

The background of the cover is a vibrant, abstract collage of colors and shapes, featuring prominent depictions of human faces and eyes in various orientations and colors, creating a complex and layered visual texture.

# EL GÉNERO: APROXIMACIONES DESDE LAS ARTES

MARÍA ISABEL LARA ESCOBEDO  
REYES LUCIANO ALVAREZ FABELA

Coordinadores



Universidad Autónoma  
del Estado de México



Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales  
**Carlos Eduardo Barrera Díaz**  
*Rector*

Doctor en Ciencias Computacionales  
**José Raymundo Marcial Romero**  
*Secretario de Docencia*

Doctora en Ciencias Sociales  
**Martha Patricia Zarza Delgado**  
*Secretaria de Investigación y Estudios Avanzados*

Doctor en Ciencias de la Educación  
**Marco Aurelio Cienfuegos Terrón**  
*Secretario de Rectoría*

Doctora en Humanidades  
**María de las Mercedes Portilla Luja**  
*Secretaria de Difusión Cultural*

Doctor en Ciencias del Agua  
**Francisco Zepeda Mondragón**  
*Secretario de Extensión y Vinculación*

Doctor en Educación  
**Octavio Crisóforo Bernal Ramos**  
*Secretario de Finanzas*

Doctora en Ciencias Económico Administrativas  
**Eréndira Fierro Moreno**  
*Secretaria de Administración*

Doctora en Ciencias Administrativas  
**María Esther Aurora Contreras Lara Vega**  
*Secretaria de Planeación y Desarrollo Institucional*

Doctora en Derecho  
**Luz María Consuelo Jaimes Legorreta**  
*Abogada General*

Doctora en Ciencias de la Educación  
**Yolanda Eugenia Ballesteros Senties**  
*Secretaria Técnica de la Rectoría*

Licenciada en Comunicación  
**Ginarely Valencia Alcántara**  
*Directora General de Comunicación Universitaria*

Doctor en Ciencias Sociales  
**Luis Raúl Ortiz Ramírez**  
*Director de Centros Universitarios y  
Unidades Académicas Profesionales Región A*

Doctora en Ciencias de la Educación  
**Sandra Chávez Marín**  
*Directora de Centros Universitarios y  
Unidades Académicas Profesionales Región B*

## EL GÉNERO: APROXIMACIONES DESDE LAS ARTES

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES UNIVERSITARIAS  
*Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México*

Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales

**Carlos Eduardo Barrera Díaz**

*Rector*

Doctora en Humanidades

**María de las Mercedes Portilla Luja**

*Secretaria de Difusión Cultural*

Doctor en Administración

**Jorge Eduardo Robles Alvarez**

*Director de Publicaciones Universitarias*

# EL GÉNERO: APROXIMACIONES DESDE LAS ARTES

MARÍA ISABEL LARA ESCOBEDO  
REYES LUCIANO ALVAREZ FABELA  
Coordinadores



**Universidad Autónoma del Estado de México**

*“2023, Conmemoración de los 195 Años de la Fundación del Instituto Literario del Estado de México”*

El género : aproximaciones desde las artes / María Isabel Lara Escobedo, Reyes Luciano Alvarez Fabela, coordinadores.  
1ª ed.

Toluca, Estado de México : Universidad Autónoma del Estado de México, 2023.

67 p. ; 23 cm.

Incluye referencias bibliográficas.

ISBN: 978-607-633-699-1

1. Roles sexuales en el arte -- México.
2. Feminidad en la cultura popular -- México.
3. Masculinidad en la cultura popular -- México.

I. Lara Escobedo, María Isabel, coord.

II. Alvarez Fabela, Reyes Luciano, coord.

HQ1075 .5.M6 G43 2023

Este libro fue positivamente dictaminado con el aval de dos revisores externos, conforme al Reglamento de la Función Editorial de la UAEMÉX, y fue sometido a un proceso de identificación de duplicidad de la información mediante un *software* especializado.

