Cena
v. 44, nº 2, maio - ago 2026

Las Viejas Que bailan: Su habitar poético estados afectivos

The Old Women Who Dance: Their poetic dwelling: affective states

Ángela Arboleda[1]
https://orcid.org/0009-0007-1507-6170
Universidad de las Artes – UArtes, Guayaquil, Ecuador
E-mail: angela.arboleda@uartes.edu.ec / uncerrodecuentos@yahoo.com

1 Artista multidisciplinar (oralidad, literatura, danza, improvisación), docente universitaria y gestora cultural con énfasis en la puesta en valor, registro y difusión de la tradición oral de la costa ecuatoriana.

Resumen: Este ensayo poético surge de la experiencia de una mujer que inicia su formación formal en danza a los 50 años, situando su práctica en el cruce entre cuerpo, envejecimiento y escena contemporánea. El cuerpo-texto que envejece tensiona los imaginarios de virtuosismo, productividad y normatividad en las artes escénicas. A través de una práctica escritural híbrida -que combina memoria, ficción, reflexión teórica y experiencia encarnada- el texto aborda la danza como resistencia, placer y reconfiguración identitaria. Inscrito en el marco del giro afectivo y las perspectivas críticas sobre el cuerpo y la subjetividad, propone entre lo poético y lo académico, a la escritura como espacio performativo desde el cual repensar el habitar del cuerpo mayor en el tiempo y en la escena.

Palabras clave: Artes escénicas. Cuerpo. Danza contemporánea. Envejecimiento. Escritura performativa. Giro afectivo.

Abstract: This poetic essay emerges from the experience of a woman who begins her formal dance training at the age of 50, situating her practice at the intersection of the body, aging, and the contemporary performing arts. The aging body-text challenges dominant imaginaries of virtuosity, productivity, and normativity within the field. Through a hybrid writing practice—combining memory, fiction, theoretical reflection, and embodied experience—the text approaches dance as resistance, pleasure, and identity reconfiguration. Situated within the framework of the affective turn and critical perspectives on the body and subjectivity, it proposes writing as a performative space—between the poetic and the academic—from which to rethink how the aging body inhabits time and the stage.

Keywords: Affective turn. Aging. Body. Contemporary dance. Performative writing. Performing arts

Introducción

Este texto no sabe bien en qué género se inscribe, porque se hibrida y antropofaga constantemente, pero sí sabe que camina, o más bien baila, por los campos de las artes escénicas, haciendo un entrecruzamiento entre danza contemporánea, artes performativas y escritura como investigación-creación. Si acaso vamos a bautizarlo digamos que es un ensayo poético que bebe de la experiencia situada de un cuerpo femenino que está envejeciendo y que buscó insertarse más que en un proceso formativo, en uno relacional.

Se aleja de estructuras tradicionales para articular registros diversos —auto ficción, diario, reflexión— es decir, aborda la escritura como práctica performativa y como extensión del cuerpo en escena. Nos abrazamos, como en un tango, a Erika Fischer-Lichte, para quien la experiencia performativa implica al cuerpo no como signo sino como presencia que acontece y se transforma en el proceso mismo de su enunciación (Fischer-Lichte, 2011), y que se potencia en el encuentro entre cuerpos, en el convivio, como plantea Jorge Dubatti (2007).

Dice Marie Bardet (2012) que el pensamiento no se sitúa fuera del movimiento, acontece en él. Por ello afirmamos que la escritura es una práctica corporal que piensa y se despliega a la par, entendiendo al cuerpo como territorio de inscripción política y de disputa (Segato, 2016; Rivera, 2018), atravesado por economías afectivas y violencias contemporáneas (Valencia, 2010). Desde estos principios proponemos la idea de repertorio de Diana Taylor (2003) para pensar el cuerpo como archivo vivo de memoria, experiencia y transmisión que se activa en cada gesto.

El diálogo se abre con enfoques del giro afectivo haciendo hincapié en el papel de las emociones, las intensidades y la experiencia encarnada en la producción de conocimiento. Para Sara Ahmed y Jo Labanyi, las emociones no son estados privados sino fuerzas que circulan socialmente, por ello buscamos con esta escritura representar una interioridad para poner en movimiento una red de afectos, porque no se siente en soledad, estamos marcados por historias, normas y expectativas que nos exceden.

Estos cuerpos (danzante-escribiente) se insertan en una práctica artística que se vuelve espacio de relación, afectación y transformación. Para José A. Sánchez (2007) verse afectada por la experiencia escénica es ya una forma de evaluación y de vínculo con el mundo, ojalá de vínculos con aquello que desborda la norma, habilitando otras formas de presencia escénica (Lepecki, 2009): la de las viejas, su habitar, su poesía.

Y como, según quién me mire, ya soy una vieja, este ensayo se inscribe en la escritura del yo que entiende lo autobiográfico[2] no como reflejo de una identidad previa, sino como una construcción narrativa. Como sugiere Pardo (1996), la experiencia no preexiste a su relato, sino que se constituye en él, mientras que Paul Jay (1993) plantea que el yo no es anterior a la escritura, sino que se produce en el acto mismo de narrarse. En este sentido, y en diálogo con Elizabeth Jelin (2002), la memoria que aquí se moviliza no busca fijar hechos, sino activar sentidos desde una experiencia situada, encarnada y fragmentaria. De ahí que se sugieren variedad de voces, tonos, yoes y desbordes (nótese la voz que desborda la página en modo corrección)

Y bien, no podemos ofrecer las clásicas conclusiones porque estamos en bucle, generando preguntas y más preguntas acerca de cómo envejecer en la danza, cómo legitimar un cuerpo-otro en la formación artística, qué epistemes emergen desde la experiencia sensible. En este tránsito bailable, este cuerpo-texto no busca respuestas, sino una transformación en curso, como acontece en toda experiencia performativa.

