rutas que me ayudaron a llegar a él. Desde el inicio, procuré que dicho proceso se desarrollara como una experiencia vivencial, coherente con mi posicionamiento epistémico respecto al cuerpo-espacio. Esto implicó permitirme ser afectada corporalmente por cada experiencia de recolección de medios, integrando dimensiones sensibles que emergieron en el transcurso de dichas experiencias. Todos estos afectos no son, en modo alguno, aspectos secundarios; por el contrario, constituyen el núcleo mismo del proceso cognitivo.⁹⁶ Su incorporación en la investigación no solo resulta pertinente, sino que amplía la profundidad y complejidad del archivo al consolidarlo como un dispositivo analítico sensible, capaz de articular dimensiones corporales, emocionales y epistémicas en una mismo topos.

Envuelta en el reto de construir un archivo que mostrara a los cuerpos lumbrales en acción, reparé en la necesidad de concretar las vías para hacerlo. Saltaron las siguientes preguntas, ¿cómo puedo procurar sumergirme en un fandango?, ¿cómo puedo acceder a estos encuentros con la menor mediación posible?, ¿de qué manera podría hacerme de imágenes cuyo encuadre focalice lo que yo busco observar?

Así fue como la recolección de medios me llevó a tomar rutas de acceso que distingo en dos tipos: por un lado, se encuentran los medios directos, aquellos que registré personalmente, y por otro, los medios indirectos, aquellos que fueron realizados por otra persona y que si bien no fueron generadas por mí, fueron integradas de forma reflexiva al archivo debido a su relevancia para el fenómeno observado.⁹⁷ Mi manera de proceder tuvo estas fases:

⁹⁶ Dentro de este rubro, quizás la afección más significativa fue la gran cantidad de relaciones humanas que la investigación fue generando durante su curso. Resulta consecuente pensar que investigar una práctica comunitaria tuvo como punto de origen la necesidad de buscar una comunidad de práctica para poder adentrarme en ella. Así, al mismo que tiempo que esa dimensión humana relacional fue muy importante para ir ensanchando el cauce de mi mirada e investigación, también mi cuerpo se vio afectado no solo por las prácticas sino por la riqueza de la vivencia corporal compartida en la comunidad fandanguera del Ciudad de México. Por lo tanto, la dimensión relacional en términos humanos fue indispensable y también de las partes más valiosas de la investigación.

⁹⁷ A pesar de esta primera propuesta de integrar medio provenientes de ambos fuentes, el ritmo de la investigación me llevó a evaluar y descartar el planteamiento. Principalmente porque las imágenes que pude hacer carecían de solidez técnica y, en ese sentido, no me permitían trabajar con tanta profundidad. También fue relevante la premura del tiempo “en campo”, pues la segunda parte de esta investigación tuvo lugar dentro

- Establecimiento de los medios buscados. A partir del objetivo general de la investigación y de los objetivos específicos del archivo, establecí el tipo de materiales que buscaba encontrar. Me decanté por fotografías y entrevistas.
- Búsqueda de interlocutores. En esta parte del proceso busqué a personas próximas al son jarocho para inmismirme en la experiencia y tener intercambios y diálogos que nutrieran mi perspectiva sobre el tema.
- Experiencia *in situ*. A lo largo de seis meses asistí reiteradas ocasiones a diversos fandangos, en la Ciudad de México y en Tlacotalpan, Veracruz. Gracias a estas experiencias observé algunas problemáticas y preguntas que me atravesarían en el proceso de construcción del archivo, siendo uno de los principales la aproximación al material documental de los fandangos.
- Recolección de material. Durante esta fase me dispuse a reunir todo el material disponible, hacer la relación de medios y establecer el tratamiento que daría tanto a medios directos como medios externos.
- Diálogo para la interpretación. Una vez que tuve el material me dispuse a revisarlo con mis interlocutores principales. Las entrevistas semidirigidas que realicé me ayudaron a conocer mejor el contexto en el que se encuadran las imágenes y me permitió expandir mi sensibilidad de interpretación al conocer las condiciones reales en donde se hicieron las fotografías.

B) La experiencia corporal del fandango en Ciudad de México y Veracruz

De manera consecuente con mi lugar de enunciación, para la experiencia *in situ*, me propuse meter al cuerpo de lleno en la investigación. Si bien el fandango es una práctica en la que he estado inmiscuida desde hace al menos trece años⁹⁸, la pauta de enrolarme no solo como parte

de mi movilidad académica en Francia. Ante todas estas situaciones, el archivo final se consolidó con diez medios indirectos pues juzgue que serían adecuados dado el terreno real del alcance de mi investigación.

⁹⁸ Dentro de mi propia práctica dancística, el género jarocho llegó a mí mucho antes que comenzará esta investigación. Las primeras interacciones sucedieron en el marco de la vida cotidiana desde que tenía escasos ocho años. De manera más formal, fue hasta los primeros años de mi formación como bailarina de danza folclórica mexicana que ahondé en el género y procuré espacios que acompañaran esa práctica al margen de mis clases escolarizadas. A partir de mi adolescencia es que comencé a asistir al fandango en Parque Revolución y desde entonces he buscado con ahínco aprender de varias maestras zapateadoras como Rubí Oseguera, quien es creadora escénica activa y referente en el género.

de una comunidad de práctica, sino como investigadora, me llevó a crear estrategias de interacción diferentes y sistematizadas para poder analizar lo que sucedía en él. En la Ciudad de México, decidí acudir a personas del gremio con las que ya tenía contacto desde hace años, pero con quienes hasta entonces no había establecido una relación más estrecha.

Así fue como la ruta para acceder a la experiencia del fandango fue mi interacción con la organización ¡Qué siga el Fandango!⁹⁹ fundado por Miroslava Terán bailarina, profesora y gestora de la organización. El proyecto nació hace 20 años en la Ciudad de México como un esfuerzo comunitario de ciudadanos de origen jarocho asentados en la ciudad. Aprovechando la profusa recepción que el son jarocho ha tenido en las últimas décadas como efecto del movimiento jaranero, el proyecto busca recrear la experiencia del fandango como una forma de convivencia entre los descendientes jarocho y los interesados en el género que habitan en la Ciudad de México.

¡Qué siga el Fandango! se ha consolidado ampliamente tanto en la Ciudad de México como en Tlacotalpan. A lo largo de los años ha diversificado sus acciones que incluyen la organización de un fandango mensual, talleres de música y danza y el Festival de la décima Guillermo Cházaro Lagos. Acercarme a este proyecto me permitió conocer una propuesta tropicalizada a las posibilidades de la ciudad y al mismo tiempo funcionó como un canal para poder acercarme a la experiencia “directa” de un fandango en su contexto local¹⁰⁰.

⁹⁹ Después de veinte años de trabajo continuo, esta organización es un referente en la escena del son jarocho en la Ciudad de México. El último domingo de cada mes se reúne en el parque Revolución, situado en la colonia Nueva Santa María de la delegación Azcapotzalco, para compartir las tradiciones jarocho. Se comparten actividades como talleres básicos de zapateado o jarana jarocho que son impartidos por las personas con mayor experiencia y saberes al respecto. Fluctúa también la venta de instrumentos, ropa, indumentaria y comida, sea en forma de productos regionales provenientes de Veracruz como café en grano o comida preparada para “echar taco” al pie del fandango. También hay un flujo de asistentes muy variado entre los que se incluyen personas sin experiencia previa, maestros jaraneros o maestras zapateadoras de otras partes del país, principalmente de Veracruz, o grupos de son jarocho que asisten con regularidad. Sin embargo, el encuentro y actividad principal versa siempre sobre el fandango mensual que ha sido el centro gravitatorio de esta organización a lo largo de su historia.

¹⁰⁰ Reconozco que en mi narración se genera una tensión entre lo local y lo global que podría interpretarse, erróneamente, como una simplificación de los contextos de enunciación. Mi intención es precisamente la contraria. Me interesa matizar estos conceptos porque considero que el espacio donde ocurre el fandango es crucial para comprender tanto la experiencia vivida como las interpretaciones que de ella pueden derivarse. No obstante, para evitar una dicotomía reduccionista que enfrente un supuesto origen “auténtico” del son —lo cual implicaría una postura esencialista— frente a un contexto urbano de “reproducción artificial” —como podría percibirse el fandango en Ciudad de México—, propongo retomar las nociones de globalidad y localidad para enfatizar una distinción congruente. A partir de eso, afirmo que el fandango, históricamente arraigado en la región jarocho, ha evolucionado hacia una dimensión global que le ha permitido expandir y ejercer su fuerza performativa en nuevos espacios que, aunque distintos al lugar de origen, no son por ello menos legítimos en términos de la potencia expresiva y cultural que propicia.

Producto de mi inquietud por profundizar mi inmersión en la experiencia del fandango, juzgué adecuada una visita a Tlacotalpan, Veracruz. Tras varios meses de pláticas e intercambios, en febrero de 2024 visité la casa de Miroslava Terán en Tlacotalpan.

Mi experiencia se desarrolló como un visita encarnada: vi las formas de reorganizar los objetos, el tiempo y el espacio social para celebrar la fiesta patronal más importante de la comunidad. Durante los días previos al 2 de febrero comenzaron a congregarse en el pueblo jaraneros y jaraneras; versadores y versadoras; bailadoras y bailadores y mucha gente de la tradición en su mayoría provenientes de regiones cercanas, aunque también un amplio número de personas de la Ciudad de México o de otras partes del país. La visita me permitió observar directamente la manera en que la comunidad se agita para llevar a cabo las fiestas en vísperas de la celebración de la Virgen de la Candelaria¹⁰¹, fecha fundamental en el calendario social de los tlacotalpeños.

Las casa de Miroslava fue clave para mi documentación viva y oral porque fue un punto de encuentro de mucha gente de la tradición jarocho. Ahí tuve la oportunidad de platicar con Arcadio Baxin¹⁰² y si bien las conversaciones que sostuvimos no fueron “explícitamente” una entrevista formal, la charlas me dejaron ver entre líneas otras texturas de la vivencia del son jarocho como el hecho que desde su perspectiva la Candelaria “puede ser más facha que otra cosa”, comentario que me compartió cuando hablábamos de la mediación institucional de muchos de los eventos que se desarrollarían en esos días.

En medio de toda la experiencia, pude reconocer que la logística encabezada por la Secretaría de turismo del Estado de Veracruz hizo inmediatamente patente el aspecto patrimonial de sus motivaciones. Respecto a eso, soy consciente que el son jarocho ha sido

¹⁰¹ La Virgen de la Candelaria es la patrona espiritual y cultural de Tlacotalpan cuya fiesta fue declarada en 1998 como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO. A partir del 31 de enero y hasta el 9 de febrero toda la comunidad se engalana para honrarla con fiestas y rituales. El 2 de febrero es el día más importante dentro de la ritualidad regional que comienza con “las Mañanitas” y la bendición de las velas en el Templo de la Virgen de la Candelaria, construido en 1779. Después, la imagen de la Virgen es llevada en una embarcación decorada por el río Papaloapan, acompañada por cientos de lanchas de personas que acompañan la procesión. Este ritual acuático es profundamente simbólico: honra la protección de la Virgen sobre los pescadores y el cauce del Papaloapan, y representa un acto de fe ligado a la vida cotidiana de los tlacotalpeños.

¹⁰² Arcadio Baxin es un músico proveniente de la comunidad el Nopal San Andrés Tuxtla Veracruz. Pertenecce a la familia Baxin Cagal que constituye un referente significativo dentro de la tradición jaranera de los Tuxtlas porque ha desempeñado una labor de preservación y conservación de sones cuya presencia ha disminuido o se ha extinguido en otras regiones del Sotavento. Su estilo se vincula profundamente al ámbito campesino y favorece una tradición oral viva, donde convergen la música, la versada y el baile como expresiones de identidad y memoria colectiva arraigadas a la tierra.

incluido como un género que forma parte del patrimonio estatal de Veracruz, y de México. A pesar de que no es un tema de estudio previsto lo menciono porque fue imposible no notar, en cada aspecto de la comunicación y producción de la programación oficial, una regulación prevista para la turistificación que es sintomática de la gran institucionalización y regulación de la fiesta *sobre todo* como patrimonio.¹⁰³

Respecto a eso, vale la pena situar mejor el evento al que asistí. La fiestas de la Candelaria son organizadas por el gobierno del municipio de Tlacotalpan y reúne a varias comunidades aledañas. Dado su contexto religioso, las Mañanitas y el Paseo de la Virgen de la Candelaria son las actividades más emblemáticas de todo el evento que se lleva a cabo anualmente durante la primera semana de febrero, siendo la fecha crucial el segundo día del mes. La programación engloba toda una serie de actividades —presentaciones musicales, desfiles, cabalgatas, exposiciones gastronómicas y venta de artesanías— que son gestionadas por el gobierno local.

A pesar de todo, pude observar que de manera simultánea en Tlacotalpan se vivía un ambiente agitado y vibrante totalmente independiente de los formalismos gubernamentales para alistar las celebraciones correspondientes a las fechas. A lo largo de esos días vi las condiciones de producción de las fiestas, asistí a diversos fandangos—algunos de ellos previamente planeados que eran parte de la planeación oficial y algunos otros totalmente espontáneos— y a otros de los muchos eventos que sucedían en Tlacotalpan. Asistir como investigadora me orilló a focalizarme en el tejido de interacciones internas y aparentemente irrelevantes para ver la cadena de procesos que dan paso a la performatividad que interpreto como lumbral. Al ser el espacio un conjunto de relaciones indisolubles cuya existencia real es determinada por las relaciones sociales, era muy visible para mí cómo los preparativos desdoblaban el espacio y modificaban el tiempo procurando un ritmo para que los cuerpos

¹⁰³ El aspecto patrimonial y de políticas públicas del son jarocho es revisado en la tesis de Homero Ávila. (*Vid.* Ávila Landa, Homero, *Políticas culturales en el marco de la democratización. Interfaces socioestatales en el movimiento Jaranero de Veracruz, 1979-2006*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. México, 2008) El estudio ofrece una perspectiva amplia y detallada de las intervenciones y vínculos entre agentes estatales, mercantiles y sociales en el desarrollo cultural que constituyen las políticas culturales contemporáneas del llamado movimiento jaranero. Estudia cómo, a pesar de que su origen se puede documentar alrededor del siglo XVIII, el proceso de institucionalización del género es una empresa contemporánea que se enmarca en una empresa mayor relativas a las políticas culturales del país.

tuvieran espacio para acciones diferentes a lo habitual, era como si todo la táctica se estuviera preparando para hacerse espacio para accionar.