Primera edición, septiembre 2023

*EL GÉNERO: APROXIMACIONES DESDE LAS ARTES*

María Isabel Lara Escobedo y Reyes Luciano Alvarez Fabela

Coordinadores

Universidad Autónoma del Estado de México

Av. Instituto Literario 100 Ote., Col. Centro

Toluca, Estado de México

C.P. 50000

Tel: 722 481 1800

<http://www.uaemex.mx>

Registro Nacional de Instituciones y Empresas Científicas y Tecnológicas (Reniecyt): 1800233



Esta obra está sujeta a una licencia *Creative Commons* Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx>

ISBN: 978-607-633-699-1

Hecho en México

Director del equipo editorial: Jorge Eduardo Robles Alvarez

Coordinación editorial: Ixchel Díaz Porras

Gestión de diseño: Liliana Hernández Vilchis

Corrección de estilo: Edith Mucifio Martínez

Diseño: Jarini Toledano Gil

Diseño de portada: Martha Eugenia Díaz Cuenca



## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	9
María Isabel Lara Escobedo	
AMOR EN MOVIMIENTO	13
RELACIONES DE GÉNERO EN EL MOVIMIENTO ALTERADO DESDE LA LÍRICA DE SUS CORRIDOS	
María Isabel Lara Escobedo	
Reyes Luciano Alvarez Fabela	
TRANSFIGURACIONES CORPORALES EN LAS ARTES ESCÉNICAS	45
Alejandro Flores Solís	
Blanca Lilia Hernández Reyes	



## INTRODUCCIÓN

Las diferencias biológicas entre hombres y mujeres son un hecho contundente y han sido el factor central para establecer los roles sociales a cumplir a partir del sexo biológico, asegurando que existen predisposiciones innatas y que éstas constituyen la naturaleza humana; esto incluye el cómo debe comportarse cada uno, así como la división del trabajo y la moral, estableciendo modelos que se traducen en una justificación natural y decisiva del orden social.

Toda sociedad ha conceptualizado a la mujer y al hombre mediante ordenamientos simbólicos, y su organización se constituye a partir de divisiones entre los sexos. A la mujer se le relaciona con la naturaleza, haciendo énfasis en sus funciones reproductivas, mientras que al hombre se le relaciona con la cultura. Se establecen así distinciones aceptadas y socialmente institucionalizadas. Se definen *roles* que cada persona “debe” jugar en una sociedad y que dictan cómo debería comportarse cada uno, según su sexo biológico; las habilidades y capacidades que pueden desarrollar y la manera en que deben pensar; se crea una cosmogonía donde las normas y prescripciones devienen en estereotipos supeditados a todo un sistema de valores. Es una ideología que dicta que hay que tratar a las personas del mismo sexo como iguales entre sí y de forma diferente a las del sexo opuesto.

Se nace con un sexo determinado (en la mayoría de los casos), pero el género es asignado social y culturalmente.

Las artes, como actividades humanas, también están sujetas a las pautas que los roles de género establecen y comparten el prototipo de interacción social que determina categorías sociales con base en una identificación común. Son esquemas que tipifican, tales como: *es hombre, es latino, es maricón*; o bien, *es mujer, es divorciada, es lesbiana*. Estas tipificaciones afectan la interacción social de tal modo que se mira al *otro* desde la consideración del *tipo* al que se supone pertenece y se interactúa en determinada situación de manera típica. Es una socialización diferenciada que autoriza prácticas discriminatorias y que produce y reproduce inequidad, limitando el desarrollo potencial de todas las personas y autorizando el uso del poder y la dominación. A todos y todas nos imprimen etiquetas desde el nacimiento, dejando de ser individuos únicos para pasar a ser -para toda la vida- *tipos*.