Acá el cuerpo, la memoria y el lenguaje se entrelazan para producir sentido y por ello la escritura no funciona únicamente como medio de registro, sino como práctica de pensamiento-acción. Queremos desbordarnos y ser el tipo de producciones que busca Lola Proaño (2022):

> …producciones donde prevalezca el “querer vivir propio” sobre el “querer vivir del soberano” (el hegemón), que expresen la voluntad de mejor vida; que desplieguen la potentia como una posibilidad de poder (Rancière, 2001) y de realización siempre presente (Virno, 2003) aunque no esté actualizada (puesta en acto) (Dussel, 2017); interesan producciones escénicas que abran el horizonte de lo posible (Roig, 1995).

In-Out-In

El presente trabajo en su hibridez es reflejo de lo que la autora ha descubierto ahora que está envejeciendo. Tuvo que mirar hacia dentro -in- para encontrar los puntos de conexión con las demás -out-, esas que están envejeciendo, van a envejecer o ya envejecieron como ella. Así intenta construir una red de contención para ella -in- y para todas -out-. Esta es una crónica esquizo de lo que esta etapa vital ligada a la escena dancística le ha dejado. Como toda performance genera un “bucle de retroalimentación” (Fischer-Litche), se transforma constantemente, se resiste a fijarse en una forma estable. Por tanto, esto no es una partitura, no es un ensayo, no es un artículo, no es un cuento, ni una novela, es un vaivén, un sube y baja, un quedarse quieta un momento para ver el tiempo pasar-nos.

---

2 Para revisar más a profundidad lo autobiográfico aquí propuesto acudir a Dewey, John. Art as Experience. New York: Perigee Books, 2005; Lejeune, Philippe. El pacto autobiográfico. Madrid: Megazul-Endymion, 1994; Alberca, Manuel. El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Parerga: A modo de introducción

- ¿Qué le pasa a Lupita?
- No sé
- ¿Qué es lo que quiere?
- Bailar
- ¿Por qué ella no baila?
- Su papá
- ¿Qué dice su papa?
- Que no
- ¿Qué dice su mama?
- Que sí
- Que baile esa niña
- Sí, sí
- Que baile Lupita
- Sí, sí
- ¿Qué quiere bailar?
- Mambo, sí, sí, sí…
- ¡Ah, uh!

(Pérez Prado, 1952)

Van estas letras desordenadas para todas las Lupitas del mundo. Niñas, jovencitas, mujeres y señoras, como la autora, que la gente no sabe qué les pasa. En este mambo lo preguntan. Y sí, lo que queremos es bailar. Se escoge este mambo porque a esa niña su papá le dice que no. Y aunque quizá rían, afirmo que este mambo habla del patriarcado. Las niñas, si quieren bailar, deben preguntarle a papá y papá dice que no, la mamá dice que sí y entonces se suelta la descarga. Y eso es lo que busca este paseo (de dar pasos o sea de bailar) por las letras: una genealogía de mujeres que le dijeron sí a sus hijas. ¿Se acuerdan cuando en las fiestas el joven debía acercarse al padre y a la madre para pedir permiso de bailar con la chica? ¡Cuánto hemos avanzado muchachas! Y quizá por eso nos están matando y nos da miedo salir por las noches a bailar, a caminar, a trabajar, a enamorarnos, a pasear, a mirar, a zarpar, a poetizar, a construir e inventar, a marchar y gritar, a patear calles para demarcarlas, desviarlas, narrarlas y versearlas, a vivir pues.

¿Y qué otra cosa tiene este mambo además de sabrosura y provocación de meneo? Pues que habla de una Lupita y Lupita no es cualquier nombre. Dámaso Pérez Prado crea este mambo en México, tierra de la mayoría de Lupitas del mundo (habría que hacer un levantamiento de datos, pero puedo apostarlo), donde migró cuando salió de Cuba. Así como él, miles de cubanos partieron y en la isla fueron quedando mujeres con el corazón roto, con hijos prendidos de la falda y de las tripas. Hasta que ellas también partieron. No se quedaron como Penélope. Es que un mambo que diga ¿qué le pasa a Penélope? No suena.

En México llamarse Guadalupe es un pleonasmo. La adoración guadalupana define a este pueblo tan particular en su sincretismo religioso y cultural, entre la herencia precolombina y la colonización judeocristiana y católica. Miramos con asombro cómo la adoración a la imagen/figuración/idea(l)/concepto de una mujer virginal, pura, santa y madre define a los pueblos. A esto los estudiosos lo llaman, según las diversas miradas y contextos, mariología y mariolatría. El concepto que nos interesa es un tercero, el marianismo: "…culto a la superioridad espiritual de las mujeres que enseña que ellas son semidivinas, moralmente superiores y espiritualmente más fuertes que los hombres" (Stevens, 1973, p. 17) y que según su autora ha marcado la vida y la producción de las mujeres y artistas latinoamericanas en el siglo XX.

Bien, toda esta vuelta para justificar que empiece con un mambo este trabajo que resume lo que fue para la autora iniciar la carrera de danza a los 50 años.

Carta de intención

Srs.
Carrera de Danza, Universidad de las Artes
Ciudad.