Estar inmersa en ese ambiente fue un acceso a la dimensión física y espacial de la operatividad del fandango. Ahí pude ver cómo los cuerpos tienen diferentes acciones que entrelazadas componen un ecosistema de movimiento para accionar la lumbralidad: se activa una ritualidad, opera un código corporal que dicta y regula las acciones e interacciones entre las personas y abre un relieve de socialización muy *sui generis*. Personalmente me vi involucrada en la dinámica de la tarima como bailadora. A partir de esa interacción pude observar cómo opera el código de comunicación entre los músicos, los versadores y las bailadoras, y cómo es que esas dinámicas posibilitan la lumbralidad que con tanto ahínco buscaba.

Durante los fandangos no me limité a bailar. Sucedieron encuentros afortunados con personas conocidas de hace años y también participé en la improvisación de la quijada de burro. Conocí a muchas zapateadoras jóvenes que compartieron conmigo curiosidades de las personas que asistieron a los fandangos e incluso observé cómo versaban a algunas personas con poca experiencia en el fandango para explicarles “cómo y cuándo deben entrar a la tarima.” En este sentido, fue evidente para mí que los códigos del fandango son muy importantes para regular la fiesta cuando esta sucede en un formato macro. Pues a pesar de que había momentos en los que el bullicio y el movimiento estaban en su máxima expresión desbordando la fiesta, todo el tiempo pude percibir cómo las interacciones de movimiento — la comunicación implícita entre los músicos, las bailadoras y los versadores— estaban reguladas por la instrucción no dicha de que “cada uno funja su función” para que la fiesta *siga pasando*.

En ese sentido, tuve una reflexión que revisité en cada ocasión que asistí a un fandango. Es posible interpretar que el emplazamiento performático necesario para “sostener” el fandango —que solo sucede con la disposición corporal de los cuerpos que orbitan alrededor de la tarima— dé pauta a la siguiente interpretación: la relación que sucede en ese pequeño fragmento espacial propicia el emplazamiento necesario para “hacer espacio” para la lumbralidad. Esto es plausible a partir del hecho de que la lumbralidad es una imagen abstracta producto de una tensión relacional entre los cuerpos que encuentra sentido en la performatividad compartida, y, por ende, en las acciones que cada uno hace. Por lo tanto, me

parece que puedo sostener que la performatividad de los cuerpos-espacios es tanto el vínculo para ejecutar el fandango como la acción tensional en donde surge la lumbralidad.

C) La búsqueda de la *otra mirada*

Otra búsqueda que comenzó a tomar mayor relevancia al ritmo que mi investigación se desarrollaba fue la necesidad de hacerme de imágenes que “documentaran” la lumbralidad. Durante los fandangos, no solo en Ciudad de México sino también en Veracruz, pude acercarme a algunos fotógrafos que acudieron para documentar los eventos. Sin embargo, en la mayoría de los casos las imágenes obtenidas no se acercaban del todo al tipo de medios que buscaba.

Como mencioné anteriormente, y en línea con los objetivos del archivo, mis decisiones visuales no responden a una intención preciosista centrada en el gesto, las formas corporales o una composición fotográfica impecable. Por el contrario, lejos de buscar imágenes estáticas o puramente documentales, me interesaba que estas conservaran las huellas del movimiento, de la performatividad y de la interacción propias del fandango. Así, me di a la tarea de buscar otra mirada, por un lado, porque reconozco las limitantes técnicas que los registros de yo hice de los fandangos a los que asistí, y por otro, porque consideraba que un ojo educado, pero sensible, sería capaz de mostrarme detalles y relieves inadvertidos que me dejaran ver espacios liminales de lo que ya había vivido directamente.

Me interesaba encontrar propuestas visuales de fotógrafos vinculados al son jarocho cuya mirada no reprodujera al fandango como una estampa folclórica, sino que se alejara de los arquetipos visuales tradicionales. Buscaba enfoques que se alinearan con mi propósito de evitar representaciones estereotipadas y que, en cambio, exploraran la complejidad sensible y relacional del fenómeno. Esta labor fue especialmente lenta porque, en su gran mayoría, los trabajos que encontré eran formulaciones documentales que representaban un imaginario que no me interesaba reproducir.

Después de varios meses, encontré el trabajo de Felipe Oliveros, fotógrafo veracruzano originario de San Andrés Tuxtla, Veracruz. Establecí contacto con él para abrir una colaboración que resultó de su interés y tras varias semanas de diálogo e intercambio acordamos realizar una entrevista para poder saber más de las condiciones en las que la serie que retomo para mi archivo se realizó.

El encanto es una serie fotográfica que se compone de 25 imágenes que fueron expuestas en la Fototeca de Veracruz, México en 2021¹⁰⁴. Las fotografías se realizaron entre 2019 y 2020 en locaciones distintas, pero que se ciñen a la región de Los Tuxtlas, Veracruz. El título de la serie se relaciona con la geografía de la región. Respecto a esto, Felipe me explicó sobre la íntima relación entre el nombre y los espacios que sirvieron de “locación”. Mencionó que “buscaba mostrar en dónde viven las personas que bailan y cantan jarocho. Luego pensé que el encanto solo vive en ese espacio.”

La serie fotográfica despliega una dimensión sensorial en torno al son jarocho y al fandango, capturando atmósferas que trascienden lo meramente documental. A través de la serie se capturan momentos específicos que dan cuenta de la multiplicidad de acciones que tienen lugar en torno al fandango. Las imágenes permiten observar a músicos, bailadoras, espacios físicos, rituales y gestos, que revelan la riqueza performática del evento y la diversidad de cuerpos-espacios y prácticas que lo constituyen. La estética de la serie se construye con halos borrosos, altos contrastes y desenfoques que, por el tratamiento del color y los encuadres, me recordaron de inmediato al trabajo del fotógrafo japonés Daido Moriyama.¹⁰⁵

Previo a nuestro encuentro, Felipe me dio acceso a su archivo de imágenes de la serie completa en su versión digital para poder hacer una selección de aquellas sobre las que ahondaríamos en el diálogo. La selección final que ponderé consta de 10 imágenes que el fotógrafo cedió para mi investigación. Me interesaba adentrarme a la perspectiva de la *otra mirada* desde la cual él se relaciona con el fandango porque fotografiar —la acción de hacer una fotografía— tiene una carga performática importante. En ese sentido, la entrevista realizada el 12 de junio de 2024 tuvo como objetivo comentar con el autor las condiciones de producción de las imágenes y su contexto creativo personal para hacer más basta mi

¹⁰⁴ Esta exposición sucedió del 02 de febrero al 31 de diciembre de 2021 en el marco del programa Contigo a la distancia que la Secretaría de Cultura integró como parte de las medidas para garantizar el ejercicio de los derechos culturales en el contexto de la emergencia sanitaria por COVID-19 que modificó todas las actividades previstas para esta temporalidad. La Fototeca de Veracruz presentó la exposición en formato presencial pero también de manera virtual en la plataforma que la secretaria habilitó para el acceso remoto a las actividades.

¹⁰⁵ Respecto a esta observación Felipe mencionó algunas de sus influencias fotográficas entre las cuales explícitamente mencionó a Daido Moriyama. Esta información estética afirmó la lectura que estaba haciendo de su trabajo y poco a poco fueron surgiendo más detalles estéticos que favorecían mi inclinación por su trabajo. Daido Moriyama es un fotógrafo multipremiado e influyente en la escena de la fotografía contemporánea. Su trabajo se caracteriza por fotografías a veces tildadas de imperfectas lo cual ha desarrollado un estilo propio llamado una reinención del *street photography*. Parte de su trabajo se puede consultar en: <https://www.moriyamadaido.com/en/>

mirada. A lo largo de la entrevista conocí la georeferencialidad de la mirada de la persona detrás de la cámara, y pude conocer el lugar de construcción de las imágenes para hacerme de detalles que antes pasaron desapercibidos.

El trabajo de Felipe tiene un vínculo profundo con la cultura musical de su región, nutrido por una herencia familiar próxima y significativa. Arraigo se remonta a su infancia, marcada por la influencia de su abuela, quien participaba activamente en los fandangos comunitarios y lo llevaba con regularidad a estos encuentros, conformando así un imaginario afectivo que permea su mirada fotográfica.

Otro parteaguas y referencia crucial en su proceso creativo fue el libro *Presas del encanto. Crónicas de son y fandango*, compilado por Andrés Moreno Nájera —o el maestro Nájera, como cariñosamente Felipe lo evocó— como un detonante creativo para la realización de la serie. El libro reúne historias y narraciones de lo que sucede en los fandangos en términos sobrenaturales, a través de las crónicas reunidas se puede ver cómo la vida de las personas se liga con la cosmovisión ritual mágica de la región de los Tuxtlas, y en gran parte de Veracruz. En la misma región en donde habitan los chaneques es que las personas se reúnen para bailar son y hacer fandangos alrededor de las grandes o pequeños sucesos de la vida. Múltiples son las creencias de la presencia del maligno en los fandangos frente a la que los músicos toman acciones para sentirse seguros y contentos. Felipe me compartió que este libro le permitió comprender “de verdad” cómo la música del son jarocho se entrelaza profundamente con el fandango y con elementos de simbología religiosa que configura un sincretismo que se mezcla con el misticismo local característico de la región que los músicos y bailadores retoman e incorporan a sus cantos y bailes. Como ejemplo mencionó “como cuando había un violín en el fandango, (instrumento que al estarlo tocando hacia constantemente la señal de la cruz) todo el mundo se sentía más seguro. Es algo que la gente busca. Siempre ha sido esa mi búsqueda, asir mi sentir cuando estoy en estos momentos porque no me parece algo estético en sí. Tú ves ahí en el fandango a las mujeres que no van con vestidos. O sea, sí, pero van como van un día a la iglesia o al mandado.”

Por otro lado, hay una cercanía corporal entre su trabajo fotográfico y su relación con la comunidad. El autor se identifica completamente como parte de ella y narra cómo en los fandangos “entra y sale” constantemente del grupo de músicos para pasar a la acción fotográfica y, a veces, a subirse a la tarima, en sus palabras lo describe así: “oscilo entre ser

músico y ser fotógrafo porque así entras al terreno de manera real.” Este rasgo en particular deja una sensación de barrido muy visible en las imágenes —que durante mi búsqueda de medios visuales llamó particularmente mi atención pues uno de mis intereses era que el cuerpo que posara la mirada también participara de algún modo en el fandango— que a nivel técnico se puede interpretar como desenfoque. El hecho de que las fotografías estén “movidas” es una huella que recuerda que la construcción fue hecha en movimiento: lo movido no es movido, es cercanía e inmersión al hecho. En palabras propias del autor “es una reacción de cómo siente y vive el fandango, que es una cosa de la vida y no un acontecimiento estético.”

Me gustaría también destacar una idea que estuvo orbitando alrededor de las múltiples conversaciones que tuvimos: el ámbito relacional del fandango. Es “claro que sin personas, no hay tradición” dijo él dijo y yo acordé con esa idea porque el cuerpo que se articula en el fandango se sostiene de una administración de las personas que participan. Podría sintetizar ese punto de la así: el son y el fandango no se le niegan a nadie porque el punto focal es la reunión, la colectividad y el goce que se congrega alrededor de la música y la acción colectiva conjunta. Para que exista es necesario que la gente llegue.

La reflexión final que compartimos giró en torno a los esfuerzos actuales por colectivamente continuar reforzando la red de personas que sostienen la tradición oral y las memorias colectivas dentro de la propia comunidad. Respecto a la creación de memoria, él mencionó que “El fandango no va a morir, siempre habrá algún loco a quien le interese, pero no hay nadie más que pueda contar nuestra historia más que nosotros. Cualquier documentación externa que haga una persona contara una historia independiente, válida, pero que no será nuestra.”¹⁰⁶

Así pues, a través de la conversación pude hacer *zoom* al contexto de producción y conocer detalles muy específicos sobre los lugares en de dónde se hicieron, cómo se hicieron, qué personas estaban, cuáles fueron los contextos sociales, por qué decidió mostrar “este

¹⁰⁶ Respecto a esta aseveración no ignoro que de fondo hay una suerte de denuncia respecto a tratamiento de la imagen del son y la tradición desde un ángulo apropiacionista. Soy consciente de la discusión actual sobre la apropiación cultural en ámbitos creativos, pero también académicos, sin embargo, aunque no voy a abordar el tema considero prudente no pasar de largo la anotación pues el tratamiento que hago de las imágenes, y de mi investigación en general, no se ubica desde una perspectiva de este tipo.

encuadre y no otro.” El diálogo me permitió ponderar la alineación de perspectivas entre nuestras miradas y de la sensibilidad que había detrás de esta. Por ahora limito el contenido de la entrevista y me ciño a solo señalarla, pues en el siguiente subcapítulo entro de lleno al archivo e integro la información concreta de la entrevista para comenzar el tratamiento de este.

3. 3 Análisis del archivo de los cuerpos jarocho

Hasta ahora, el cuerpo de mi texto ha preparado el camino para llegar al análisis que hago en esta última parte de mi investigación. En las secciones anteriores desarrollé el concepto de cuerpo-espacio, lumbralidad y situé el género del son jarocho y el fandango. En el apartado inmediatamente anterior, desarrollé la ruta de acceso al archivo e hice una presentación general a fin de conocer de qué elementos se compone para conocer el relieve sobre el que trabajo mi interpretación. En este apartado busco la imagen de la lumbralidad en el fenómeno del fandango sirviéndome del análisis del corpus. Después de andar por la ruta de acceso a los medios, la selección del archivo final se vio afectada en múltiples ocasiones por las decisiones de aglutinamiento y descarte. Finalmente, tras varias consideraciones, restringí el corpus de análisis a diez imágenes provenientes de la serie *El encanto*.

El objeto de este apartado es presentar tres rutas de análisis a través de distintos acomodos o agrupamientos para identificar elementos suficientes que me permitan interpretar la performatividad del fandango como una acción de resistencia sensible inmanente a los cuerpos. Dado que cada medio es un vestigio que borra las condiciones materiales que lo hicieron posible, durante todo mi análisis hago énfasis en espejear el contenido visual con la georeferencialidad del encuadre de cada imagen y con la entrevista que realicé para recuperar tantos detalles como sea posible.

Desde una perspectiva de investigación performática, el análisis se nutre tanto de mi experiencia encarnada en el terreno del fandango como de los diálogos que mantuve con el autor y en el terreno. Mi presencia corporal en el espacio performativo me permitió interpretar las imágenes a partir de lo vivido, mientras que la entrevista semidirigida, el intercambio anecdótico y la palabra compartida funcionaron como dispositivos relacionales que ampliaron la comprensión de los procesos de construcción visual. En este marco, la

investigación no se limita a la recolección de medios, sino que se configura como una experiencia situada en la que el cuerpo investiga, siente y significa.