En la actualidad cibernética que se vive, los medios de comunicación son los más fuertes agentes socializadores. Las mujeres son presentadas en la publicidad como consumidoras ilimitadas cuyo objetivo primordial de vida, parece ser conseguir una relación de pareja “estable” y “conveniente” con un hombre. Se presenta a las mujeres “realizadas” sí y solo si son “buenas esposas”, “buenas hijas” o “buenas madres”; mujeres que no trabajan fuera de su hogar, y que, si lo hacen, es porque conservan como prioridad su *rol de mujer*: ama de casa y madre. Los hombres en cambio son representados como exitosos en lo profesional, ya sea como políticos, deportistas o empresarios; el hogar queda fuera de su grupo. La mujer se mira como objeto con base en el uso de su cuerpo por encima de su *ser*, de su persona y se destaca también su desarrollo dependiente del hombre. Las mujeres son representadas como seres cuyas decisiones importantes deben ser autorizadas por los hombres, mientras ellos no necesitan ni siquiera la opinión de las mujeres. En las historias dramáticas, el matrimonio y la maternidad son el centro de atención en la vida de las mujeres, no así en la de los hombres.

Pero, en el mundo del arte, ¿cómo se establecen los *roles*, los tipos, los estereotipos de género? En las artes escénicas ¿hay diferencias significativas en cuanto a consideraciones de género? Y ¿existe una identidad colectiva entre las distintas manifestaciones artísticas? Por otra parte, en el arte ¿los grupos se amalgaman, se unen, permanecen diferenciados o asumen identidades de otros grupos sociales? O ¿los grupos se dividen asumiendo figuras de género por su especialidad artística?

Para responder a estas preguntas, con el título *El género: aproximaciones desde las artes*, se presentan dos ensayos que dialogan desde diversas aristas, con el concepto de género.

El primer ensayo, corresponde a quienes compilamos estos trabajos: María Isabel Lara Escobedo y Reyes Luciano Alvarez Fabela. En *Amor en movimiento. Relaciones de género en el movimiento alterado desde la lírica de sus corridos*, se analiza la lírica del corrido alterado en relación con el género, cuando el amor se hace canción en un contexto de hiperviolencia y define así las relaciones de pareja desde el ejercicio del poder y de la muerte. Una hiperrealidad, donde se redefine el concepto de “lo romántico” para conformar un binomio con el ejercicio de la violencia, normalizando y enalteciendo la relación: dominador/dominada.

Esta compilación, en torno al género y su relación con las artes, se complementa con el ensayo: *Transfiguraciones corporales en las artes escénicas*, de Alejandro Flores

Solís y Blanca Lilia Hernández Reyes, cuyo trabajo lleva a cabo una reflexión en cuanto a la construcción del cuerpo como objeto-sujeto en las expresiones artísticas, específicamente de la danza y el teatro. Se trata de la estructuración y desestructuración del cuerpo en escena, de las transfiguraciones permanentes que experimenta y de su incesante reconstrucción, donde la constitución del género es transversal. Se trata de indagar las corporalidades ante la mirada de los *otros*.

En estos trabajos se muestran diversas aproximaciones a las artes en relación con el género, demostrando que la música, la danza, el teatro y en sí, toda forma de representación es parte de la configuración de las personas y se constituye como referente identitario. Propone también cambios sustanciales en cuanto a las formas en que se reflexiona sobre la categoría de género, donde pensar desde y con el género se equipara a articular relatos llevados a los escenarios y a la vida misma.

María Isabel Lara Escobedo



# AMOR EN MOVIMIENTO

## RELACIONES DE GÉNERO EN EL MOVIMIENTO ALTERADO DESDE LA LÍRICA DE SUS CORRIDOS

*María Isabel Lara Escobedo*  
*Reyes Luciano Alvarez Fabela*

### RESUMEN

Se analiza la lírica del corrido alterado en relación con el género. En un contexto de hiperviolencia, el amor se hace canción para definir relaciones de pareja desde el poder absoluto de hombres para quienes matar con un arma, significa lo mismo que una muerte por amor. Mirar al amor como una enfermedad corrosiva que altera la “normalidad” de su vida; establecer relaciones de noviazgo donde lo romántico se equipara con el binomio dominador/dominada y hacer del acto cotidiano en el ejercicio de la violencia una hiperrealidad, son parte de la dinámica expresada en la lírica del repertorio del Movimiento Alterado.