Estimadas señoras:
Mis inicios en la danza se dan en el salón de casa, donde el garbo de mi padre abrazando a mi madre en un tango, me dieron pistas de que el movimiento es goce. Años después como parte de mi proceso de formación en un grupo local de danza teatro, tomé clases de danza enfrentando a mi cuerpo a un reto que parecía inalcanzable. Se me dijo desde: «tienes un cuerpo inteligente» hasta «no tienes condiciones», «qué buena intérprete» y «¡nunca bailarás!». Desde entonces me ronda en la cabeza la palabra virtuosismo que fue con la que un profesor me terminó de echar del mundo de la danza. ¿Dónde había quedado el goce? ¿Dónde mi certeza de poseer sentido del ritmo, buena coordinación, memoria emotiva, conciencia del espacio escénico, disciplina? ¿Dónde mis ganas de recuperar la pasión del tango para compartirla con el mundo?
Seguí indagando junto a otros maestros que me permitieron desde mis «limitaciones» encontrar movimientos con los que contar lo que necesitaba en ese momento. Encontré fuera del país entrenamientos que me permitieron superar bloqueos corporales que pensé que jamás vencería y mientras ese «milagro» sucedía, me enamoré de la palabra dicha a viva voz como género escénico y abandoné la danza para dedicarme a la narración oral escénica, donde paradójicamente cada vez que bajaba del escenario alguien me decía: ¡usted ha hecho danza! ¡qué bonito que se mueve! Y resulta que yo contaba sentada. Descubrí entonces que todos los «debarías moverte así» no son más que normas aprendidas, una forma de medir el cuerpo desde el afuera.
Estoy a punto de cumplir 50 años y no he dejado de entrenarme en diferentes momentos con diferentes técnicas para poder seguir diciendo cosas en escena. Hoy cuento sentada, de pie, moviéndome, bailando, quieta: que es otra forma poderosa de movimiento. Confío en que el texto es ritmo y no puede transmitirse si el cuerpo no está entrenado para bailarlo bajo la forma que le apetezca. No es un signo que represente algo, sino una presencia material que acontece (Fischer-Lichte, 2011), y desde ahí este cuerpo que escribe y baila no busca representar, sino insistir en su propia experiencia.
Robo las palabras de Paul Auster para transmitir mi intención en este medio siglo: «Habla ya antes de que sea demasiado tarde, y confía luego en seguir hablando hasta que no haya más que decir. Quizá sea mejor que de momento dejes tus historias a un lado y trates de indagar lo que ha sido vivir en el interior de este cuerpo desde el primer día que recuerdas estar vivo hasta hoy»
Quisiera hacer la carrera de danza como un experimento mediante el cual indagar en un cuerpo, mi cuerpo, que según el medio ya es descartable, obsolescencia programada, lo llamaría. ¿Cómo enfrenta una mujer «vieja» un entrenamiento pensando para cuerpos en formación? ¿Cómo será vista por un grupo de jóvenes altamente competitivos que empiezan su vida artística y su vida misma? ¿Qué tiene para compartir una mujer «vivida», con historia escénica, con «experiencia»? ¿Cómo manejará el dolor y el agotamiento? ¿Cómo lo hacen o han hecho otras mujeres que han envejecido o no en la escena?
Pretendo llevar un diario donde registrar cada sensación, cada pensamiento, cada dolor y cada logro. De este diario surgirá ¿un montaje? ¿un ensayo académico? ¿una charla? ¿una tesis? Ojalá todo en uno, ojalá una profunda reflexión acerca de lo que significa para la mujer envejecer en esta sociedad globalizada y tecnificada, más aún envejecer en la escena, en la danza, tan poética y a veces tan cruel.[3]

La carta fue aceptada y debe permanecer en algún archivo administrativo unviersitario. Toda memoria es situada y encarnada, por tanto, este registro no buscó fijar hechos

3 Tomado del archivo personal.

sino activar sentidos, como diría Jelin (2002). Este cuerpo que habla no es un dato previo, es una construcción que se autoproduce en el acto mismo de narrarse. (Jay, 1993).

Este registro tipo bitácora fue la herramienta metodológica de esta investigación-creación. No se trató solo de una elección formal, sino de una forma de cuestionar los límites disciplinares. De más está decir que la práctica artística es un modo de generación de conocimiento. Siguiendo a López Cano (2015), la investigación-creación valida herramientas situadas (bitácora, diario, autoobservación y registro de experiencias) y no necesariamente sistemáticas de orden tradicional. Desplegamos acá estas herramientas para seguir al propio cuerpo mayor en movimiento, sus transformaciones, resistencias y afectaciones, así como a las condiciones simbólicas y materiales en las que estas se producen. Decidimos privilegiar el proceso sobre el resultado y reconocer el valor epistémico de la experiencia.

Esperamos que el conocimiento resultante no sea universal ni abstracto, sino situado, encarnado y atravesado por condiciones biográficas, afectivas y contextuales. Esto no es un gesto meramente introspectivo, sino una práctica crítica que interroga las relaciones entre cuerpo, experiencia y producción de sentido en las artes escénicas.

Diversas explicaciones de por qué se le ocurrió a la protagonista iniciar la carrera de danza a los 50 años

> "Contra mi cuerpo, contra mi piel y mi pelo y mis ojos, contra mi esqueleto habían dictado sentencia los justos…"
> Cristina Fallarás, *Las Niñas Perdidas.*

Paul B. Preciado titula uno de sus textos como "Multitudes *queer*" y la protagonista de esta historia acaba de imaginarse multitudes, pero de viejas, no solo poblando cuanto lugar se les antoje, sino poblándola a ella misma. Así como el feminismo… No… los feminismos determinaron que no hay "la mujer" sino "las mujeres", por consecuencia, no hay "la vieja", sino "las viejas".

La protagonista quiere ser una vieja sin más cargas que sus propias historias, aciertos y desaciertos. Quiere llegar a ser una vieja ¿huérfana? ¿cómo se les dice a las mujeres sin hijos? ¿yermas? …Quiere tener la capacidad de decir lo que cree muy suelta de huesos, sin la idea constante de que aquello pueda lastimar a los demás, y cargada de sabiduría, como esa de las viejas de los *faire tales*.

En este intento por construir una voz, que es a la vez un coro, que diga lo que en realidad siente, seguramente nos lastimaremos y lastimaremos a mucha gente. Y para curarnos en salud nos justificaremos echando mano de "El giro afectivo". Lo haremos para entender y que entiendan esa bola de pelos que vamos a vomitar. Así que, cada explicación del antojo dancístico, es resultado de un estado afectivo particular que ha afectado a la protagonista, nunca mejor dicho.