Es importante señalar que opté por no transcribir ninguna entrevista porque decidí integrarlas como parte de un entramado sensible y subjetivo que forma parte constitutiva de mi posicionamiento como investigadora. Más que fuentes externas, estas voces dialogan con mi propio proceso de interpretación, operando como marcadores intrínsecos de mi experiencia encarnada en el trabajo de campo.

A partir de todo lo anterior, procuro no perder de vista que en el tratamiento del corpus se introduce la contingencia de mi mirada que encausa una focalización muy concreta de lo que busca ver. A lo largo del análisis me propongo mirar hacia lo latente, ver en los intersticios y las transparencias para acercarme a lo performático: busco aquello que arde¹⁰⁷ en la performatividad y que desbordar a los cuerpos. Al final, el objetivo este archivo es hacer patente una interpretación de la realidad a través de la abstracción de mi propuesta.

¹⁰⁷ Dentro del contexto del análisis visual, integro el término *arder* como una tensión entre mi concepto de lumbralidad, y el término “arder la imagen” de Georges Didi-Huberman. El concepto de “arder la imagen” alude a la potencia latente que habita en toda imagen como portadora de una memoria encendida. Para el autor, las imágenes no son objetos neutros ni meros registros visuales, sino brasas activas en las que persisten fragmentos de realidad afectiva, histórica y simbólica. En lugar de ofrecer una verdad cerrada o fija, la imagen arde porque guarda múltiples tiempos superpuestos, intensidades afectivas y huellas de experiencias que aún laten. Esta combustión simbólica sugiere que toda imagen es un campo de tensión entre lo que muestra y lo que oculta, entre su presencia sensible y su carga ausente. Al aproximarnos a una imagen, no solo la observamos, sino que también nos exponemos a su calor: a la posibilidad de reactivar su sentido, sus relieves y sus resonancias vivas en el presente. En ese sentido, entro a las imágenes no como representaciones “frías”, sino como superficies vivas, frágiles y encendidas, que conservan el fuego de lo que alguna vez estuvo vivo, en movimiento. *Vid.* Huberman-Didi, Georges, *Cuando las imágenes toman posesión*. Trad. de Inés Bartolo. Madrid: Machado libros, 2008.

Antes de comenzar hago una puntualización final. En la *imagen 8*. Relación de fuentes establezco el nombre y los datos generales de las imágenes del archivo. A partir de ahora, y en lo subsecuente, remito al lector a revisarla para ubicar los elementos que pongo en relación en cada una de las secciones del análisis. Finalmente, remito a consultar el anexo de imágenes para referencia visual del lector.

RELACIÓN DE FUENTES	
Fotos realizadas por Felipe Oliveros en la la región de los Tuxtlas, Veracruz (San Andrés y Santiago): 2019 - 2020.	
No.	Título
1	La jarana de Don Lape
2	La tarima con sus coros
3	La jarana y Don Boni
4	Don Bonifacio
5	El violín de Don Manuel
6	La tarima y su encanto
7	Fandango en Texcaltitlán
8	Margaritas y amapolas, las bailadoras aparecen
9	Son sonoro invocador
10	El encanto

Imagen 8. Relación de imágenes del archivo de los cuerpos jarocho.

3.3.1 Análisis técnico del corpus

Este primer nivel de análisis se sitúa en una dimensión descriptiva-técnica, centrada en las condiciones formales de las imágenes que componen el archivo. Sin embargo, el tratamiento que hago parte de una articulación entre una lectura técnica y una sensibilidad que parte de mi conocimiento del contexto de producción.

Esta aproximación inicial sienta las bases para la segunda etapa de análisis que se centrará en establecer relaciones de intertextualidad semántica entre las imágenes, es decir, en abordar vínculos de sentido que emergen de la comparación entre los distintos encuadres y que permiten pensar el archivo como un ecosistema visual performativo.

A partir de todo lo anterior, analizo *grosso modo* las tres invariables principales de las imágenes del archivo: estructura, luz, composición. Remito de nuevo al lector a revisar las imágenes del anexo para complementar el análisis.

A) Estructura

De manera general la estructura es el modo en que se dispone el acomodo de los distintos elementos en las fotografías y que sostiene lo que se muestra en estas. Sustraer los patrones simétricos presentes en una imagen posibilita interpretar los motivos presentes para ofrecer una interpretación más sólida. En el caso de mi archivo, la estructura se puede identificar mediante dos categorías: los síntomas de la acción y los síntomas de la edición.

En primer lugar, denomino *síntomas de la acción* a las características de una imagen cuyo encuadre hace patente que hubo muchas acciones o movimiento detrás de la creación de la imagen. Es decir, a partir de un contexto de producción agitado, las imágenes se sostienen en encuadres que son una consecuencia de la acción fotográfica en campo. En muchos casos de la fotografía del archivo, las líneas que se atraviesan y sostienen los encuadres sintetizan cercanía por parte del fotógrafo o son consecuencia del lugar en el que estaba instalado cuando sucedió el fandango.

Esta interpretación fue reforzada por el diálogo con el artista, pues gracias a ello confirmé que él conoce y participa en el ritmo y las dinámicas de lo que sucede en el fandango —roces, interacciones y dinámicas entre los cuerpos— todo es de alguna manera plasmado en los ángulos de su mirada y la disposición de su acción performática. Por ejemplo, el conocimiento de sus circunstancias me sirvió para entender mejor el encuadre de algunas fotografías como en el caso de la imagen 7 (*Fandango en Texcatitlán*) en donde pude interpretar mucho mejor el ángulo de la mirada solo porque tuve conocimiento de cómo Felipe pasaba de ser músico a fotógrafo en ese fandango, razón que explica la estructura abigarrada de esa fotografía.

Así, varias de las imágenes de mi archivo presentan una estructura que es consecuencia del trabajo fotográfico de una persona que pertenece a la comunidad donde se vive el fandango y que está totalmente inmerso en su performance pues sabe en donde hay que ver y qué es lo que pasa en diversos momentos clave. En general, los encuadres que se despliegan en las imágenes son muy próximos, a momentos parecen poco equilibrados y

hasta disonantes. Sin embargo, en el marco de mi trabajo me ofrecen una mirada valiosa porque se acercan a los recovecos de las acciones de un fandango.

Por otro lado, el trabajo de edición, también llamado la segunda escritura visual, pone a través de las estructuras una narrativa de intimidad. A partir de los *síntomas de la edición* observo los elementos que me permiten identificar patrones de estructuras que explícitamente se repiten en las imágenes de la serie y que a todas luces son producto del trabajo de edición. A partir de esta segunda escritura, interpreto las estructuras presentes en mis imágenes en dos categorías. Primero están las *composiciones estables*, imágenes que presentan diagonales de fuerza, verticales o diagonales muy claras —como es el caso de la imagen 2, *La tarima con sus coros*—; y, por otro lado, las *composiciones inestables*, que son aquellas que por efecto de líneas oblicuas o sinusoidales presentan cierto desequilibrio—que ejemplifico con la imagen 5, *El violín de Don Manuel*.

Utilizo esta distinción únicamente para reconocer en lo general las imágenes, cabe aclarar que en varias ocasiones el uso no es exclusivo, hay imágenes que presentan estructuras compuestas en donde se observa una mezcla de ambas categorías. Naturalmente, la distinción parte de mi mirada que busca el movimiento, pero también trato de entrar a las imágenes con ojos analíticos para no perder de vista posibilidades de interpretación e interconexión.

B) Luz

La luz es una invariante estructural en el trabajo fotográfico y el elemento nodal del quehacer. Todas las imágenes del archivo tienen una fuente natural de luz, elemento que es enfatizado por el tratamiento de la invariable del color. En general, los altos contrastes en el tratamiento de la luz de las imágenes producen un efecto tensional entre ocultar y revelar que a lo largo del archivo se usa para destacar sus motivos centrales.

Dentro del archivo, la luz se articula como un juego tensional que realza el aspecto corporal, ritual y simbólico dentro de las imágenes, pues en el despliegue de éstas es posible ver cómo lo que se alumbra son tensiones de la experiencia del fandango en un sentido amplio, es decir, no solo vemos la concreción de la fiesta sino también podemos percibir su extensión relacional y simbólica—de las personas entre sí, de las personas con el espacio y de las personas con la ritualidad que se juega en el fandango—. Por ejemplo, la imagen 10 (*El encanto*) podría ser interpretada como una imagen inconexa con el resto porque lo que se

alumbra es una abstracción simbólica del espacio en donde el fandango tiene lugar, pero no solo eso, la luz insinúa que en ese espacio aparentemente inhabitado hay algo que merece ser visto. A partir del título, cabe la siguiente interpretación: el encanto del fandango es propio del espacio y está íntimamente ligado a la ritualidad de la fiesta. Es el elemento que reúne a las personas, como una suerte de fuerza que llama no solo a la fiesta sino a la proximidad que mantiene a flote la comunidad.

En términos muy técnicos, casi la totalidad de las fotografías se realizaron en espacios abiertos, lo cual supone varios retos. Felipe describió dos ventajas que le permitieron afrontarlos: su conocimiento sobre las condiciones del terreno y también sobre el comportamiento y el ritmo de la luz a lo largo del día. Enfatizó la dificultad de la experiencia de hacer fotografías en la comunidad de Texcaltitán sumergido en una oscuridad profunda que apenas se alumbraba por las velas de la caravana del levantamiento de cruz. Comentó que aunque el tratamiento de la luz de las fotografías no es propiamente una consecuencia de los retos técnicos, si es una huella muy clara de las condiciones del terreno que tuvo a bien mantener en las imágenes para destacar aspectos de su propio proceso.

C) Color

Por otra parte, el tratamiento del color en el archivo se reduce a blanco, negro y su respectiva escala de grises. Estos valores propician una neutralidad visual que me permite entrar a las imágenes y centrarme en el gesto, forma y figura de los cuerpos y los detalles encuadrados.

Por un lado, la tensión entre el blanco y el negro es una forma de explorar con la mirada lo que se presenta en la imagen, pues guían el rumbo por donde hay que mirar. Por otro lado, la escala de grises inserta una neutralidad que puede interpretarse como una ambigüedad, una membrana casi neutra para establecer correspondencias. Estos valores me parecen óptimos para poder establecer las relaciones visuales de una abstracción y acercarme al negativo de la imagen, es decir, el valor inverso, abandonar la superficie para poder ver las relaciones representadas: enfocarme en las formas, las líneas y los gestos. En ese sentido, considero que el tratamiento que se da a esta invariable facilita la interacción con capas más profundas o menos evidentes en la experiencia inmediata del fandango.

La falta de correspondencia con la colorimetría de la realidad apertura en gran medida una focalización que facilita la interpretación de las relaciones plasmadas en las imágenes

porque no suma valores, por el contrario, calla el ruido de los colores para mirar otras capas de representación.

En suma, respecto a la invariable del color en mi archivo destaco dos aspectos principales: en primer lugar, la eficiencia para poner de relieve texturas y detalles; y en segundo lugar, la apertura que propicia al callar la multiplicidad de ruido visual que puede traer el color. La polaridad de la relación cromática evoca en este caso un umbral de tensiones en donde veo cómo se rozan los cuerpos, lo individual y lo colectivo, lo expreso y lo sutil, el movimiento y la quietud. Finalmente, mediante esta tensión que abre un espacio para mirar más de cerca me propongo tratar las imágenes para el análisis: entro al archivo en busca de las tensiones no obvias que suceden simultáneamente en las acciones del fandango.

3.3.2 Mirar la lumbralidad: categorías de agrupamiento y análisis

En el fandango todo se agita hay bullicio, desorden y jolgorio. Entre versos, zapateados y alegría busco la imagen de lumbralidad. Para focalizarla me acerco a los intersticios en donde los cuerpos agitan y encienden un movimiento que subvierte el espacio y despliega la potencia de los cuerpos: interrogo al ambiente desde la cautela de no estatizarlo y me permito jugar con mi archivo para abrir rutas de análisis que den cuenta, tanto como sea posible, de la amplitud que supuso mi investigación.

Así pues, a fin de establecer relaciones de análisis entre los múltiples medios disponibles, retomo la propuesta de Hilda Islas como una referencia para acercarme distintas capara de la performatividad de las imágenes. En el primer capítulo de esta tesis revise cómo desglosa las capas de la performatividad de manera específica, aquí concretamente retomo el siguiente esquema para navegar mi interpretación.

Para acceder a la capa de lo performativo del performance —aquella que se manifiesta a través de medios no discursivos como el cuerpo, el movimiento, las imágenes o el sonido—, realizo un ejercicio de recolección directamente en el terreno. Para analizar esta capa, establezco dos categorías por contraste¹⁰⁸: ausencia-presencia y silencio-ruido.

Las siguientes dos capas más profundas de lo performático que Islas ubica son el encuadre social —que puede identificarse como el ambiente o tablero de juego en donde se

¹⁰⁸ Entiendo categoría por contraste como un criterio de análisis que establece sentido mediante una oposición explícita, lo que permite delimitar con mayor precisión los rasgos, dinámicas o funciones del objeto de estudio. En este caso reúno campos léxicos opuestos para de esa tensión jalar mis interpretaciones.

desarrolla el performance— y la configuración estética —que refiere al conjunto de las cualidades de las acciones y en cómo están organizados para influir en el ambiente—.

Para profundizar en ellas me serviré de una narración guiada por la categoría de correspondencia¹⁰⁹. En un ejercicio creativo-interpretativo asocio muchos elementos de estas dos capas del archivo para crear una narrativa que abre una interpretación situada.

a) Agrupación por contraste

Ausencia y presencia.

Esta esfera establece una relación paradójica entre la imagen 1 (*La jarana de Don Lape*) y la imagen 2 (*La tarima con sus coros*). En términos estructurales, ambas imágenes comparten una correspondencia compositiva evidente: en cada una hay una línea vertical central que organiza la disposición visual, aunque lo hace en direcciones opuestas, generando un equilibrio inverso que sostiene la estructura interna de cada encuadre porque en la imagen 1 hay una ausencia como motivo principal, mientras que en la imagen 2, una presencia que se erige en el centro sostiene la disposición de los elementos desplegados. Continuando esta correspondencia en la estructura de ambas imágenes, en ambos casos se observa una composición en relación tríptica: como de un biombo desplegado en tres partes que dejan ver diferentes relieves en cada parte.

Por un lado, la imagen 1 sucede en el interior de lo que parece una casa. Vemos una silla vacía acompañada de una jarana como afirmando una presencia que no está: esta imagen encuadra un retrato sin rostro. A través del título de la fotografía que sabemos a quién pertenece la jarana: Don Lape está presente en la imagen a través de su ausencia, lo que activa un proceso de identificación simbólica entre los objetos representados y su figura. La pregunta consecuente sería, ¿quién es Don Lape?