### *El Movimiento Alterado*

En la primera década del siglo XXI se consolida en México el modelo neoliberal; se transita de un Estado con intencionalidad social a una entidad caracterizada como administradora de la nación con una visión empresarial que busca “adelgazar” los sistemas de apoyo social y de subsidios que pretenden paliar la pobreza extrema. Como parte emblemática de este periodo se encuentra la administración de Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012). El proceso referido se configura a partir de la década de los setenta del siglo pasado cuando se inicia, para los países subdesarrollados, con la llegada de empresas que compiten contra mercados que dejan de tener medidas protectoras estatales, en tanto los estados plantean que con la competencia comercial liberalizada se afianzará la opción de “autorrealización personal” en contraparte con la solidaridad comunitaria; se plantea desplazar el concepto de “lucha de clases” basada en un proyecto liberador e igualador de la sociedad y que en los ochenta se debilita

ante la caída de los proyectos socialistas a nivel global (Bajoit, 2013). En los noventa se impulsa la imagen del “emprendedor”, del “triunfador” que implica un individuo que actúa como célula aislada, donde el reconocimiento social se basa en una “lógica hedonista” movida por imaginarios de bienestar psicológico personal, mejor calidad de vida individual y en el mejor de los casos, de los miembros próximos del núcleo familiar. Esta sociedad neoliberal apremia la consolidación del proyecto individual como nueva propuesta ante un desarrollo comunitario. La persona, como célula de la sociedad, se configura por medio de imaginarios sociales emergentes que implican la transformación de valores sociales que necesitan amparar y justificar las acciones personales para integrarse al mercado de “oportunidades” diseñado para células individuales que se plantean como “emprendedores” en un mercado abierto y que regula no sólo las acciones económicas, sino el quehacer social.

En los primeros años del siglo XXI, el complejo económico y social de producción y comercialización de sustancias prohibidas generó una recomposición de los imaginarios sociales vinculados, así se transitó de bandas criminales locales a complejos grupos gerenciales sostenidos por grupos paramilitares organizados en torno a los denominados carteles. En la base de estas agrupaciones criminales se estableció, desde los setenta del siglo pasado, un proceso de imaginarios asociados a lo “narco”, término que engloba y a la vez disipa estas estructuras y las mimetiza con otras áreas de representación social; así se presenta la “narcocultura”, el “narcocorrido”, la “narcovivienda”. Lo social se vuelve así “narco”, como parte de este juego de imaginarios de simulación, en un proceso creciente de “competitividad”.

Los imaginarios sobre la persona en el caso del presente texto se transforman, la representación del amor se “altera”, la relación de pareja se adecúa a los nuevos tiempos a partir de la vinculación de las imágenes de amor, pareja, poder y violencia. Esta reconfiguración se expresa mediante la lírica de los corridos vinculados al tráfico de drogas.

El Cartel de Sinaloa, encabezado en la primera década del siglo XXI por Ismael “el Mayo” Zambada y Joaquín Guzmán Loera “el Chapo”, mantiene el control territorial del Pacífico mexicano en especial en el estado que nombra a la organización. El dominio del territorio, así como la implantación de imaginarios sociales asociados a los “buchones” (productores rurales de marihuana y amapola), configuran una cultura donde los procesos de producción en especial, y el traslado y consumo como actividades complementarias, se han integrado a los imaginarios locales. Dentro de