Estados afectivos

> Un relato escrito o expuesto en primera persona exige de suyo una dosis de coraje, lo que no deja de ser en rigor un fenómeno de naturaleza moral. Motrarse simple presupone siempre un poco de valor, y armándome lo mejor que puedo de este valor, expongo ahora que en el transcurso de estos días, ya mencionados en diversas ocasiones y que al parecer han pasado junto a mí y han dejado huella en mi persona -arrugas, marcas, etc.-, he conocido a…
> Robert Walser

Resentimiento, el primero

Un día despertó con ganas de la revancha. Durante años fue blanco de burlas acerca de su intención de bailar y de la forma e incapacidades de su cuerpo, así que "¿qué tal si les sacudo en la cara un título universitario que diga bailarina intérprete?", se dijo sonriendo. ¿Es este, entonces, un acto de venganza, señora? "Sí. Pero es también un acto divertido, una alegre insurrección (a lo Braidotti), una desfachatez, un momento poético, un impulso, un deseo, un sueño, y en todas partes te dicen que a los sueños se los persigue. Es un "aquí me tienes", docente que no supiste trabajar con cuerpos distintos, maestro que no tenías otras herramientas, que no habías estudiado a profundidad el cuerpo para abordarlo en su diversidad, que entendías de gimnasia, pero no de sensibilidades. Aquí me tienes, bailando como el huevo, porque solían decir, socarronamente: 'bailó… como el huevo, pero bailó'. Solo que el huevo es una gran proteína y es también ese "güebo", ese miembro masculino que me complementa porque me gustan los hombres, pero que me complementa también porque hay algo de masculinidad en mí. Aquí me tienes, prima ballerina, provocando y coqueteando con las nuevas miradas sobre el movimiento y los cuerpos potentes, trastocando los espacios y los cánones, reorganizando saberes que fui recogiendo por años, lejos de esta ciudad normada a la que hace rato le quieren apagar el ritmo, el saoco". Así que la primera explicación se resume en un: "porque así se me cantó. Estoy en mi derecho. Luego, doy un salto y ahora hago equilibrio sobre mi izquierdo. Vamos, bailando así, al límite de la racionalidad, regodeándonos peligrosamente todas nos en las marcas, las huellas del resentimiento". ¿Pero no debería a estas alturas ser la razón la que prime en sus decisiones, señora? Respondo con una cita que me iluminó en mi calidad de ciudadana peligrosa por poco razonable:

> A falta de criterios rigurosamente objetivos, en el último tercio del siglo XX la teoría política acabó decantando un método inter-subjetivo de deliberación y toma de decisiones basado en el uso público de la razón. …lo que constituye el fundamento del "liberalismo político". En este paradigma *el papel de las emociones quedaba relegado por su irrelevancia metodológica, cuando no por su peligrosidad cívica.* (Fernández, 2017, pp. 333-334. El subrayado es mío)

Me preocupa ahora que las lectoras y jurados opinen que mi mundo emocional no puede aparecer en un trabajo académico. Por ello llevo horas leyendo sobre el resentimiento, desde Nietzsche hasta Nussbaum quien me entretuvo con Las Furias, diosas de la venganza. ¿Es normal resentirse? ¿Sentir y volver a sentir y volver a sentir no nos hace ricamente humanas, complejamente sensibles? El resentimiento es una emoción que vuelve, se queda, insiste. Las emociones no son estados internos sino fuerzas que circulan (Ahmed), entonces este resentimiento no es solo mío: está tejido con historias, con mandatos, con una serie de pre(pro)cedencias. En fin, que después de sesudas reflexiones, y en nuestra calidad de ficcionadoras y mentirosas, me manda a decir, muy dueña de sí, que una siente lo que siente. Y punto. Serán sus emociones las que manden.

> Uno no tiene por qué avergonzarse de amar con la misma intensidad al marido y a los libros, a la música y a los hijos, a los amantes y a los paisajes, a los amigos y los discursos, a los compañeros y a los desconocidos con quienes comparte momentos de intensidad estética o de intensidad política. La emoción se puede trasladar al trabajo y a la política, y ese traslado no es negativo siempre que no se pretenda engañar, que no se pretenda manipular hasta el punto de que se acabe confundiendo a las personas con los paisajes y a los compañeros con los discursos. (Sánchez, 2015)

- Voz en la cabeza: ¿Y después de esto cómo piensa seguir, señora autora?
- Señora autora: No lo sé. Y no me digas así. Mejor me pongo un café.
- Voz en la cabeza: Excelente idea. Solo que ya sabemos lo que sigue. Te acomo-

das frente a la pantalla, renovada, dispuesta a continuar y de pronto te vienen unas ganas urgentes de cagar y corres al baño pensando que ahora sí, eliminado el bolo alimenticio toda escritura será más fluida. Pero de regreso te entretienes repasando mesas y muebles. En este ir y venir sientes que todo cruje y duele. No en la casa, no en los muebles, en ti.

- Señora autora: Mi esqueleto ya no es el que era.
- Voz en la cabeza: ¿Y esto le importará a alguien?
- Señora autora: No importa… No sé. El texto va de viejas ¿no? Hay que terminar este bodrio. Sigamos.

Placer, el segundo

Es una gran idea ir en la búsqueda constante del placer. Epicuro le aclaró que la madre de todos los placeres, es el placer por la mera existencia. No la maximización del placer, sino el decrecimiento del sufrimiento. El placer como ausencia del dolor. Entonces pensó que a ella le entra como un éxtasis cuando baila en una fiesta, qué disfrute cuando suenan los primeros acordes de un temazo, se le olvida todo, a medida que el volumen aumenta el sufrimiento desciende. Que de los momentos más felices de su vida puede contar aquellos en los que improvisó en el Ensamble Culebra Cascabel. Tenía una pequeña tabla negra, libros de poesía, varios juguetes sonoros, castañuelas, abanicos y sus zapatos rojos de flamenco. Qué más podía faltarle. Que de los tiempos más placenteros que ha vivido puede extraer aquellos en que no hizo otra cosa que entrenar, cuando vivió en Buenos Aires y en Madrid. Pues bien, debía volver a esos espacios del movimiento placentero. Y a tan solo veinte minutos de casa hay una universidad que te certifica como intérprete de ese placer que es danzar. Así que, finalmente ingresó a la Universidad con 50 años y si, como dice la Éricka, la performance transforma a quienes participan en ella (Fischer-Lichte, 2011), este ingreso no sería solo una formación, sino una mutación.