Don Lape es un maestro jaranero muy importante y respetado en la comunidad; podría decirse que es una figura ancla en el tejido colectivo. En esta fotografía su presencia se percibe como una forma de estar sin estar, en donde la cotidianidad de los objetos construye su figura en ausencia. El retrato habla desde lo aparentemente inmóvil: su jarana, su espacio, los objetos que lo evocan.

¹⁰⁹ La categoría por correspondencia tiene como criterio establecer relaciones entre los múltiples elementos presentes en mis imágenes, buscar manera en que se correspondan por reciprocidad semántica. Las conexiones que propongo son una mezcla que resulta de todo el proceso de investigación.

Observando la imagen de izquierda a derecha es posible ver una construcción del uso de la luz dentro de la escena: en la parte izquierda se ubica la parte más oscura de ésta; hacia el centro, la parte que es ocupada por la silla y la jarana, es una zona de intersticio lumínico que aterriza en la tercer parte que es la más alumbrada. La construcción de la luz invita también a una espera de la llegada del personaje, pues en la tercera parte del tríptico, la luz se concentra como el especial¹¹⁰ de un teatro, alumbrando el lugar al que hay que ver para seguir el curso de las acciones de la escena: hay un espacio que será ocupado por una persona en especial, los ojos del público que mira se posan ahí como esperando la presencia del cuerpo que se ha evocado. Vemos también un juego de luz y sombras que dan una textura de calma y quietud a la escena reforzado por el instrumento en reposo que no evoca una sonoridad.

Por otro lado, encuentro una asociación en la textura de las vetas de la madera — presentes en diversos objetos de la composición— y la importancia de las personas ancla en la comunidad. Las vetas de los troncos revelan información valiosa sobre las fases de crecimiento del árbol y, en muchos casos, sobre la especie a la que pertenece. Esta información resulta especialmente relevante en oficios como la ebanistería, donde la lectura precisa de la madera —sus texturas, ritmos y densidades— permite seleccionar el tipo más adecuado para cada uso. Para quienes tienen un ojo entrenado con maestría, estas marcas naturales son como un lenguaje que orienta decisiones técnicas y estéticas.

Así, veo una correspondencia entre: el patrón de las vetas de la tabla que reposa en la parte más oscura de la imagen, la cual da una sensación de verticalidad y sostén; la madera que se encuentra en la parte del fondo a modo de ciclorama¹¹¹ cuyas vetas son más gruesas y evidentes; y las vetas más ligeras y decorosas de la madera, presentes en el cuerpo de la jarana. A través de la correlación de estas texturas interpreto una relación visual del paso del tiempo y la continuidad de las tradiciones a través de las personas, en este caso de Don Lape quien ancla muchos saberes alrededor del son jarocho.

¹¹⁰ En términos escenográficos, un especial es una luz circular que enfoca totalmente la escena para que, en medio que una oscuridad total, o muy cerca de serlo, la luz circular enfatice solo aquello que ilumina.

¹¹¹ Un ciclorama es un elemento escenográfico utilizado en los teatros que consiste en una gran tela o superficie blanca, curva o plana, ubicada al fondo del escenario. Su función principal es servir como fondo neutro que puede ser iluminado de distintos colores o con proyecciones para crear ambientes, efectos visuales o representar el cielo, el horizonte u otros espacios abiertos que forman parte de la puesta en escena.

Las vetas de los árboles suelen compararse con huellas digitales: únicas en cada ejemplar, trazan patrones irrepetibles que narran la historia singular de su crecimiento. Y más allá de su valor estético, estas líneas visibles son también los vasos conductores por donde circulan el agua y los minerales, dejando un registro físico del proceso vital del árbol. Así como las vetas del tronco registran el devenir vital de un árbol, las personas anclan en el fandango —como Don Lape— inscriben, a través de su experiencia y presencia ritual, las huellas vivas de la tradición. La jarana que reposa es testigo material de su ausencia, pero también un objeto identificable, una huella digital de su paso y peso en la comunidad. Al igual que la madera conserva en su textura la historia del árbol, el instrumento encarna una memoria corporal y afectiva que ancla el presente en una red de vínculos performativos.

Por otro lado, la estructura de la imagen 2 también se sostiene de una vertical central que dirige el cuerpo de un hombre que baila sobre una tarima al centro. El fandango que aparece en la escena sucedió con motivo de un rosario en la comunidad de Chuniapán de San Andrés Tuxtla, Veracruz. En la escena podemos ver otra vez la estructura tríptica de un biombo, pero en este caso la luz se comporta diferente. Si observamos de izquierda a derecha, en el primer ala del biombo podemos ver el juego de luces y sombras que ilumina algunos elementos de los músicos: se distingue un sombrero¹¹², el mástil y caja de una jarana media¹¹³, sin embargo, no es visible ningún rostro del grupo de coros, tocan desde una presencia expresa pero difusa.

Por otra parte, en la parte central del biombo que recae sobre el cuerpo erguido del bailarín, encontramos la parte menos iluminada de la composición, solo hay un guiño de contrapeso de luz en su rostro que ilumina parcialmente el lado izquierdo de su rostro y su brazo izquierdo, pero oculta el lado derecho: su rostro permanece oculto aunque es posible distinguirlo. El personaje que se ve al centro era uno de los asistentes al rosario que deliberadamente demandó bailar para acompañar el rito del rosario por lo que se improvisó una tarima frente al altar. Su posición entre el coro y el altar lo sitúa en un espacio liminar

¹¹² Durante el fandango, una de las costumbres soneras alrededor del sombrero consiste en que el hombre jarocho ponga el sombrero a una bailadora, si esta no se lo devuelve, será su pareja de baile en el siguiente son bravo. Los sones se bailan en pareja y se representa un cortejo entre la pareja bailadora.

¹¹³ En términos musicales, los lauderos y músicos tradicionales distinguen las jaranas: primera, de 55-70 cm y sonoridad aguda; segunda o media, de 70-80 cm. y sonoridad media; y tercera, de 80-100 cm. Y sonidos de medios a graves. También existen los mosquitos, de sonido muy agudo, que son jaranas de menos de 50 cm. y los chasquites son las jaranas más pequeñas de 30-40 cm.

que puede leerse como una zona de cruce o tránsito entre lo corporal y lo espiritual, entre la colectividad sonora y el silencio ritual.

La tercera parte del biombo es la parte que concentra la mayor luz en la composición, a la cual de inmediato dirigimos la mirada. En esta tercera parte encontramos el altar —que se compone de una mesa en donde vemos la imagen de la Virgen de Guadalupe rodeada de flores, veladoras y globos— que dirige la atención en la escena y es el núcleo focal del rosario: funciona como el centro ritual que, cargado de luz y significado, articula las acciones que suceden a su alrededor, al mismo tiempo que orienta la devoción colectiva, elemento que sostiene y reafirma el sentido de comunidad entre los participantes. El altar es simultáneamente el sostén espiritual y simbólico de la escena, pero también es el director escénico del performance porque en ese justo momento dirige los movimientos corporales, los gestos y todas las acciones sobre sí.

Aunque la imagen en sí no refleja movimiento, sí sugiere una gran energía performativa contenida. El cuerpo al centro acuerpa un gesto corporal que afirma una presencia férrea en medio de la escena entre los jaraneros y el altar como si fuera un lugar en donde se conjuga todo la potencia de la ausencia de luz: el bailarín al centro, una persona ciega, se planta de cuerpo completo al centro de la imagen para que lo miremos. Respecto a su cuerpo, veo en su gesto y presencia corporal una declaración de presencia, es un cuerpo corporalmente activo, que reacciona a lo que los coros le dictan rítmicamente, que habita una suerte de espacio de tránsito entre el coro y el altar y dice corporalmente “aquí estoy.” Y con ello declara “a cuerpo completo” una agencia corporal en la imagen: el bailarín se planta al centro-centro¹¹⁴, enmarcado por su coro y arropado por el altar como escenografía de sus acciones.

En la imagen, la disposición del cuerpo del bailarín ciego y el uso de la luz producen una tensión visual que me deja ver que la penumbra que envuelve su figura contrasta con la luz concentrada en el altar, generando un juego entre lo visible y lo invisible, entre lo material y lo ritual. Sin embargo, esta “ausencia de luz” no remite a una carencia, sino que se

¹¹⁴ El centro-centro del espacio escénico de un teatro es el punto exacto que se encuentra a la mitad tanto del ancho como del fondo del escenario. Este lugar es clave en la organización del espacio escénico, ya que funciona como referencia principal para la disposición de escenografía, iluminación y movimientos de los actores, bailarines o la producción en general. Desde allí se equilibra la composición visual hacia el público y se establece un punto de atención natural. En muchos teatros, este punto se marca físicamente y se utiliza como el “punto cero” desde el cual se miden y distribuyen otros elementos técnicos y escénicos.

resignifica a través del gesto del bailarín como una forma de presencia expandida. Su ceguera no impide la afirmación de su presencia en la escena; por el contrario, lo sitúa en un umbral perceptivo distinto, donde el cuerpo, el ritmo y la sensibilidad se convierten en medios significante para hacer espacio para su cuerpo, abren un umbral para que se plante. Así, en la escena se subvierte la primacía de lo visual porque que la luz no solo ilumina, también puede ocultar, por lo tanto, lo que arde es el cuerpo encendido que escucha, reacciona y se planta para ser visto, incluso sin ver.

En la imagen 1, tenemos una disposición del ambiente en la que “se hace espacio” para un cuerpo, es una suerte de puesta en escena que afirma una ausencia que no está vacía, sino que significa. El contraste entre las imágenes radica en el hecho de que ambas muestran diferentes performatividades, por ausencia o presencia, que en el espacio pueden tener lugar para hacer espacio para los cuerpos: los cuerpos aparecen de muchos modos.

En la imagen 1 se observa una disposición espacial que parece “hacer espacio” para acoger la ausencia de un cuerpo, una especie de *puesta en escena de lo que no está*, pero cuya falta no implica vacío, sino que concentra un tipo de presencia simbólica o evocada. La escena sugiere que el espacio puede ser habitado incluso por lo que no se ve, afirmando que la ausencia también tiene agencia performativa. Mientras que en la imagen 2, el ambiente —lleno de elementos que se comunican y agitan— afirma en su conjunto la presencia plena de un cuerpo que está abierto al espacio, que se deja afectar por los estímulos, y le responde de cuerpo completo.

El contraste entre ambas fotografías revela dos modos distintos de performatividad espacial: uno que opera a partir de la evocación, la ausencia y el silencio; otro que se construye desde la interacción, la presencia activa y la respuesta corporal. Esta comparación permite afirmar que la lumbralidad, como espacio performativo, no se limita a contener cuerpos, sino que también se constituye a partir de cómo los cuerpos —o su memoria— lo habitan y lo significan.

Silencio y ruido.

La segunda relación de análisis descansa en la tensión que se produce entre el silencio y el ruido que, aunque normalmente es asumida como una disyunción exclusiva, aquí son lexemas que interpreto como un compuesto complementario, es decir, dos polos que se definen mutuamente y cuya tensión construye significado.

A partir de lo anterior, reviso cuatro imágenes para mirar cómo se escucha el son en el archivo. Primero, observo el ruido en la imagen 5, (*El violín de Don Manuel*) que es reforzado por lo que escuchamos en la imagen 8, (*Margaritas y amapolas, las bailadoras aparecen*). También establezco una relación de acumulación entre la imagen 1 (*La jarana de Don Lape*) y la imagen 4 (*Don Bonifacio*) para abrir la observación del silencio. A partir de esta tensión despliego en el archivo una lectura no literal ni lineal del sonido y el ruido, que es relevante para hacer ver la traducción de la musicalidad y el sonido del fandango. Busco “oír las imágenes” para hacer una traducción sensorial, en la que la imagen opera como huella de una experiencia sonora que es medular en el fandango pues activa muchos de los gestos que se viven.

En la imagen 5, la composición descansa en dos términos; el primero, al fondo, está compuesto de varias líneas sinuosas que no distinguen figuras concretas: apenas se asoman las siluetas de personas atentas a la música. La textura visual del término es indicio de una densidad experiencial, ahí se insinúa; por un lado, la presencia del grupo de gente que órbita alrededor de la música; y, por otro lado, las ondas visiblemente sinuosas que encuentran causalidad en los sonidos producidos por el violín. Su musicalidad chirriante queda registrada en el espacio, como un halo transparente de sonido que interpela a las personas y al espacio, y los transforma. Aunado a esto, este término difuso pone de realce el término principal, que está en la parte delantera, al centro. Este término principal es atravesado por una diagonal muy clara que pasa por el arco del violín que es el motivo principal de toda la imagen.

En un vistazo general, al centro de la imagen, se ve el arco del violín como si estuviera flotando porque, aunque descansa sobre las cuerdas del instrumento, la mano que lo empuña y lo toca no es claramente visible. Un elemento por destacar es el detalle visual y simbólico que la disposición necesaria para ejecutar cualquier sonido en el violín propicia: para tocarlo es necesario que el arco descansa sobre las cuerdas creando dos líneas perpendiculares que iluminan una cruz. Simbólicamente hay una gran profundidad en este elemento; en primer lugar porque el violín es un instrumento propio de la región de los Tuxtlas, ahí la instrumentación básica del género jarocho incluye un violín¹¹⁵, lo cual no sucede en regiones como Tlacotalpan. Gracias a la presencia del violín se puede situar el

¹¹⁵ En los Tuxtlas es frecuente encontrar jaranas que son denominadas *mosquitos* por su tamaño y por el tono que alcanzan. Tradicionalmente las jaranas y los violines se construyen de una sola pieza.

lugar en donde está pasado todo; por otro lado, en la comunidad que está profundamente ligada a su fe católica y a su misticismo regional, se cree que ese símbolo es una especie de protección divina —contra el maligno— que bendice el fandango y a todos los asistentes.

Siguiendo sobre ese término, la presencia del violín es un indicio de la ubicación de la imagen, pero el título también evoca mucha información. Sabemos que el violín es de Don Manuel, sus manos son las que sostienen y dan vida a la sonoridad del instrumento. El gesto de Don Manuel, particularmente la tensión visible en su mano, que sostiene el diapasón y las cuerdas del violín, activa una dimensión corporal de la imagen. Su cuerpo en tensión, vivo, no solo aparece como ejecutante, sino como transmisor del sonido. La imagen captura un momento en que el cuerpo se desdobra para ser también sonido y música: la fuerza, el agarre, la concentración muscular, todo ello habla de una acción sonora en curso que, aunque no se escucha, se puede "ver" y casi sentir en la fotografía. Esta tensión apunta a una presencia viva del sonido, latente en un cuerpo que se está agitando que en medio de su esfuerzo invita a escuchar el sonido peliagudo del roce de sus cuerdas que proviene de la caja del violín.