esta adecuación cultural de la ilegalidad, en la música, a través de los corridos, se manifiesta un repertorio asociado. Desde los cuarenta del siglo pasado, la figura del traficante ocupa un lugar central en los corridos, se narran sus aventuras, traiciones, encumbramientos; la construcción de historias de vida. Sin embargo, para 2006, se presenta una nueva corriente *corridera*, el Movimiento Alterado, que se consolida en 2010. Este movimiento describe, a través de sus líricas, las acciones de los sicarios, historias de vida de los líderes, las tomas y control de territorio y en especial el proceso de configuración de un traficante “alterado”, transfigurado por su incursión en el cartel. Este género *corridero* marca su influencia, en especial en el Movimiento Templario en Michoacán.

El Movimiento Alterado es una nueva moda cultural entre los jóvenes en la frontera México–Estados Unidos. Esta subcultura juvenil apareció durante uno de los periodos más violentos de la historia de México (2006-2012), como un estilo de música popular entre los adolescentes sinaloenses. El narcocorrido es el núcleo del Movimiento Alterado, pero la moda y el lenguaje también ocupan un lugar notable e influyente. Se ha convertido en un estilo de vida... y ahora significa algo alternativo y también clandestino que se inspira en los corridos tradicionales (Galvin, 2014: 99).

La violencia física directa, bajo la forma de confrontaciones entre bandas rivales y las fuerzas estatales, se incrementa con la llamada “guerra al narcotráfico” declarada por Felipe Calderón, que busca legitimar su mandato, producto de elecciones fraudulentas, y que plantea que por medio de la violencia y la ocupación militar de regiones vinculadas al tráfico de drogas puede mostrarse como un líder político fuerte. En este periodo, el mercado de las drogas cambia; la cocaína baja su venta ante drogas sintéticas más baratas en el mercado estadounidense lo que produce el incremento de venta de drogas en poblaciones mexicanas. Así, en la guerra impulsada por Calderón se pelean desde los grandes mercados, las zonas de producción, las rutas de tráfico, hasta el control de la venta callejera (Fernández, 2008: 32-36). Esta es la violencia que se menciona en los corridos alterados.

El Movimiento Alterado basa su lírica en la violencia verbal, así como en una rítmica acelerada en referencia al corrido. El corrido alterado está “lleno de coloquialismos y letras explícitas que jamás había escuchado, las canciones describen escenas de torturas, violencias y descuartizamientos de cuerpos” (Galvin, 2014: 200).

Mediante las líricas de este movimiento se plantean las relaciones de conflicto entre las bases de los grupos de sicariato y sus dirigentes ante el embate de la guerra estatal contra ellos. La participación de jóvenes como sicarios en esta lírica se trata como el medio de plantearlos en calidad de combatientes, desarrollando una mística de soldados al mando de un proyecto criminal. Para la difusión se emplearon los espacios virtuales como YouTube, blogs de intercambio gratuito de música, así como páginas de Facebook. “Los temas de estos nuevos corridos son variados... muchos corridos de fiesta y de diversión al máximo, como si fuera el último día de la vida (lo cual con la violencia extrema de los tiempos es una posibilidad no descabellada), o para mostrar las recompensas que la vida del narco tiene para sus miembros (Ramírez – Pimienta, 2013: 320).

Aprovechar las redes sociales es una de las características básicas que emplearon los hermanos Adolfo y Omar Valenzuela, quienes comercializaron las composiciones desde Los Ángeles, California (Galvin, 2014: 200). Si bien el material se intercambiaba sin costo en las redes, las ganancias se obtenían de las presentaciones, en bailes masivos, de los artistas controlados por los citados hermanos. El mercado de la industria musical iniciaba el giro de lo presencial o del objeto físico, hacia lo virtual y la pieza digital como forma de apropiación de los objetos musicales (Woodside, 2012: 92). Otra forma de socialización de las producciones se presentó, de forma alterna, a partir de la copia informal de discos y compilaciones bajadas de internet que se comercializaban en el mercado informal, en tianguis y estaciones del transporte colectivo, así como en mercados delegacionales de cabeceras municipales e incluso en locales comerciales fijos en centros urbanos y también en las áreas rurales.