Según el velo que se le instalara en los ojos, se miraba ante el espejo y gesticulaba haciendo muecas de agrado o compasión. Esto es que ha empezado a emitir juicios que determinarán el porvenir, el inmediato, el ¿con qué te cubro?, ¿de qué voy hoy?, ¿en qué agenda te toca instalarte esta mañana? Según el veredicto empezaba el día con un tono particular que el juicio y los ropajes escogidos le imprimían a su musculatura… iba tonificado, apurado o iba contento y algo eléctrico o iba arrastrado, tenso… pero cada vez que iba era, quiéralo o no, yo. Alguno de esos yo.

> Cada uno de nosotros es un cuerpo, sometido a las mismas leyes que todas las demás porciones de materia. Si se lo empuja, avanza; si se tira de él, retrocede; si se lo levanta y se lo deja, vuelve a caer. Pero al lado de estos movimientos que son provocados mecánicamente por una causa exterior, hay otros que parecen venir de adentro y que se distinguen de los precedentes por su carácter imprevisto: se los llama 'voluntarios'. ¿Cuál es su causa? Es lo que cada uno de nosotros designa con la palabra 'yo'. Y ¿qué es el yo? Algo que parece, con o sin razón, desbordar por todas partes el cuerpo que allí está junto, sobrepasarlo en el espacio tanto como en el tiempo. (Bergson, 2009, p. 19)

Bien, señor Bergson: ¡Gracias! Puede la escritora seguir hablando desde su yo desbordado sin-vergüenza y deseoso de placer. Apelando a la memoria, a este presente que puede ser un invento. Apelando también a un futuro que está siendo en este preciso momento, porque ya el reloj ha avanzado varios segundos, por tanto, ya estamos viviendo el porvenir. O sea que apelando a este juego de calendarios busca activar y actualizar su cuerpo y sus placeres, sus goces. Yo soy un cuerpo, dice; y yo lo escribo, siguiendo su dictado. También sé que el tiempo agudiza la mirada, es decir la deforma. Y con esa mirada atisbé este cuerpo y creé un manifiesto sobre el placer, una especie de implicancia práctica

para heredar a las futuras generaciones, para que alcancen una gran calidad de vida y de gozo.

Alegría-Travesura, el tercero

> "Una fenomenología de la felicidad debería explorar de qué manera aguardamos aquellas cosas que nos producen deleite."
> Sara Ahmed

> "¡Y demos por perdido el día en que no hayamos bailado al menos una vez!
> ¡Y sea falsa para nosotros toda verdad en la que no haya habido una carcajada!"
> Friedrich Nietzsche

Después de entender cómo Ahmed, en La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría, desentraña el funcionamiento de las economías afectivas, es decir la circulación, intercambio, compra, venta y tráfico de las emociones que determinan cómo nos relacionamos con el entorno, nos anotamos a su propuesta de sociabilidad emotiva y al funcionamiento de las emociones como "políticas culturales geopolíticamente situadas"[4] (Coello, 2019, p. 14), sin olvidar que dichas economías afectivas están atravesadas también por lógicas de violencia y capitalización del cuerpo (Valencia, 2002).

> …explora los hábitos de felicidad cotidianos y considera de qué manera estos hábitos suponen modos de pensar el mundo que moldean el modo en que ese mundo se organiza. Me interesa prestar atención al modo en que la felicidad se habla, se vive y se practica: para mí la felicidad es aquello que hace. (Ahmed, 2019, p. 41)

Entonces sí, la alegría como política contra la otra imposición del sistema que es la sumisión y triste conformismo, nos resulta válida. Esperamos que a ustedes también. Ahora, si seguimos a Ahmed, sabemos que la evaluación de nuestras condiciones de vida y el estado de nuestras relaciones y emociones está cargada de valoraciones, son categorías cargadas de valores. Entonces, qué es la alegría, la felicidad para esta vieja. La escritura de estas letras es una manera de intento, de búsqueda de respuestas. Pero ya sabemos que para ella nada es permanente. Sin embargo, nos pide ir anotando por lo pronto la categoría "alegría íntima", no la que se exhibe en redes, sino la que te hace, estando a solas, elevar levemente la comisura del labio, achinar los ojos que sientes cómo brillan, notar en el pecho y los ovarios el terror y la ilusión ante un suceso que esperabas aconteciese y acontece, por ejemplo. O no acontece, pero lo imaginas.

A otra categoría la llama "alegría involuntaria". Desde hace unos años se acuesta y se despierta carcajeándose. De pronto se le viene, es decir aparece sin previo aviso, una imagen graciosa, un recuerdo de alguna situación ridícula, cómica. Esto es así, sucede de pronto. Como si el sistema de datos almacenados en el cerebro, por alguna programación que se activa por *default*, estuviera haciendo alguna actualización y un archivo se abre por unos segundos, simplemente para provocar la carcajada. A lo largo del día, además, se le ocurren estupideces para hacer reír a su esposo. Luego recuerda su edad y se pregunta si otras señoras, de esas que se ven tan serias y maduras en público, se comportan así en privado.