En la imagen es posible ver el sonido de las cuerdas que vibran para llamar a compartir las alegrías o las penas, el sonido agudo del violín campesino canta en primera persona sus historias sin necesidad de palabras. El gesto corporal y la vibración de las cuerdas generan una atmósfera que no solo convoca a la comunidad, sino que suspende el presente para instaurar otro tiempo sensible, donde el sonido actúa como mediador material pero también simbólico. La música así entendida no es mero fondo sonoro, sino una fuerza performativa que reespacializa el lugar mediante una resonancia afectiva colectiva.

Otro aspecto que remarcar es que la hechura rudimentaria del violín que carece de refinamiento, se muestra tosca, evoca un sonido crudo y chillante que sintetiza un saber hacer manual de las personas de su comunidad. El arco mismo es una puesta en valor de los saberes de los lauderos veracruzanos que dedican sus esfuerzos a crear instrumentos aptos para el son. Por esto, las cualidades del instrumento son un objeto material que da cuenta de los saberes manuales guardados en el cuerpo porque la laudería tradicional se hace con las manos. En el caso de este violín parece que el sonido no solo atrae a la multitud, parece que a su alrededor construye una atmósfera que derrite el momento presente para extender sus posibilidades, para encender algo. Así, el grueso del arco ofrece una poética de lo

rudimentario porque no es un signo de carencia sino de saberes encarnados: el cuerpo que toca también es el cuerpo que fabrica, que transforma la materia con las manos.

Por todo lo anterior, la imagen 1, que analicé líneas arriba, ofrece el negativo visual de la imagen 5 pues en su estructura ofrece una definición que enmarca la ausencia, no solo de un cuerpo concreto, sino también de sonido. El sonido rústico, agudo y cortante, pero lleno de movimiento porque agita el espacio de la imagen 5 contrasta con las cuerdas en reposo de la jarana de la imagen 1. Las cuerdas quietas de la jarana insinúan sonidos en potencia, un instrumento en reposo, en aparente sosiego que espera el momento de la acción. Los instrumentos musicales que aparecen no solo se corresponden como elementos clave en el son—que se ensamblan musicalmente para hacerlo sonar, aparecer— se relacionan por la oposición visual de la ejecución y el reposo.

Caso diferente es la construcción de la imagen 4 (Don Bonifacio) cuya estructura está sostenida por una diagonal de fuerza que entra por la esquina superior izquierda de la imagen y atraviesa angulosamente hasta salir por la parte inferior de la imagen. Sobre la diagonal se perfila la silueta de Don Bonifacio, cuya identidad solo se nos revela a través del título de la fotografía. Su rostro permanece oculto, sumido en la densidad del negro que lo envuelve, como si la luz eligiera velarlo, resguardando su presencia bajo un velo de misterio que convierte su identidad en un enigma.

Por su parte, la diagonal permite el paso de la luz y sostiene la composición de la imagen: a su paso rompe la densidad de la envolvente obscuridad. Sobre la diagonal devela la silueta de Don Bonifacio cuya identidad solo conocemos por el título de la fotografía ya que el rostro de la silueta visible está sellado por la espesura del negro que le cubre su identidad como un enigma que la luz prefiere guardarse.

En medio de todo lo que la oscuridad guarda, se distingue un triángulo isósceles señalado por tres vértices de luz que comienzan en la esquina inferior derecha; encuentran el segundo vértice de luz hacia el lado izquierdo de la imagen; y se cierra la triada hacia la parte superior de la imagen. El vértice superior del triángulo ilumina el sombrero de Don Bonifacio, indumentaria común en la región. El sombrero, motivo recurrente en varias imágenes de la serie, remite no solo a un elemento habitual del atuendo, sino que revela de manera sutil las condiciones materiales del entorno y las exigencias del quehacer cotidiano.

En el contexto del trabajo de campo, el sombrero se presenta como una herramienta funcional para afrontar el sol inclemente y la exposición constante a la intemperie.

El ambiente general de la escena es de una penumbra arcana que evoca un misterio profundo en donde la espesura del negro parece ser guarida de la intimidad que el sujeto guarda para sí mismo. Sobre la diagonal, alentado por la luz, salta a la vista una especie de polvillo en el aire que suaviza la atmósfera y levanta un halo iridiscente que, gracias a la luz que es refractada en su camino, da a la imagen una sensación casi mágica que abre otra dimensión.

La luz que ataja la escena delinea apenas algunos surcos del cuerpo —como el borde de una oreja o la parte posterior del cuello— marcando a su través el umbral por donde lo ilumina furtivamente para sugerir la vía de entrada a una capa no evidente de la corporalidad: una que es imperceptible a la vista en donde profundizamos a otro plano corporal.

La estela de bruma pone en la imagen una textura que se contrapone a la profundidad del negro: en medio de ese relieve me cuestiono sobre lo insondable que yace en el cuerpo y que se agita sin mostrarse, que se erige como un interruptor simbólico —al modo de un *switch* en un circuito eléctrico— capaz de activar o suspender un circuito de sentido. El gesto del cuerpo funciona como una táctica que abre, cierra y regula el flujo de la energía performativa en la escena, marcando un umbral entre lo que se ofrece al espacio y lo que se retira de él: una lumbré que se enciende en el intersticio.

La posición de introversión corporal evoca justo el momento previo antes de salir a escena —a la cancha o al combate— en donde el cuerpo —sean los bailarines, los jugadores, los boxeadores o atletas— se toma un segundo para guardarse sobre sí mismo antes de respirar, salir a dar la cara y expandirse. Siguiendo con esa secuencia interpretativa, después de la introversión viene la extroversión, el momento en donde el cuerpo se expande y pasa a la acción, como lo vemos en la imagen 8, (Margaritas y amapolas) en donde un conjunto de acciones ejecutadas por cuerpos lumbréales están sucediendo simultáneamente.

La imagen 8 se desborda de movimientos y acciones. Hace casi palpable el sonido de los cuerpos en movimiento, de los roces entre las personas que se comunican en el fandango. Los sonidos y el ruido son traducidos en la imagen con una capa de ruido visual representado por líneas sinuosas y asimetrías que nos acercan al desequilibrio que se vive en el vaivén del fandango.

La composición de esta imagen tiene al menos tres términos superpuestos que encuentran sostén en varias líneas estructurales. Menciono primero la línea horizontal que atraviesa la imagen hacia la parte superior de izquierda a derecha; por ahí pasa el toldo de una lona prevista para el fandango, es una línea que delimita bien el espacio que ha sido reconfigurado para la fiesta: la cotidianidad es interrumpida por la reespacialización que el fandango causa. Debajo y alrededor del toldo, el espacio se predispone para modificarse y permitir un emplazamiento para otras funciones: abre un intervalo en donde se reacomoda el espacio factual y se manifiesta una digresión que precipita a los cuerpos sobre otros códigos y gestos. El toldo que delimita el *otro espacio* es también un rastro, la punta del iceberg, que recuerda el cúmulo de acciones que deben suceder para que un fandango se lleve a cabo: ahí donde hay fandango hay un motivo para reunirse, hay un casero que pone la comida; músicos que aportan el son, cada persona suma lo que puede para tenga lugar este cuerpo colectivo que se convoca a reunirse.

Por otro lado, la imagen se desdobra en un biombo segmentado por tres verticales principales que dan una gran solidez a la composición de la imagen 8. De izquierda a derecha, encontramos la primera vertical atravesada por un eco de movimiento que se visualiza con una línea blanca en desequilibrio, cuesta decir qué es con exactitud aquello que ocupa ese fragmento de luz; continuando con la lectura, la segunda vertical se encuentra en la parte media de la imagen, esta vertical pasa por el cuerpo de una bailadora. El gesto y talle del menudo cuerpo parece ser el de una niña cuya mirada apunta hacia el piso impidiendo con el gesto observar su rostro. La tercera vertical está hacia la izquierda, la línea pasa por el cuerpo de una bailadora, una mujer adulta de quien solo vemos el cuerpo erguido pues el foco de la verticalidad es su cuerpo que resalta por su atuendo blanco. Estas tres verticales están emplazadas en el primer término de la imagen y, aun cuando atrapan a la vista de manera inmediata, adquieren su coherencia visual gracias al contrapeso del segundo término que está justo detrás de ellas.

El segundo término de la imagen aporta mucho ruido a la composición porque es el *in between* entre el fondo profundo, enmarcado por el toldo, y el término frontal en donde se encuentran las bailadoras. En el intermedio de la imagen podemos ver un conjunto de líneas circulares, verticales, sinuosas que confunden la mirada, difícilmente podemos identificar en donde empiezan y en donde terminan las siluetas y detalles que únicamente se distinguen si

se mira con atención plena. La espesura visual del término muestra todo lo que habita el emplazamiento delimitado por el toldo, en este espacio se congregan personas que miran, que tocan y hacen el son: se distinguen cuerpos en movimiento y cuerpos que reposan atentos, observando y reaccionando a todo lo que se escucha y se mueve.

En ese fragmento es una atmósfera de ebullición tan nítida que parece que se escucha el movimiento del fandango. Borbotean entre los rostros miradas de atención, alguna sonrisa furtiva, que parecen embelesadas por lo que miran. Sobresalen algunas jaranas, algunos sombreros, pero sobre todo se ven cuerpos: de infantes, de viejos, de mujeres y hombres inmersos en las texturas los sonidos y los códigos del fandango en donde todo se agita y se mueve. Vemos ahí una estampa de la trepidación colectiva, un estado de vibración compartido, de los cuerpos que abrevan del fandango; se palpa la tensión de una apertura en donde se enciende una llama corporal que oscila entre el ruido y la calma. Los cuerpos son afectados por las ondas sonoras de la música, pero también por las tensiones de los otros cuerpos: simultáneamente afectan y son afectados por las vibraciones que se generan en el espacio, interactúan con ellas y se regodean con la agitación que todo lo performático da al espacio. En medio de la falta de claridad visual, el sonido de las jaranas es indicio de fandango, la música es profusa, agita y alcanza a las bailadoras del término anterior, que juntas intercalan zapateados y mudanzas al ritmo de *La Guacamaya* o quizás *El cascabel*¹¹⁶ en el fandango de rama¹¹⁷ que las reunió.

En otra capa de interpretación se encuentra la relación entre el título de la imagen, *Margaritas y amapolas, las bailadoras aparecen*. En la fotografía se aparece un campo florido de mujeres que encuentran sostén en todo lo que gira a su alrededor, que zapatean al ritmo del son que atraviesa sus cuerpos.

¹¹⁶ El Cascabel es un son que pertenece a la gama de sones jarocho *de a montón*. Se caracteriza por ser un son de dificultad mayor porque se baila a contratiempo y la fuerza estriba en sostener la sincopa constante a lo largo de todo el son. En el sur y en los Tuxtlas se baila igual que el Buscapiés, mientras que en la cuenca del Papaloapan lo bailan a contratiempo siendo particularmente difícil mantener la sincopa, sobre todo en las mudanzas.

¹¹⁷ Los fandangos de rama en Santiago se llevan a cabo del 24 de diciembre al 2 de enero y su ciclo se cierra durante la Candelaria. Las parrandas son reuniones de vecinos que van diferentes casas según las personas que lo pidan. La caravana de músicos y gente adorna una rama de árbol con pequeños faroles de papel, naranjas o limones colgando y va cantando sones de matiz religioso. Al final, se organiza un fandango que dura hasta el amanecer

Las margaritas y amapolas son flores vistosas que pueden convivir en un mismo campo abierto. Ambas flores se dan en ambientes silvestres, son de temperamento bravo, de un temple que crece en condiciones adversas. En praderas amplias, o en los bordes del camino, los polinizadores que se acercan y turbinan alrededor de ellas asediándolas en busca de saciedad. Esta imagen se traslada eficazmente a la escena del fandango, donde las bailadoras —como esas flores— alumbran una energía corporal que organiza el movimiento de los otros cuerpos a su alrededor.

Este entorno en movimiento se vuelve un campo performático en donde las acciones no siguen una coreografía establecida, pero se ciñen a un código relacional que sostiene el espacio para que emerjan diálogos rítmicos entre las acciones de los cuerpos-espacios y la rítmica del son que los músicos “echen”. Las bailadoras no son sólo participantes, sino puntos nodales de esta energía: la forma en que pisan la tarima, y juegan con el peso y el apoyo de sus cuerpos; cómo giran en su propio eje gracias al vaivén de la mudanza que raspa suavemente para escuchar el verso que entra a escena para agitar a las personas. Todo lo que sucede en la tarima activa una respuesta corporal en los demás y se establece un ecosistema afectivo entre las personas en donde cada pequeña acción “hace su parte” para que el emplazamiento del fandango dé paso a la lumbralidad sostenida por todos los cuerpos.

Se dice que las margaritas se han de deshojar cuando, ante una cavilación profunda, se busca una respuesta que sosiegue las tensiones, su silueta ligera y blanca se opone al llamativo color de las amapolas; flores vistosas que seducen la mirada con la contundencia de sus colores. Por su parte, la amapola es más que una flor vistosa —asociada en la mitología griega con Hipnos, dios del sueño— evoca una figura lumbral, de tránsito entre estados de conciencia: entre la vigilia y el sueño, en donde lo sensible corporal se juega en términos no materiales, lo sobrepasa.

En el contexto del fandango, ambas flores se integran como signos vivos: no solo representan una estética silvestre que está en resistencia frente al ambiente, sino que se vuelven dos formas de presencia corporal. Las bailadoras, en este sentido, no solo se mueven, sino que encarnan fuerzas contrastantes —como las margaritas y amapolas son vigilia y son sueño, son ligereza y solidez— en una performatividad en donde el cuerpo se convierte en territorio de pasaje y transformación. Así, margaritas y amapolas no son solo motivos léxicos o visuales, sino potencias simbólicas que permiten leer el fandango como un umbral donde

se transita entre estados afectivos abiertos, encendidos, todos activados desde el cuerpo que performan.

Gracias a este contraste es posible ver cómo el silencio y ruido se expresa de muchas maneras a nivel visual, pero sobre todo pone de realce como se complementan. A pesar de que el fandango es una cosa viva en donde nunca hay nadie que no se este moviendo y con ello haciendo ruido, avivando el bullicio, el sentido de callar la cotidianidad, el tedio, las tensiones de la vida diaria también es una relación de contraste en avivar los cuerpos, de hacer ruido para desde ahí hacerle frente.

b) Agrupación por correspondencia

El cuerpo de un fandango

En este apartado realizo una interpretación que establece una narración secuencial de lo que acontece en un fandango, no como un simple recuento lineal de eventos, sino como una estrategia metodológica para dar cuenta del proceso performativo en su dimensión vivencial. Esta narrativa se articula bajo el criterio de correspondencia, entendido como una herramienta analítica que permite establecer vínculos entre los diversos elementos presentes tanto en las imágenes como en la experiencia misma. La correspondencia no busca una equivalencia literal, sino una reciprocidad semántica que emerja del tejido afectivo, simbólico y corporal que se genera en el fandango. De este modo, la narración y el análisis visual se entrelazan para construir una lectura situada, donde las conexiones surgen como parte de todo el proceso de investigación.