No solo de acciones armadas o de enfrentamientos tratan las líricas, otro elemento central es que configuran composiciones al “interior” del combatiente. Se establecen dos niveles de construcción del elemento “alterado”: hacia el exterior como parte de una colectividad donde se le crea una mística guerrera y comprometida con la organización criminal y el segundo nivel, como persona, en aspectos como el amor de pareja, en la familia, a los hijos, que se plantean también como parte de una vida alterada, donde se proponen roles de género basados en el dominio de quien ejerce el poder o tiene la capacidad de emplear la violencia directa contra la sociedad o contra la familia cuando se alteran los códigos de obediencia.

### *El amor alterado*

Como se ha planteado, el Movimiento Alterado configura espacios alternos en el proceso de socialización de sus integrantes y aspirantes a serlo, implanta imaginarios instituyentes<sup>1</sup> buscando un modelo de dominio de la hiperviolencia como “la principal característica de estas producciones” (Ramírez – Pimienta, 2013: 321).

El personaje de los corridos se transmuta en receptor de imaginarios y a su vez es encargado de estabilizarlos como actos sociales válidos que construyen protocolos de conducta social, formas de vida en donde la violencia se legitima como base central del discurso social.

La socialización diferencial<sup>2</sup> entre mujeres y hombres, al asumir que los niños y las niñas son diferentes por naturaleza, indica que tendrán que desempeñar también papeles diferentes en su vida adulta. El sistema educativo, la familia, los medios de comunicación, el uso del lenguaje, la religión, entre otros agentes socializadores, asocian tradicionalmente la masculinidad con cuestiones de poder donde impera la racionalidad y, en general, aquellos aspectos de la vida social pública como el trabajo remunerado o la política (tareas productivas que responsabilizan a los varones de los bienes materiales). La feminidad, en cambio, se relaciona con la pasividad, la dependencia, la obediencia y aspectos de la vida privada como el cuidado o la afectividad (tareas de reproducción que responsabilizan a las mujeres de los bienes emocionales) (Ferrer, 2013: 105-122).

De esta forma, se fomentan aprendizajes diferenciados que aluden a responsabilidades, habilidades y destrezas. Este proceso, que pareciera inocuo, perpetúa las desigualdades entre mujeres y hombres, y aporta una marca indeleble a la división del trabajo. Además, se transmite en la construcción social del individuo

---

<sup>1</sup> El concepto “imaginarios sociales” nos da a entender formas de sentido, en donde lo imaginario “trata de localizar unidades de sentido que operan de manera simbólica a través de la repetición de narrativas en múltiples ámbitos individuales, grupales o institucionales” (Agudelo, 2011). El imaginario asociado a la violencia estructural instituye signos y símbolos que cuestionan o reelaboran la realidad, en esta última, el imaginario instituido es el producto de la violencia cultural significada en el corrido alterado.

<sup>2</sup> “Para el abordaje de estas cuestiones se toma como punto de partida el concepto de socialización, entendida como el proceso que se inicia en el momento del nacimiento y perdura durante toda la vida, a través del cual las personas, en interacción con otras personas, aprenden e interiorizan los valores, las actitudes, las expectativas y los comportamientos característicos de la sociedad en la que han nacido y que permiten desenvolverse (exitosamente) en ella” (Giddens, 2001 en Ferrer, 2013: 106).

un mensaje androcéntrico al considerar que los hombres son el elemento importante, central y protagonista, mientras las mujeres desempeñan un papel secundario y de acompañamiento. Es decir, se incide en “la valoración social desigual de lo masculino (lo principal) y lo femenino (lo secundario)” (Ferrer, 2013: 106).