Después de las carcajadas matutinas y del café negro y cargado, dejando atrás recuerdos de épocas tristes, un día de esos concluyó que había llegado la hora de la risa, de la broma, de la alegre travesura. Dice la Real Academia de la Lengua Española que travesura se conforma de travieso y -ura. Y tiene tres acepciones y una cuarta en desuso. La primera la define como: "Acción maligna e ingeniosa y de poca importancia, especialmente

4 Nicolás Coello. "El futuro es desilusión", presentación del libro *La promesa de la felicidad*. Una crítica cultural al imperativo de la alegría. (Buenos Aires: Caja Negra, 2019), 14.

hecha por niños". Así que confirma que las cosas que suele proponerse carecen de importancia y de ahí que los temores la invadan y viva repitiéndose: "¿a quién le importa esto que hago?", "¡Por eso no me respetan, por andar de chiquilla y no poner cara de adusta catedrática!". La segunda acepción insiste en que se trata de una acción y un efecto, el de travesear. Y sí, cree que sin acción no hay creación ni traición. Ya lo dijo en otro libro, para hacer lo que a una le gusta hay que asirse a la tradición, pero para lograr una nueva tra(d)ición a través de la re-cre-acción. Nada, solo juegos de palabras y posturas éticas que reflexiona en madrugadas de insomnio. La tercera acepción le ha encantado porque dice que se trata de "Viveza y sutileza de ingenio para conocer las cosas y discurrir en ellas". Esto la hace sentir, obviamente, viva, sutil e ingeniosa. ¿Quién diría que las niñas traviesas son en realidad todo ello y sin embargo las castigan y coartan? Cuando le pregunten por qué estudió danza podrá responder… así pude conocer cosas y discurrir en ellas, queda mejor que revelar que solo se trató de una ingeniosa travesura.

De la cuarta acepción se dice que está en desuso: "Acción culpable o digna de reprensión y castigo" (RAE, 2025). Pero en realidad, en la vida práctica, no lo está. Más de una vez la han hecho sentir culpable, la han reprendido y castigado por esta travesura. Se consuela leyendo en el Diario de la convalecencia de Alberto Giordano: "El eterno forastero, el eterno aprendiz, el eterno postulante", la mejor fórmula para ser feliz, según Julio Ramón Ribeyro" (Giordano, 2018, p. 103). Así que, eterna estudiante, sigue alegremente traveseando en cada clase, curso, taller o carrera que le ofrecen.

¿En la adultez qué podría ser calificado como una travesura? Ha decidido la escritora que lo sea el intento de alcanzar el sueño de toda niña impuesto por sus padres: ser bailarina. Aunque, como sabemos, ella ya no es una niña. Para lograrlo mintió en la entrevista de admisión y dijo que quería hacer una investigación sobre el cuerpo femenino y el envejecimiento en la escena, que seguramente escribiría un ensayo, quizá un producto literario o escénico. ¿Qué hubiese pasado si simplemente decía: tengo ganas de bailar? Dice Volpi que la ficción no empieza cuando alguien miente sino cuando el resto reconoce la mentira, pero decide ignorarla. (Volpi, 2011)

El compromiso afectivo/el compromiso artístico, el cuarto

Contar cuentos es un acto ético, poético y afectivo que sucede en tiempo real. Contar afecta en el sentido de afectación y de quereres. A nosotras la danza y las historias sobre bailarinas nos afectan en los dos sentidos. Por eso cumplirle el sueño al padre de tener una hija bailarina es un compromiso afectivo como lo es el de contar historias. Compromiso quiere decir que hay una promesa de por medio. Nunca le fue hecha esta promesa al padre, pero igual la protagonista se compromete. Y existe otro compromiso que le atañe, que la atraviesa, y es el artístico. "Verse afectado por algo es evaluarlo. Las evaluaciones se expresan en los modos en que los cuerpos reaccionan hacia las cosas." (Ahmed, 2019, p. 64) A través del arte busca que quien se acerque a sus propuestas reaccione, se vaya alterado, de algún modo tras-tocado.

> Alterar: Este vocablo procede del latín medieval alterāre (alterar, hacer que se vuelva otro), voz que a su vez deriva de alter (genitivo, alterīus, dativo alter), que significa 'el otro de un par considerado', 'el uno y el otro', 'opuesto', 'el segundo', 'distinto', como en las locuciones alter consulum ('uno de los cónsules', en escritos del romano Tito Livio) y alterã die ('el día siguiente'). A la palabra alter se le agrega –ar (latín –are) que es la terminación de infinitivo de verbos de primera conjugación, como en despertar y amar. Alter está vinculado a la raíz indoeuropea al- (otro), también relacionada con allos, allélo, allélón (el uno al otro, mutuamente) en griego, de donde provienen las palabras alelo y alelomorfo. Así como las voces latinas alius (otro), ultra (más allá), ultimus (lo más alejado), y otras. De alter también procede la voz latina alterno, alternāre (alternar,

> decir o hacer cosas distintas alternativamente, una vez sí y otra vez no), de alternus (intercambiable).
> Otros términos derivados de alter alterāre son: alteración, alterado, alteradizo(a), alterador, alterante, etc. (Diccionario Etimológico Castellano en Línea, 2025)

Esto dice el diccionario etimológico en línea, mientras que el de la Real Academia de la Lengua Española dice que es "un verbo transitivo que significa cambiar la esencia o la forma de algo, descomponer, dañar, estropear, perturbar, trastornar, inquietar, enojar, excitar" (RAE, 2025). Para lograr esto lleva un tiempo buscando el perímetro, intenta ex--peri-mentar, descentrarse, que no es salirse de centro sino moverlo para crear nuevos y diversos perímetros. Sin el centro bien ubicado no se puede bailar, una se cae en un giro, por ejemplo, o se golpea en una ida hacia piso o le cuesta mucho salir de suelo y saltar. Sin el centro alineado cuesta, incluso, estar de pie. Este juego de vida, entrenamiento y escritura se vuelve la serie de rodeos y salidas de equilibrio que ensaya en los perímetros que provoca el centro que vendría siendo la Academia, su escritura y las disciplinas. Ensayos que se dan en la vida de la autora, vida que se ha convertido en un laboratorio ambulante y portable. Pues bien, he aquí la cuarta razón: para alterar-me-nos-les como un compromiso con su ser.

El estado de resuelto , el quinto

"Poéticamente habita el hombre", título de la obra de Heidegger la marcó. "Habitar poético", le pareció de una potencia y belleza, literariamente y como modo de ser, hacer y estar, diría incluso que de respirar, que empezó esta frase a marcar más ricamente su forma de asumir el reto de seguir estudiando danza.