I

Son sonoro invocador

El son campesino de la región de los Tuxtlas tiene la vitalidad de los árboles frondosos de arrayán. Ahí, en medio del verde, de la voluptuosidad de un paisaje de textura natural, emerge la imagen *Son sonoro invocador* como un susurro latente que palpita en medio del monte de Santiago de la región tuxtleña.

De estructura tripartita, con verticales bien posadas, de izquierda a derecha se desdobra la tierra tuxtleña como un telón de fondo que enmarca el nacimiento de una flama naciente. Al fondo, la rugosidad del paisaje se planta con quietud, iluminado por el alba discreta de la mañana que apenas se levanta. El fuego invoca, apela, llama a combustión, a un poder superior en busca de ayuda. Las sombras ocultan, entre las ramas de los árboles, un

misticismo mágico —no podría ser de otra manera en las tierras donde abundan los chaneques¹¹⁸— un encanto que descansa en la penumbra que apenas ilumina la piedras que se posan por ahí.

En el término central de la imagen, dos manos se frotan, producen una lumbre que invoca la sonoridad del son, la incandescencia que brota de su compás y llama a todo lo que descansa en el agua, las piedras y el ambiente: se invoca una tradición ligada a la tierra que vibra en las personas. Vemos en la imagen el relieve de la vida cotidiana, que se rodea de texturas naturales, aparece en esta imagen lo simple y complejo que puede ser el espacio húmedo del relieve tuxtleño. La imagen fija un paisaje desnudo de exotismos o adornos pretensiosos, casi se aprecia como una quietud absoluta: tan simple e indescifrable. Y al mismo tiempo muestra el relieve en donde lo jarocho tiene lugar, pues en dónde más estaría una parte de la identidad jarocho sino en el entorno natural y doméstico que habitúa al cuerpo que lo nutre con el cúmulo de detalles de *lo que ven* y *lo que no se ve* en el ambiente.

El espacio entre las dos manos que no se tocan es la tensión de quien “hace un cantarito”, un huequito corporal para acarrear agua del río, es decir, que *hace espacio* para llenarse de algo. El gesto de las manos revela la disposición del cuerpo para abrir espacio, que entra en contacto para que otras cosas pasen ahí en donde se plantan. Las manos que saben de la gestualidad del trabajo de campo también saben del gesto de compartir en el goce de una fiesta: un cuerpo es un cuerpo con muchos cuerpos que a la luz de la performatividad que el ambiente le demande se adecuara para reaccionar.

Avanza el día con lentitud, desde muy temprano, para empezar los quehaceres cotidianos de la vida campesina, de los animales y el campo. Al ritmo que baja la luz, y las tareas han quedado hechas, comienza a tintinear el fuego invocador. La imagen evoca la calma antes del jolgorio —es una fotografía de descanso dentro de la serie, pero aquí es el inicio del fandango— del encuentro de los cuerpos que después de un día de labores se reunirán para celebrar un fandango “de festejo.” Puede percibirse cómo el ambiente se comienza a transformar, los preparativos poco a poco crean las condiciones, acomodan no

¹¹⁸ Los chaneques son criaturas de la mitología nahua. En regiones como Los Tuxtlas, Veracruz (así como en Tabasco y Chiapas) son considerados guardianes de los bosques, ríos, manantiales y animales. Viven vinculados a la tierra y al agua, cuidando esos entornos naturales. Se les atribuyen comportamientos traviesos y hasta malvados.

solo el espacio y la disposición de los objetos, modifican también las energías de los cuerpos y se preparan para la congregación en torno a la tarima.

II

La jarana y Don Boni

El espesor del negro de los altos contrastes delinea la silueta de un hombre. El ángulo corta el ambiente abierto del patio de una casa de la que apenas se asoma una escuadra de su estructura. La densidad de la silueta negra es atravesada por una diagonal que parte de la esquina inferior derecha y atraviesa el cuerpo del hombre por el costado izquierdo. Sobre la diagonal, vemos la marquesina de la casa, que en su camino se encuentra con la figura central de la imagen. Al centro, una línea en zigzag que parte desde la parte superior de la imagen —quebrada por la figura que se crea entre la silueta de la persona y el ambiente de la casa— pasa por el rostro de la persona que vemos, delinea su cara con un gesto oculto, baja por su cuello y cambia de dirección para deslizarse por el pecho de la persona hasta encontrarse con el mástil de la jarana. Don Bonifacio sostiene su jarana: aparece como centro silencioso de autoridad.

El cuadro es fijo, pero vibran los grises y negros frente al fondo blanco. La imagen no revela su rostro, pero sí su lugar: la relación que tiene con su jarana sostiene la jerarquía sonora del fandango. Desde su discreta prominencia, marca el tono al que todos habrán de afinarse en el fandango que está por comenzar. En esta escena, la ausencia de su mirada no oculta el peso simbólico de su cuerpo: la jerarquía de los mayores no necesita imponerse, se encarna en el rito, en el respeto tácito que ordena las acciones que suceden alrededor de la tarima. La jerarquía en la tradición jarocho es un síntoma de respeto, pero también de enraizamiento corporal: los jóvenes encuentran sostén en el conocimiento que se sedimenta en los mayores.

Don Bonifacio afina su jarana, a simple vista es un gesto cotidiano: girar una clavija, pulsar una cuerda, acercar el oído. En el giro preciso de sus dedos hay algo más que técnica: hay memoria, un oído entrenado en la oralidad que por años ha vivido, respeto por quienes vendrán a escuchar y a zapatear. Con cada ajuste, Don Bonifacio no solo afina su instrumento; afina el ambiente, convoca a moldear el tiempo y el espacio de otra manera, abre una brecha que está a punto de llenarse de son.

En sus dedos, en el conocimiento de su cuerpo, está la primera palabra no dicha del fandango que comienza. Marca el tono —literal y simbólicamente— sobre el cual se irán montando los versos, los pies, las risas, los sudores. Así como la jarana busca su tono ideal, los cuerpos también se afinan: se miran, se acomodan, respiran juntos. La coreografía no escrita donde todos saben cuándo entrar, cuándo callar.

El son sonoro que precede a esta imagen, alcanzó a Don Boni—como se le conoce en la comunidad— lo llama a hacer vibrar las cuerdas. Las personas están juntas, agrupadas para desdoblar lo que se vive en la fiesta. Comienza el fandango. Las cuerdas vibran, los músicos se presentan, la gente arde.

III

Fandango en Texcaltitán

Para entrar a Texcaltitán no hay que olvidar que “Cuando vayas a Texca, hay que tener cuidado porque la gente tiende a ser muy seria. No es solo porque es día de velorio.” La seriedad en Texcaltitán, tal vez, no es más que una máscara frente al que viene de fuera. Una forma de proteger lo íntimo, lo que no se ofrece fácilmente al ojo ajeno, como el cuerpo que guarda la intimidad para sí mismo. Para quien llega con distancia, con mirada externa, el gesto reservado puede parecer desconfianza. Pero para quien participa desde dentro —desde el cuerpo, desde la música— la experiencia es otra.

La mirada detrás de la captura de este encuadre es de un cuerpo que mira el fandango desde el corazón de las cuerdas de la jarana porque oscila entre ser músico y documentador corporal, ese día él compartía el motivo luctuoso que convocó el fandango. Sabe bien que participar ahí no es simplemente observar: es sumergirse. Es dejar que la experiencia atravesase el cuerpo, que el zapateado se vuelva latido, dejarse afectar por el verso improvisado. Para entender los códigos, los silencios, las pausas, la intensidad compartida hay que estar dentro, estar cerca, con el cuerpo implicado en la fiesta.

Debido a una voz vivida sabemos que, esa mañana antes de bailar, hubo que matar a una vaca. Mientras el sol aún se sostenía bajo, se escucharon pasos firmes sobre la tierra, que dirigieron la acción. No fue una tarea logística; era un acto cargado de sentido. Para que haya fandango, primero hay que hacer posible la fiesta, y eso implica alimentar a quienes bailarán, cantarán, zapatearán hasta el amanecer.

“Vi cómo mataban a la vaca. No fue un gesto brutal ni ajeno.” Fue preciso, necesario, hecho con respeto. Un grupo de hombres se encargó del sacrificio, mientras otros preparaban leña. La escena es común en el contexto, pero en su repetición carga el ritual porque para comer, hay que hacerse del alimento, y esa obtención no es neutral: es parte del ritmo invisible de la fiesta, porque no se ve en el centro del fandango, pero está. No hay fandango sin comida, y no hay comida sin trabajo, sin cuerpo ni muerte. Todo eso también es parte del fandango.

Después, poco a poco, al pie de la tarima, las personas se agrupan. El fandango es un cuerpo expandido: con el corazón percusivo al centro, con cabeza, pies, aliento. Fandango en Texcaltitán es una composición en donde no hay un encuadre estable porque la mirada está plantada en medio de la fiesta, en el corazón. De izquierda a derecha se ve un juego de contrastes en donde se alzan algunas verticales que realzan la proximidad de las siluetas.

La luz deja ver los gestos de los cuerpos que, a juzgar por la tensión que muestran, seguramente ven un agitado zapateado repiqueteando sobre la jarana para no perder la síncopa. Los cuerpos se rozan con el tacto y con la mirada. Ebulle la fiesta en la cercana interacción de las personas. El gesto en el rostro de las personas es de concentración. Las miradas están enfocadas en los pies—que no vemos—pero que viran sobre sí la atención de todo lo que está pasando.

En el medio de la imagen, hay una franja inundada por una penumbra que da la sensación de ser una bisagra que articula parte de la escena. Parado ahí en medio se ve una persona, es un hombre atento, del que apenas se distingue el relieve de su rostro; sin embargo, se aprecia su gesto atento sobre lo que pasa enfrente. Al costado izquierdo, se distingue vagamente un jaranero entonando el cuerpo para hacer sonar la jarana. Su mano empuña el instrumento, con la tensión suficiente para que el sonido salga a inundar todo. Al bajar la mirada sobre esa franja lúgubre, está un resabio de movimiento. Hay una mano desdibujada por el movimiento. La mano es del bailarín que mejor se distingue —que es el punto de reunión de la luz en toda la escena— el barrido visible es la huella de un cuerpo agitado que está trepidando sobre la tarima. El rostro del bailarín está atento, su gesto es impávido, pero presente a lo que pasa alrededor. La tensión de todo su cuerpo — del cual sabemos que se mueve por la mano mencionada— es una presencia abierta no solo con la música sino

también con el cuerpo que tiene al frente, que parece ser de una mujer, la pareja con la que baila el son que aviva el fandango.

En medio de todo eso, las personas de alrededor vibran con la energía que se agita en la tarima. Las miradas atentas sienten lo que está pasando, muestran, en el tono de sus manos, de sus rostros, que aquello que se agita les vibra también. Cada persona que entra en ese flujo lo hace desde *sí mismo*, pero también abona a la lumbre de un tejido **vivo** que vibra, canta, se calienta y se transforma. Vemos claramente cómo los cuerpos se juntan, se amontonan, se aprietan. Se escuchan décimas dedicadas al difunto, en el entramado de cuerpos el calor del son sonoro sostiene la afección de la pérdida que ese día los congrege.

IV

La tarima y su encanto

La tarima y su encanto es una imagen de largo aliento. Estamos en un fandango de don Cayo Baxin, en el Nopal, San Andrés. Todo ha estado en movimiento por muchas horas.

La luz en la fotografía cae en dos líneas principales: una franja horizontal; que ilumina el largo de la tarima; y, una vertical que subraya la postura bien erguida de la bailadora de quien solo vemos la espalda y los pies. En esas dos líneas de luz sostiene la estructura de la imagen, sin embargo, hay otras verticales que suman estabilidad: los cuerpos de dos músicos, que sujetan sus instrumentos, que se acomodan en el término del fondo de la imagen.

Al observar la imagen por capas, la relación de las proporciones espaciales nos desdobra mucha información: el primer término se instala en un rectángulo en la parte terrestre de la imagen, en la base. De izquierda a derecha, la figura se dibuja por cuatro aristas.

La segunda franja es la capa superior inmediata que es delimitada en extensión por la base de la tarima en el ancho de su extensión. El segundo límite horizontal de esta franja se encuentra delimitado con una línea horizontal que pasa por la parte inferior de la camisa del jaranero, en el borde de la prenda que se encuentra con su pantalón. La línea continúa y cruza lo que parece ser un mantel que se posa en lo que quizás es una mesa en la parte más profunda de la imagen; la horizontal continúa con un desvío ligero, sube un escalón para esta vez pasar por el tejido que porta la jaranera entre el límite de su blusa y su falda¹¹⁹. A partir de ahí la

¹¹⁹ La vestimenta en el fandango suele ser enaguas y faldas de gusto sencillo, pero de colores diversos. Regularmente, mucha de la ropa que portan las jarochoas es producida por ellas mismas, bordada a gancho en el

línea se encuentra con un relieve rugoso, pero encuentra su dirección a través de una línea horizontal difusa que atraviesa el ancho de la falda desdibujada de la bailadora. La última franja que desdobra la estructura tripartita es un rectángulo enmarcado por la línea superior de la franja anterior y el borde definitivo del encuadre, es decir, por el límite superior de la imagen.

De abajo hacia arriba es posible observar cómo se desarrolla un entramado de dimensiones que se sintetizan en el fandango: la primera capa está en la tierra que es el lugar en donde se enraízan, no solo las personas al ponerse de pie, sino la bastedad de una tradición que por muchos años ha recorrido generaciones de personas que resguardan una intimidad que se establece entre sus cuerpos y la tierra que habitúan.

En esa franja intermedia se encuentra la tarima y los cuerpos de la pareja de bailadores que interactúa sobre ella. Se aprecia con claridad uno de los pies de la bailadora plantado sobre la tarima, mientras que el otro está desdibujado como un recordatorio de movimiento. Caso diferente es el de la silueta de su pareja, que se aprecia como su absoluto contrario: es apenas una silueta oscura desdibujada por la rítmica con la que se mueve. “El cuerpo del bailarín casi desapareció ante mi lente, se ve solamente su última esfera de movimiento.” dijo Felipe al narrar cómo es que la alegría profusa de la música movía a los cuerpos frente a sus ojos. Al momento de fijar los cuerpos, estos se escurren hacia todos lados y por eso el movimiento se acentúa en algunos puntos más que en otros

No es uniforme nunca: todo se ve vivo y es caótico. “No hay otra forma en que yo pueda ver y asir el movimiento del fandango.” En ese término se juega la performatividad, quizás de las más evidentes, de los cuerpos lumbrales. Están ahí encendidos, orbitando sobre sí, yendo y viniendo con la rítmica de sus cuerpos que bailan y se dejan afectar entre sí. Las cuerdas se encienden, se precipitan—suena ¡upá!—justo antes de que los zapateados se sumen a la reunión rítmica. Los pies dictan un ca-fé-con-pan; café-con-café-con-café-con-pan y de ahí para arriba, “le suben.”