En este sentido, Lamas (2000), de acuerdo con Joan Scott, afirma que el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales, y que se basa en las diferencias que distinguen los sexos, además de que “constituye una forma primaria de relaciones significantes de poder” (Lamas, 2000: 28).

La identidad de género se establece desde temprana edad a la par que el lenguaje (entre los dos y los tres años), y se anticipa al conocimiento de la diferencia anatómica entre los sexos. El género, por su parte, se adquiere como experiencia, es decir, sucede por identificación y se manifiesta en la expresión de emociones, gustos, actitudes, juegos y comportamientos. Es aquí donde se supone cierta forma aparente de identificación con un grupo determinado con el cual se dé la pertenencia: el de lo masculino, si sus características anatómicas determinan que es un niño o el de lo femenino, si es niña (en los mismos términos). En esta construcción se estructura el género y se da la aceptación o el rechazo a lo masculino o a lo femenino; el niño entonces asume que es su responsabilidad llevar a cabo los juegos y actividades propios “de un niño” (fútbol, artes marciales, carritos); y la niña, los juegos y actividades propios “de niñas” (las muñecas, la casita, el maquillaje). Aunque aún no se tenga una elaboración cognoscitiva sobre la diferencia biológica, sí comienza la diferenciación en cuanto a la ropa, los juguetes, las actividades; es decir, se instauran los símbolos de lo que es “propio de los hombres” y lo que es “propio de las mujeres” y se va configurando el papel de cada género a partir de un conjunto de normas y prescripciones que establecen los límites del comportamiento femenino y del masculino.

Los jóvenes configuran elementos de su identidad personal y colectiva a partir de imaginarios basados en el entorno como los medios digitales, por ejemplo. La música “alterada” se consume a través de páginas electrónicas enfocadas a difundir corridos, de direcciones de videos digitales y también se adquiere a partir de la venta en físico de discos compactos y de memorias USB precargadas en calles y mercados. Otra forma de escucharla es a partir de canales televisivos de acceso gratuito y de canales de paga. Lo “alterado” se configura en signo de identidad de la persona:

...durante todo el proceso de socialización son muchos los mensajes recibidos por los niños, los adolescentes y jóvenes con relación a los roles que deben asumir en las relaciones afectivas, lo que cada uno debe dar y espera recibir. En el caso del amor y las relaciones de pareja, además, como señala, Coral Herrera (2011), las narraciones de los cuentos, las novelas, las películas, las canciones y otras producciones culturales influyen sobre nuestras expectativas y creencias mediante un sistema de “seducción” (muy ligado al consumo) que aumenta aún más la influencia y penetración de los mensajes que contienen (frente, por ejemplo, a la imposición o los imperativos presentes en otro tipo de mensajes) (Ferrer, 2013: 108).

Así, se conceptualiza al hombre y a la mujer a partir de ordenamientos simbólicos, y de esta manera logran constituir y organizar las divisiones entre los sexos. Amorós (1991) analiza, a partir de las categorías mencionadas, la contraposición en la ecuación “naturaleza *versus* cultura”, donde afirma que el sustento de las oposiciones no tiene una base biológica e inmutable, sino que es producto del universo simbólico: “...en donde los hombres, pensándose a sí mismos como cultura, son quienes definen la naturaleza” (1991: 32). La conceptualización ideológica y filosófica de la mujer como naturaleza responde a dos objetivos: en primer término, legitimar la organización social y en segundo, marcar la oposición a la cultura que, por lo tanto, requiere necesariamente – en las mujeres– de transformación y domesticación. Se suele relacionar a la mujer con la naturaleza debido al papel que juega en las funciones reproductivas; sin embargo, el contexto favorece estas oposiciones ya que está determinado por una ideología sexista. De esta forma, el lugar que ocupa cada género responde al marco universal de marginación y de opresión de las mujeres donde la idea de naturaleza funciona como argumento que legitima el poder masculino y coloca a la mujer en segundo plano.