Hace algunos años vivió esta vieja bailarina la sensación de no querer estar más en un mundo tan patético, un cierto aire suicida que no se imponía del todo porque a la par siempre tenía proyectos que la mantenían atada a un hacer que de tanto en tanto ilusiona un poquito. Solía explicarlo así: "tener la ilusión extraviada". Luego, con la vergüenza que provoca, ante tanta inequidad, tener ciertos privilegios terminó entendiendo que en realidad no era desdichada. Dice Simone Weil: "Al pensamiento le repugna pensar en la desdicha tanto como a la carne viva le repugna la muerte" (Weil, 2019, p. 69) Y así esas ideas nefastas se fueron trastocando en un algo que llamaba "mi camino a la santidad":

> En lugar de alentar el florecimiento de talentos, como se propusieron en 1789, hay que apreciar y estimular con tierno respeto el desarrollo del genio, pues sólo los héroes realmente puros, los santos y los genios pueden prestar ayuda a los desdichados. (Weil, 2019, p. 75)

Quería empezar a vivir de tal manera y con tales principios que su existencia se convirtiera prácticamente en ascética. No encontraba otra salida para subsistir. Vivir con principios morales y éticos inquebrantables, con pensamientos elevados, lejana a la mundanidad y el ruido. Una monja casada, inconfesa, sin dioses, hermanas superioras, ni convento. Su hogar sería su montaña sagrada, su salita de danza el templo al que barrería cada mañana a modo de rezo.

El plan no fue posible porque cada vez que lo compartía con alguien… (Alguien, álguienes, son esos otros inevadibles que están ahí si debes convivir para subsistir) y dada su rizomática manera de dialogar, terminaba hablando de los demás. Le resulta inevitable. Le divierten el chisme y los comentarios brillantes y ocurrentes que surgen en la habladuría (para seguir con Heidegger). Chismear es un acto creativo, siempre y cuando se haga con personas confiables e inteligentes. No está segura de si el chisme y la santidad se lleven bien, pero por si acaso abandonó la causa y se dedicó, en soledad, a la lectura de Simone Weil.

> La perfección es impersonal. (…) El tránsito a lo impersonal no se consigue sino por medio de una atención de una rara cualidad y que sólo es posible en soledad. No solamente soledad de hecho, sino soledad moral. (…)
> Hay ocasiones en las que una fuerza casi infinitesimal resulta decisiva. Una colectividad es mucho más fuerte que un ser humano solo, pero toda colectividad necesita para existir operaciones, entre las que la suma es el ejemplo más elemental, que no se verifican más que con un espíritu en estado de soledad. (…)
> Las relaciones entre la colectividad y la persona deben ser establecidas con el único objetivo de excluir cuanto es susceptible de impedir el desarrollo y la germinación misteriosa de la parte impersonal del alma.
> …por todas partes la limitación rigurosa del tumulto de las mentiras, la propaganda y las opiniones, el establecimiento de un silencio en el que la verdad pueda germinar y madurar; eso es lo que merecen los hombres.
> …es necesario inventar otras (instituciones) destinadas a discernir y abolir todo lo que, en la vida contemporánea, aplasta las almas bajo la injusticia, la mentira y la fealdad. Es necesario inventarlas, pues son desconocidas, y es imposible dudar que son indispensables. (Weil, 2019, pp. 46, 50, 54, 94, 100)

No se volvió santa pero sí más solitaria (Además Schopenhauer ya se le había adelantado con algunas relaciones entre beatitud y arte). Ahora bien, durante el confinamiento por el COVID estuvo alejada del mundo, como casi todos, pero a diferencia de muchos, feliz de permanecer en su casa, que es tan bonita. La muerte y el silencio sobre los que tanto había cavilado estaban ahí, cerquita. Mirarse en el espejo todos los días, observando la aparición lenta pero constante de líneas de expresión que dan cuenta del paso y el peso del tiempo, la conmovió, se miraba con ternura y cierta compasión. Su eterna mirada triste se acentuaba y ella solo sonreía. Su esposo aparecía de pronto y le decía: estás lindísima.

Cuando nos dieron un respiro y antes de volver a encerrarnos lanzó su libro Tuétano. Al poco tiempo su madre enfermó y casi muere. Su rostro, su cuerpo y su mirada envejecieron aún más. Fue entonces cuando confirmó que este trabajo se llamaría Las viejas que bailan. Su habitar poético. El término viejas molestó y eso la reafirmó en que debía mantenerlo. Si lo que propone no provoca cierta molestia, es que tiene la venia del *status quo*. Este trabajo sería su manera de empezar a caminar danzando hacía su deterioro, vejez y muerte. Un particularísimo camino entre la santidad y el sacrilegio.

> Que esté entregado a su muerte y que, por consiguiente, la muerte forme parte del estar-en-el-mundo, es algo de lo que el Dasein no tiene inmediata y regularmente un saber expreso, ni menos aún teorético. La condición de arrojado en la muerte se le hace patente en la forma más originaria y penetrante en la disposición afectiva de la angustia. (…) La angustia ante la muerte no debe confundirse con el miedo a dejar de vivir. Ella no es un estado de ánimo cualquiera, ni una accidental "flaqueza" del individuo, sino, como disposición afectiva fundamental del Dasein, la apertura al hecho de que el Dasein existe como un arrojado estar vuelto hacia su fin. (…)
> La muerte es una posibilidad de ser de la que el Dasein mismo tiene que hacerse cargo cada vez. En la muerte, el Dasein mismo, en su poder-ser más propio, es inminente para sí. En esta posibilidad al Dasein le va radicalmente su estar-en-el-mundo. (…) queda enteramente remitido a su poder-ser más propio. (…)
> Ya el "pensar en la muerte" es considerado públicamente como pusilanimidad, inseguridad de la existencia y sombría huida del mundo. El uno no tolera el coraje para la angustia ante la muerte. (…) Hecha ambigua al convertirse en miedo, la angustia se presenta además como una flaqueza que un Dasein seguro de sí mismo no debe experimentar. Lo "debido", según el tácito decreto del uno, es la indiferente tranquilidad ante el "hecho" de que uno se muere. El cultivo de una tal "superior" indiferencia enajena al Dasein de su más propio e irrespectivo poder-ser. (Heidegger, 1997, pp. 271-274)