La franja superior es la del son sonando entre reverberaciones y música. Los músicos hacen que el ambiente se escuche y viva. Interpelan con el sonido de sus cuerdas a los

caso de las blusas y los picos de las faldas. En fandangos de fiesta adornan sus peinados con flores, del lado derecho si es una mujer soltera y por el izquierdo si es una mujer casada. Los hombres asisten con ropa propia de la vida cotidiana pantalón y camisa fresca dadas las condiciones climáticas.

bailadores que están por terminar la mudanza. Se escucha —una— y los bailadores saben que el son está por terminar. Viene el remate final que cierra junto con la música el son.

Ver la imagen de arriba hacia abajo nos deja ver la lógica del movimiento, de la relación entre todo lo que se agita que se traduce en los gestos mínimos del cuerpo. La jarana es el corazón del fandango y en su movimiento sistólico y diastólico, en el pulso de su percusión, aviva todo lo que le rodea.

V

El encanto

La palabra encanto —derivada del latín *incantare*— guarda en su raíz la idea de cantar sobre algo, de usar la voz o el sonido como fuerza transformadora. Cantar no es solo emitir sonido: es invocar, conmover, marcar el tiempo y activar presencias.

La última imagen de esta secuencia vuelve sobre el relieve geográfico. El encanto es el título de la imagen, y también de la serie entera. *El encanto* tiene una composición que se sostiene en una simetría axial. La imagen tiene una estructura simétrica, que se desdobra sobre sí misma. El arriba y el debajo de la imagen se corresponden como un reflejo en un espejo. Hay incluso una simetría de rotación, pues al girarla hacia la vertical, hacia la horizontal, la simetría axial se sostiene.

Dentro de la imagen el objeto más iluminado es el árbol de ramas sinuosas que está al centro. Alrededor hay un río con un cauce bajo que sirve a su vez como espejo del arriba. El agua es el elemento que permite que la reflexibilidad del paisaje. Hay una tensión entre el “encanto” visual que despliega el agua y la semántica del título. Parece ser que ahí, en el extenso del paisaje habita el encanto, que ahí se reúnen las cualidades que atraen y seducen.

Parece consecuente, si recordamos que Veracruz ha sido una región ligada a lo paradisiaco desde tiempos inmemorables. Se ha dicho de ella que es una tierra idílica y voluptuosa. La identidad jarocho se roza y se deja seducir por el entorno natural como en una integración cariñosa de lo rebosante de su geografía.

Retomar este eco para pensar que el fandango no es únicamente una fiesta: es un espacio de encantamiento, de lumbralidad. Cada zapateado, cada acorde de jarana, cada verso improvisado actúa como un hechizo colectivo, que conjura una atmósfera donde los cuerpos se alteran, el tiempo se suspende y la comunidad se reconoce. Lo encantado no está pasivo,

las palabras lo interpelan, le hacen vibrar: como cuando los versos en el aire tocan a los cuerpos presentes. El encanto del fandango es también un estado de trance ligero, una apertura a lo sensible. Participar de él, estar ahí, es quedar bajo un influjo, que convoca lo invisible y se trastoca el orden cotidiano.

Los versos en el aire, el zapateado sobre la tarima, la resonancia de las jaranas, e incluso el gesto corporal de los participantes, se configuran como formas de enunciación que producen sentido no solo desde lo verbal, sino desde lo rítmico y lo corporal. Participar en el fandango es, por tanto, entrar en un campo de acción performativa en el que los cuerpos son encantados y, a la vez, agentes de ese encantamiento.

Esta lectura permite entender el fandango como un acto en el que lo estético y lo comunitario se entrelazan, activando una forma de conocimiento situada, encarnada y compartida. En este sentido, nociones como *encanto* se vinculan con el fandango a través de su potencia para convocar, conmover y transformar desde lo sensible. Esta dimensión performativa no ocurre en el vacío: se sostiene en una materialidad cotidiana donde la práctica musical está íntimamente ligada a la vida campesina. La gran mayoría de los músicos son también campesinos o ganaderos, y es desde esa experiencia vivida que la música se vuelve cuerpo, memoria y territorio resonante. Los *leitmotifs* del son jarocho —sus versos, sus imágenes— narran los ciclos de la vida en el campo, de sus propias narraciones fantásticas y los afectos humanos, porque quienes lo ejecutan son cuerpos que viven esa realidad.

La narrativa se cierra sobre sí, como esta misma imagen. Empezó el recorrido en la invocación del son sonoro enmarcada por el paisaje. Termina ahora con el encanto de la aparente calma, de un susurro inaudible que solo los cuerpos lumbrales pueden encarnar.

Conclusiones

La inquietud por pensar desde el cuerpo me acompaña, desde hace muchos años, como un vector de mis prácticas académicas, profesionales, artísticas y personales. Muchas, variadas y significativas han sido las experiencias que esa intuición me ha regalado para expandir mi propio cuerpo y aprender del gesto corporal. Todo el trabajo acumulado me ha permitido hacerme una sensibilidad que alimenta la curiosidad, principal motor para que avivar cualquier cuestionamiento o cambio.

Una de esas líneas dio espacio a esta investigación que planto como un ejercicio interdisciplinario impulsado por una inquietud filosófica: la reiterada necesidad de hacer del cuerpo lugar de saberes, agencia y resistencia. Desde el inicio, el objetivo no fue únicamente describir una práctica cultural, sino interrogar el modo en que el cuerpo —en movimiento, en relación, en fiesta— puede devenir un agente político, no desde la representación formal casi pueril del término, sino desde la potencia que habita en su hacer cotidiano y colectivo, ese que al final del día sostiene la vida de las personas.

En este sentido, entiendo el fandango no solo como una expresión festiva o folclórica, sino como una práctica profundamente encarnada que despliega otras formas de conocimiento y relación. Especialmente en comunidades que históricamente han permanecido como una franja situada en condiciones de subalternidad es que su reiterada ejecución adquiere un significado más amplio de lo aparente. Revisitar el fandango desde esta perspectiva implicó alejarme de una aproximación puramente teórica para acercarme desde la mirada que investiga desde la experiencia y ponerme en una circunstancia que pusiera en valor lo performativo. Todo lo anterior tuvo como objetivo establecer una relación de sentido desde la afección y el pensamiento crítico.

Otro factor determinante fue reflexionar el estado actual del fandango, es decir, pensar lo que significa el desdoblamiento que la práctica ha vivido es los últimos años. A partir de la perspectiva de las prácticas artísticas que transitan de lo local a lo global sin perder su potencia crítica, descodifico esa circunstancia del fandango como un signo de que la práctica es un espacio que no se deja capturar fácilmente por las lógicas institucionales o folclorizantes frente a las que, de hecho, ha tendido que oponerse con anterioridad. En lugar de desaparecer, se transforma, se adapta, pero mantiene su pulso comunitario, afectivo y

corporal; pulso que solo tiene lugar en su ejecución, en la dimensión performativa que sostienen los cuerpos que lo hacen posible.

Así, uno de los hallazgos centrales de esta investigación fue reconocer cómo el fandango, en su forma actual, mantiene una vitalidad que proviene de su capacidad de resignificarse continuamente sin perder su sentido. Su origen como práctica local y comunitaria ha atravesado procesos de expansión y transformación que lo han llevado a insertarse en circuitos más amplios—incluso globales—, sin por ello diluir su potencia. Esta tensión entre lo local y lo global, entre la raíz y la expansión, activa una forma de resistencia política que no había previsto con anterioridad y que no se expresa en discursos explícitamente políticos, sino en la persistencia misma de la práctica que se reproduce más allá del *lugar de origen* a pesar de las circunstancias totalmente diferentes.

Otro hallazgo relevante fue reconocer en el fandango la emergencia de lo que identifico como una subjetividad performática: un modo de ser cuerpo que no se agota en la identidad local ni regional, sino que se constituye en el contacto con otros cuerpos, espacios, afectos y temporalidades. Esta subjetividad no está cerrada ni definida de antemano, sino que se actualiza performativamente en el vaivén del movimiento, en el gesto, en el ritmo compartido. Es ahí donde aparece la potencia del cuerpo como eje de creación, de relación y de transformación que no está acabada sino que es de una flexibilidad que se acomoda a las situaciones que vive para sumarlas a la construcción de una identidad abierta a la afección.

Por otro lado, la lumbralidad, como categoría teórica y de observación, surgió en esta investigación como una forma de captar los pasajes, los desbordes y las zonas de transición que se activan en la experiencia performativa del fandango. Su valor no reside únicamente en la descripción de lo sensible, sino en su potencia para ampliar el campo de análisis, permitiendo observar cómo el cuerpo, en su hacer, interviene y transforma el mundo que habita. En ese sentido, considero que la hipótesis de trabajo se satisfizo de manera parcial porque reconozco que la imagen de la lumbralidad no logró operar lo suficiente para poder ver la transformación del mundo en sentido político de manera más profunda, en el marco del análisis esa dimensión se vio desdibujada por la aproximación más estético-visual. Reconozco que ahí hay un área de trabajo para desarrollar en investigaciones futuras. No obstante, me parece que la lumbralidad como categoría de observación performativa sí logró operar durante la investigación como una abstracción operativa sensible.

Esta categoría—construida desde una mirada interdisciplinaria— se alimenta de aportes filosóficos, antropológicos, dancísticos y visuales, y puede ser replicada en el estudio de otras prácticas corporales. Así, en el marco de los estudios de las artes vivas, en concreto de la danza, mi investigación es una propuesta para explorar la potencia expresiva, simbólica y política de los cuerpos en movimiento más allá de lenguajes establecidos por las propias prácticas que con regularidad pueden ser insuficientes, sobre todo, a partir del hecho de que en el campo se siguen construyendo modos de acercarse y construir epistemologías propias más allá de los marcos disciplinarios cerrados.

En ese sentido, para llevar a cabo mi propuesta, encontré dificultades que fueron desde, encontrar programas de estudio en donde mi investigación tuviera cabida; también encontrar referencias metodológicas que sirvieran como un punto de partida y así mismo encontrar interlocutores que entendieran las cotas de enunciación de mi trabajo.

En sentido amplio, una de las fortalezas del virar a lo performativo es poder hablar del mundo vivo desde los entrecruces interdisciplinarios. En ese sentido, este trabajo es un ejercicio por pensar desde una epistemología de lo viviente, la lumbralidad permite hablar del mundo no como algo objetivo, sino como algo que se cocrea en el acto: en el gesto, en el ritmo, en la voz compartida, en la vibración del cuerpo colectivo. Por ello, esta categoría no es solo una herramienta conceptual, sino también un modo de observar: una forma de implicarse en lo que ocurre, de detectar transformaciones pequeñas o sutiles que revelan grandes desplazamientos en la manera en que los cuerpos habitan, celebran y resisten.

A partir de todo lo anterior, uno de los principales aportes de esta investigación es la construcción del concepto de lumbralidad como una herramienta interpretativa para acercarse a las prácticas corporales desde una perspectiva sensible, situada y crítica. Esta categoría es una vía para leer el movimiento, la acción y la afectividad del cuerpo no solo como expresiones estéticas, sino como formas de intervención en el espacio social, político y simbólico. La lumbralidad funciona como un faro analítico que ilumina zonas transicionales, gestos fronterizos y formas de existencia que, aunque efímeras, tienen una potencia transformadora que impacta en la vida de las personas.

En el plano metodológico, el trabajo propuso un ejercicio de investigación polifónico, porque muchas voces y experiencias se cruzaron. Aunque aún es perfectible, la metodología para articular otras formas de conocer desde el cuerpo que aquí se abordó es un primer

acercamiento, que, con los debidos ajustes, se podría adaptar a otros contextos, cuerpos y lenguajes de movimiento.

Finalmente, esta investigación aporta también una nueva mirada sobre el fandango: una mirada situada, encarnada, construida desde la experiencia, no como objeto de estudio externo sino como territorio afectivo y performativo del que fui parte. Esta implicación no solo enriqueció la perspectiva analítica, sino que permitió abrir otras formas de relación entre mi subjetividad como investigadora, mi cuerpo que es afectado por el campo y los saberes que se activan en el ejercicio de la investigación.

Uno de los mayores aprendizajes de este proceso fue la toma de consciencia sobre la necesidad de establecer modos de estudio que reconozcan a los cuerpos como presencias vivas en acción y no como objetos de análisis ni como simples vehículos de representación. Esta forma de aproximación se sitúa en un punto intermedio —y al mismo tiempo en expansión— entre bailar con ellos y solo leerlos. Requiere de una sensibilidad metodológica que implique al cuerpo que investiga, que escuche desde adentro, que atienda a los ritmos, silencios y desplazamientos que se producen en la experiencia compartida.

El mayor reto fue, precisamente, proponer una manera en que la teoría pensara la práctica desde los propios asideros que plantea mi trabajo. Ya que el objetivo no era aplicar categorías ya dadas, sino de dejar que la experiencia del fandango ayudara a modelar las herramientas de lectura, este fue el aspecto más difícil de concretizar. Por un lado, la exigencia implicó un trabajo constante de escucha, de dejarse afectar, y, sobre todo, de ajustes de lenguaje analítico y documentación sobre el mismo. Por otro lado, a pesar de que el trabajo de campo estuvo presente durante todo el proceso, con mayor ahínco en la primera parte de mi investigación, el proceso de la “prueba y error” perdió fuerza al verse cortado por el cese de mi participación en los fandangos tras mi mudanza a Francia. Una parte del ejercicio de contraste se desdibujó a pesar de que recurrentemente volvía sobre mis bitácoras, fotografías y audios. Por esta razón, hacer que el archivo se pusiera en relación con la experiencia fue la parte más difícil sobre todo porque la intermedialidad del archivo se encontraba en el mismo lugar que el entramado teórico: se encontraba en mi cuerpo. Admito que esa parte de traducción es sobre la que habrá que trabajar a profundidad para hacer germinar la metodología de los cuerpos lumbrales en su versión más fortalecida.

Por otro lado, otra dificultad presente durante toda mi escritura académica fue la tensión latente entre hacer que el orden académico direccionara la investigación y que la práctica viva —que tiende a ser errática y contingente— tuviera un peso significativo sin ser un contrapeso que desviara la mayor de la investigación. Soy consciente que la investigación con y desde el cuerpo tiene cualidades que siguen chocando con los procesos académicos más formales.

En ese sentido, observe que una de las faltas más notorias en mi proceso de investigación fue habitar espacios académicos que abordaran concretamente la performatividad desde la interdisciplina académica. Considero que muchas de los problemas de la traducción entre lo teórico y lo práctico habrían sido más fáciles de sortear con un espacio en donde yo pudiera experimentar distintas aproximaciones. Respecto a esto, puedo concluir que es necesario seguir insistiendo para que proliferen espacios académicos en donde esta clase de investigaciones tenga lugar, pues siguen siendo muy reducidos.

Considero que mi trabajo dejó abierta la siguiente línea de investigación:

- Una metodología de investigación desde los cuerpos lumbrales. A partir del desarrollo de la categoría y el encuadre conceptual planteado será posible establecer una propuesta robusta de una metodología de investigación-creación. Para ello será necesario robustecer el ala de las metodologías encarnadas en laboratorios interdisciplinarios teórico prácticos. Desarrollar laboratorios de búsqueda en donde sea replicable y adaptable para concretar la metodología a partir de una experiencia sólida. El objetivo será que esta metodología pueda ser incluida en diversos contextos culturales y corporales, que abarque un abanico amplio de las artes vivas. Todo lo anterior para continuar la labor de pensar las realidades de los cuerpos desde una perspectiva encarnada.

Dado que la autonomía de las prácticas es el gesto político que sostiene su performatividad, espero que este trabajo de investigación contribuya a una mejor comprensión de la potencia de las prácticas corporales dancísticas que se adjetivan populares o campesinas. Lo anterior para que, por un lado, las investigaciones pongan en valor estas prácticas como una entidad autónoma que no se subsume a ser puesta “al servicio” de la

representación folclorista tan útil para los poderes de representación estatal, y por ende turística. Y, por otro, para que este primer ejercicio metodológico pueda inspirar a otras investigadoras —que se sitúan en lugares interdisciplinarios entre las humanidades y las artes vivas— a explorar nuevos modelos de estudio que imaginen y construyan nuevas formas posibles de poner en valor las prácticas locales. A pesar de los esfuerzos, de la expansión crítica y teórica del cuerpo, los modelos de estudio de lo *inter* que hablen desde la proximidad de los cuerpos que habitamos en México siguen siendo escasos. En un territorio cargado y cruzado de complejidades, hay potencias y mundos posibles que solo un cuerpo que creció en contextos de compleja desigualdad puede entender, y estudiar, ¡démosle vida y espacio a los cuerpos que somos!

Finalmente, esta investigación es un ejercicio intelectual sembrado a través de mis múltiples prácticas personales. Por paradójico que sea, terminar el trabajo desde un destierro voluntario me permitió dar cuenta de la potencia de la investigación corporal porque mis experiencias previas —incluidas las vivencias del fandango— me acompañaron prístinamente durante la parte final de la investigación y durante todos los meses de adecuación cultural. Muy a pesar de estar desterritorializada mi cuerpo recuerda, mi cuerpo sabe quién es, pero aún no descubre todo lo que puede.

Anexo de imágenes
El encanto. Felipe Oliveros, 2019 -2020



La jarana de Don Lape



La tarima con sus coros



La jarana y Don Boni



Don Bonifacio



El violín de Don Manuel



La tarima y su encanto



Fandango en Texcaltitlán



Margaritas y amapolas, las bailadoras aparecen



Son sonoro invocador



El encanto

Fuentes

Ávila, Landa, Homero, *Políticas culturales en el marco de la democratización. Interfaces socioestatales en el movimiento Jaranero de Veracruz, 1979-2006*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2008.

Alarcón, Mónica, *La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza*. México: IIE, UNAM, 2015.

Añon, Valeria & Rufer, Mario. (2018). "Lo colonial como silencio, la conquista como tabú: reflexiones en tiempo presente", *Tabula Rasa*, (29), 107-131. Doi: <https://doi.org/10.25058/20112742.n29.06>

Bardet, Marie, *Hacer mundos con gestos*. Trad. de Pablo Ires. Buenos Aires, Cactus, 2019.

Bardet, Marie, *Perder la cara*. Trad. de Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2021.

Bardet, Marie, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Trad. de Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2012 .

Bardet, Marie, "Saberes gestuales. Espistemologías, estéticas y políticas de un «cuerpo danzante»." *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason*. 60, 2018.

Butler, Judith, *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Trad. de Horacio Pons. Amorrortu: Buenos Aires, 2009.

Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Trad. de Alora Bixio. Paidós: Buenos Aires, 2002.

Camilo, Juan, "Implosiones: corporalidades fronterizas como prácticas de libertad o cómo diluir un régimen de verdad y producir otro en el propio cuerpo, sin morir en el intento." *Tabula Rasa*, no. 16 (2012):121-138. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39624572008>

Cardona, Ishtar, "Fandangos de cruce: la reapropiación del son jarocho como patrimonio cultural" en *Revista de literaturas populares*. Facultad De Filosofía Y Letras / Escuela Nacional De Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM, Año XI / número 1 / enero-junio

de _____ 2011, pp. 130-146, consultado en <http://rlp.culturaspopulares.org/textcit.php?textdisplay=527>

Castro, Edgardo, *El vocabulario de Michel Foucault: un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2004.

Certeau, Michel de, *La invención de lo cotidiano*. Trad. de Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2010.

Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Trad. de Claudia Ferrari. Barcelona: Gedisa, 1992.

Corbin Alain, Jean-Jacques Courtine, Vigarello Georges, *Historia del cuerpo*. Vol. 1. Del Renacimiento al siglo de las Luces. Trad. de Núria Petit y Mónica Rubio. Madrid, Taurus, 2005.

Corbin Alain, Jean-Jacques Courtine, Vigarello Georges, *Historia del cuerpo*. Vol. 2. De la Revolución francesa a la Gran guerra. Trad. de Núria Petit y Mónica Rubio. Madrid, Taurus, 2005.

Corbin Alain, Jean-Jacques Courtine, Vigarello Georges, *Historia del cuerpo*. Vol. 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX. Trad. de Núria Petit y Mónica Rubio. Madrid, Taurus, 2005.

Coord. Diana Roselly Pérez Gerardo, *Vivir en los márgenes. Fronteras en América Colonial. Sujetos, prácticas e identidades. Siglos XVI-XVIII*. México, IIH, Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.

Mendiola, Alfonso “El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado” en *Historia y grafía*, No 15, 2000. Universidad Iberoamericana, México.

Coord. Silvia Citro y Patricia Aschieri *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos, 2011.

Domanska, Ewa, “El viraje performativo actual en la humanística actual” en *Criterios. Revista internacional de teoría de la literatura, las artes y la cultura*. La Habana: N° 37, 2011

Fanon, Frantz, *Piel negra, máscaras blancas*. Trad. De Iría Álvarez, Paloma Monleón et al. Madrid: Akal, 2009.

Federici, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. 2ª ed., Trad. De Verónica Hendel y Leopoldo Touza. Buenos Aires: Tinta y Limón, 2015.

Federici, Silvia, "En Alabanza al cuerpo danzante", 14 de septiembre 2021. En <http://brujeriasalvaje.blogspot.com/2017/06/en-alabanza-del-cuerpo-danzante-por.html>

Federici, Silvia, *Más allá de la periferia de la piel. Repensar, reconstruir y recuperar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*. Trad. De Gabriela Huerta. Ediciones Corte y confección, 2022.

Figuerola, Hernández, Rafael, "El fandango jarocho en los albores del siglo XXI: comunidades imaginadas reinventando tradiciones" en *Fuentes humanísticas*. Año 30, Número 56, I Semestre (enero-junio 2018), 47-54.

Foucault, Michel. [1967] 1984. De los espacios otros "Des espaces autres", Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, París, Francia, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, No. 5, octubre de 1984. Fotocopiotea No. 43, 2014. Acceso: 23 de octubre de 2018. http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopiotea/43_espacios_otros.pdf
Foucault, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Trad. De Víctor Goldstein. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

Foucault, Michel, "Topologías" en *Fractal*, nº 48, enero-marzo, 2008, año XII, volumen XIII, pp. 39-62.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Trad. de Martí Soler. México: Siglo XXI, 2011.

Foucault, Michel, *Microfísica del poder*. Trad. de Julia Varela. Madrid: La Piqueta, 1979.
Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Trad. de Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI, 2013.

Galán, Genevieve, "Aproximaciones a la historia del cuerpo como objeto de estudio de la disciplina histórica." *Historia y Grafía*, nº. 33, (2009):167-204. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58922949008>

García de León, Antonio, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. 1ª. Siglo XXI, UNESCO, Universidad de Quintana Roo, Gobierno del Estado de Quintana Roo, 2002.

García de León, Antonio, *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: CONACULTA/Instituto Veracruzano de Cultura, 2006.

García de León, Antonio, *Tierra adentro, mar en fuera: El puerto de Veracruz y su litoral a Sotavento, 1519-1821*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Guasch, Anna María *Arte y archivo: 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.

Guasch, Anna María, *El arte en la era de lo global. 1989 | 2015*. Madrid: Alianza, 2016.
Godínez, Gloria, *Morenas de Veracruz: Fisuras de género y nación vistas desde la tarima*. México: Universidad Veracruzana, 2019.

Haudricourt, André-Georges, *El cultivo de los gestos. Entre plantas, animales y humanos*. Trad. de Pablo Ires. Buenos Aires, Cactus, 2019.

Hernández Jaramillo, José Miguel, *De Jarabes, puntos, zapateos y guajiras. Un sistema musical de transformaciones (Siglos XVIII-XXI)* México: UNAM, 2017.

Huberman-Didi, Georges, *Cuando las imágenes toman posesión*. Trad. de Inés Bartolo. Madrid: Machado libros, 2008.

Islas, Hilda, *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. INBA, Centro Nacional de Investigación en Danza México, 1995.

Islas, Hilda, *El juego de acercarse y alejarse. Traducción performática de “otras” danzas*. México: CENIDI/INBA, 2016.

Lepecki, André, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Trad. de Antonio Fernández, Madrid: Universidad de Alcalá, 2009.

Mendiola, Alfonso, “El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado” en *Historia y grafía*, No 15, 2000. Universidad Iberoamericana, México, 183
Mignolo, Walter. “Aesthesis decolonial”, *CALLE14. Revista de Investigación en el Campo del Arte*; Vol 4, No 4, 2010. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. En
<<https://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/index>>

Mraz, Jonhn, *Historias fotografías*. Oaxaca: Cuerpo Académico Hermeneútics de la Modernidad: pensamiento, arte y memoria, 2018.

Moreno, Nájera, Andrés, *Presas del encanto. Crónicas de son y fandango*. Veracruz: Programa de Desarrollo Cultural de Sotavento, 2009.

Pablo L., & Ángel A. "La historia oral como alternativa metodológica para las ciencias sociales." *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*, no. 20 (2014):45-62. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65247751003>

Pérez, Montfort, Ricardo, *Detrás de la verde arboleda. Un reencuentro de ensayos sobre la cultura jarocho durante los siglos XIX y XX: fandangos, sones y décimas*. México: Mar Adentro, 2024.

Pérez, Soto, Carlos. *Proposiciones en torno a la Historia de la danza*. Santiago: LOM Ediciones, 2008.

Pérez, Victoria, "Danza en contexto. Una introducción". En Victoria Pérez Royo (ed.), ¡A bailar a la calle! *Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pp. 13-65.

Sánchez García, Rosa Virginia, "Diferencias formales entre la lírica de los sones huasteco y la de los sones jarochos", en *Revista de literaturas populares*, año II, no. 1 (enero-junio) 2002.

Santos, Milton, *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo. Razón y emoción*. Trad. de María Laura Silvera. Barcelona: Ariel, 2000.

Sheets-Johnstone, Maxine. *The phenomenology of dance*. United Kingdom: Temple University Press, 2009.

Sheets-Johnstone, Maxine. *The corporeal turn. An interdisciplinary reader*. United Kingdom: Imprint Academic, 2009.

Sousa Santos, Boaventura de. 2009. *Una epistemología del Sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. Edición de José Guadalupe Gandarilla Salgado. México DF: Siglo XXI.

Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trad. de Vidal Peña. Madrid: Alianza, 2011.

Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls eds., *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*, UNAM: México, 2021.

Rolnik, Suely, "Geopolítica del chuleo" en *Brumaria. Arte, máquinas, trabajo inmaterial*. N°7, 2006.

Rajewsky, Irina, “Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad” en *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, núm. 6: 432–61. 2020. Trad. de Brenda Anabella Schmunck.

Rolnik, Suely, “Antropofagia zombie” en *Brumaria. Arte, máquinas, trabajo inmaterial*. N°7, 2006

Rolnik, Suely, “Lygia llamando” en *Brumaria. Arte, máquinas, trabajo inmaterial*. N°7, 2006.

Roman Güemes, Blanca Ramírez Gil y Ernesto Luna, eds. *Una caricia a la tierra: danzas y bailes de Veracruz*. Xalapa: Universidad Veracruzana. Instituto de investigación y difusión de la danza Mexicana A.C., 1991.

Schechner, Richard, *Performance theory*. Londres: Routledge, 2004.

Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls, eds. *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2022.

Listado de imágenes

No cuento con los derechos de las imágenes que no son de mi archive personal debido a que es con fines académicos.

Imagen 1. Imagen 1. Grupo de jaranas improvisando en las calles de Tlacotalpan. Febrero 2024. Foto: archivo personal de Valeria Aguilar.

Imagen 2. Imagen 2. Pareja bailando el “Toro Zacamandú” en el fandango del 2 de febrero de 2024 en Tlacotalpan. Foto: Mario Cruz Terán.

Imagen 3. Grupo de bailadoras ejecutando el son de montón “El Butaquito” en el fandango del 2 de febrero de 2024 en Tlacotalpan. Foto: archivo personal.

Imagen 4. Pareja de bailadores sobre la tarima en el fandango del 2 de febrero de 2024 en Tlacotalpan. Foto: Mario Cruz Terán.

Imagen 5. Son de montón hacia el amanecer en el fandango del 2 de febrero de 2024 en Tlacotalpan. Foto: Mario Cruz Terán.

Imagen 6. Fandango en la Ciudad de México. Encuentro organizado por la ¡Qué siga el fandango! el 01 de julio de 2024. Foto: archivo personal de Valeria Aguilar.

Imagen 7. Fandango en Tlacotalpan. marzo de 2024. Foto: Mario Cruz Terán.

Imagen 8. Relación de imágenes. Archivo personal de Valeria Aguilar.