Lograr el estado de resuelto en medio de un cotidiano complejo no es una tarea fácil, el mundo parece gritar constantemente que el dolor, el horror, la corrupción y la enfermedad son más potentes. Por eso escogemos la danza, porque es un ejercicio que conjunta satisfacción y padecimiento, cada logro físico conlleva una liberación de las partes del cuerpo, pero también significa, en muchas ocasiones, dolor, uno que llamamos las bailarinas, masoquistamente, rico. Es un dolor que te anuncia que estás viva, pero que también, imposibilita, constriñe, casi te impide andar, te hace llorar. Es fármaco, su poder sanador es también veneno. Constricción y liberación, repetición de un mismo movimiento hasta el paroxismo, repetición como ritual… ejercicio cercano a lo místico, heredero de nuestra impronta cristiana. Porque, aunque quisiéramos aislar al cuerpo, como si de una máquina maravillosa se tratara, este es alimentado por ese cotidiano lleno de historias, de cargas y maledicencias, de autoflagelos y penas y por eso duele como duele y trasciende como trasciende. Es extra-cotidiano, extra-ordinario, en su mundano y prosaico transpirar. "…no basta con un bosquejo de la conexión entre el estar vuelto hacia la muerte y el cuidado. Esta conexión tendrá que hacerse visible, ante todo, en la más inmediata concreción del Dasein: en su cotidianidad." (Heidegger, 1997, p. 272)

En este devenir la protagonista se halla entretenida en encontrar y entender sus analogías. Cuerpo árbol, cuerpo flor, cuerpo territorio, cuerpo paisaje, cuerpo texto, cuerpo máquina, cuerpo objeto, cuerpo tejido, cuerpo deseo, cuerpo insecto, cuerpo sustancia orgánica, cuerpo pudrición, cuerpo animal, cuerpo fantasma... Quisiera armar un informe histológico de sus corpúsculos más interiores. Cómo es que está tejida. Dónde ubica sus remiendos, hilachas y costuras y, claro, sus mejores puntadas. Como los hilos, sedas, lanas, pajas y alambres le fueron dados, el primero el cordón umbilical, espera ególatramente darlos también, como guías para otras biologicistas de los devenires corporales.

Quizá solo se trate de un delirante flujo de conciencia a falta de talento literario.

Referencias

AHMED, Sara. La promesa de la felicidad. *Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo*: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

BARDET, Marie. *Pensar con mover*: un encuentro entre danza y filosofía. Buenos Aires: Cactus, 2012.

BERGSON, Henry. *El alma y el cuerpo*. Madrid: Encuentro, 2009.

DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: Perigee Books, 2005.

Diccionario Etimológico Castellano en Línea. Disponible en: http://etimologias.dechile.net/?alterar#:~:text=Este%20vocablo%20procede%20del%20lat%C3%ADn,consulum%20(‘uno%20de%20los%20dos. Consultado en 31 de agosto de 2025.

Diccionario de la RAE en línea. Disponible en: https://dle.rae.es/travesura. Consultado en 31 de agosto de 2025.

DUBATTI, Jorge. *El convivio teatral*: teoría y práctica del teatro comparado. Buenos Aires: Atuel, 2007.

FERNÁNDEZ, José Andrés, La revancha política de las emociones: ¿Amenaza fantasma?, Nómadas. *Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, No 51-2 (2017): 333-345.

FISCHER-LICHTE, Érika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.

GIORDANO, Alberto. *Diario de la convalecencia*. Quito: Turbina, 2018.

HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.

JAY, Paul. *El ser y el texto:* la autobiografia, del romanticismo a la posmodernidad (Representaciones textuales del yo, de Wordsworth a Barthes). Madrid: Megazul-Endymion, 1993.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

LABANYI, Jo. Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality. *Journal of Spanish Cultural Studies*, [s. l.], v. 11, n. 3-4, pp. 223-233, set. - dec. 2010.

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

LEPECKI, André. *Agotar la danza*: Perfomance y política del movimiento. España: Centro coreográfico galego, Mercat de las Flors, Universidad de Alcalá, 2009.

LÓPEZ CANO, Rubén. *Investigación artística en música:* problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos. Barcelona: ESMUC, 2015.

PARDO, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos, 1996.

PÉREZ PRADO, DÁMASO. *Lupita [Canción]*. RCA Victor, 1952.

PROAÑO, Lola. Estética teatral de la liberación. La reivindicación de la vida en la escena argentina. *Resistencias*. Revista de Filosofía de la Historia, Quito, Vol. 3 Nº 5, 1-16, junio, 2022. Disponible en: https://doi.org/10.46652/resistances.v3i5.85 .

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

SÁNCHEZ, José Antonio. La emoción y el trabajo. La escena en curso, 15 fev. 2015. Disponível em: https://laescenaencurso.wordpress.com/2015/02/15/la-emocion-y-el-trabajo-jose-antonio-sanchez/. Acesso em: 25 abr. 2026.

_____. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor, 2007.

SEGATO, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

STEVENS, Evelyn. *El marianismo*: la otra cara del machismo en América Latina, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1973.

TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire*. Durham: Duke University Press, 2003.

VALENCIA, Sayak. *Capitalismo gore*. Madrid: Melusina, 2010.

VOLPI, Jorge. Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción. México DF: Alfaguara, 2011.

WEIL, Simone. *La persona y lo sagrado*. Madrid: Hermida editores, 2019.

Recebido: 30/09/2025.
Aceito: 06/04/2026.
Aprovado para publicação: 26/04/2026.

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: http://creativecommons.org/licenses/by/4.0.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: http://creativecommons.org/licenses/by/4.0.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International.