El “amor” delimita el área de relaciones interpersonales en la música alterada a partir de la existencia de un espacio social de conflicto marcado por los enfrentamientos, la persecución y la sospecha entre los miembros de los grupos criminales y el Estado. El conflicto social se configura como un elemento determinante en las relaciones personales. Si la sociedad enferma, el amor también, incluyendo la noción de amor romántico.

Aunque no disponemos de una definición única, podemos tratar de comprender lo que es el amor romántico... de acuerdo con la propuesta del sociólogo canadiense John Lee

(1973, 1976) habría seis arquetipos o tipos básicos de amor, tres *primary colours* (Eros o amor pasional, *Ludus* o amor lúdico y *Storge* o amor amistoso) y tres *secondary colours* (Manía o amor obsesivo, *Pragma* o amor pragmático y *Ágape* o amor altruista). De acuerdo con esta propuesta (descrita en Ubillos *et al.*, 2001, 2003), las características de Eros o amor pasional serían las siguientes: es pasional, sensual, romántico, caracterizado por una pasión irresistible con sentimientos intensos, intimidad, fuerte atracción física y actividad sexual (Ferrer, 2013: 113).

En lírica alterada, el amor es un sentimiento que empareja a dos personas con la intención de establecer convivencia social, doméstica y sexual y destaca la creciente participación de las mujeres que “desde hace décadas [son] personajes... pero una característica de estas nuevas producciones es una mayor participación de éstas como sujetos de acción” (Ramírez – Pimienta, 2013: 321).

De acuerdo con Berger y Luckman (1986), “la construcción de roles es un correlato necesario de la institucionalización del comportamiento; el cual no es un proceso unilateral que se da mecánicamente, sino que corresponde a una dialéctica entre la autoidentificación y la identificación que hacen los *otros*; es decir, entre la identidad objetiva y atribuida (la social, la de *otros/as*) y la que se asume subjetivamente” (Berger y Luckman, 1986: 160). La persona se identifica a partir de sus *otros* significantes, a través de lo particular de su vida individual y la dialéctica general de la sociedad. Al aceptar los roles, la persona –en el mismo proceso– acepta las actitudes de esos otros. La identidad supone la ubicación en el mundo y tiene la posibilidad de asumirse subjetivamente en *ese mundo*: “todas las identificaciones se realizan dentro de horizontes que implican un mundo social específico y al desempeñar roles se participa en un mundo social. Al internalizar dichos roles, ese mismo mundo cobra realidad subjetivamente” (Berger y Luckman, 1986: 168).

El romance, como parte inicial de una relación amorosa en lírica alterada, se plantea influido por el conflicto generado por la violencia directa entre carteles y Estado, en “Romántico enfermo”<sup>3</sup> se muestra cómo un sicario intenta convencer a la candidata a pareja de que el actuar como parte de un grupo delictivo es una manera correcta de vivir:

---

<sup>3</sup> “Romántico enfermo”. Los Buchones de Culiacán. Álbum *Romántico y Enfermo* (año).

*No quiero arruinarte el día  
no quiero echarte mentiras  
pero cuando yo te beso  
hasta la pechera se me olvida.  
No puedo hablar de romance  
cuando mi mente  
está en un trance  
las balas en cada beso  
estremecen a mi cuerpo  
son más violentos que el fusil del Ondeado  
y del Macho Prieto.*

El protagonista vacila entre la lealtad al cartel y a la pareja, no obstante, construye una dicotomía donde la imagen beso/impacto normaliza la violencia que se proyecta como un espacio de refuerzo del imaginario alterado al colocar la vivencia de la pareja a la altura moral del Macho Prieto y del Ondeado, líderes de los grupos de sicarios del cartel de Sinaloa. El amor puede poner en riesgo a la persona al mencionar el descuido de colocarse la pechera, chaleco que protege el tronco humano, en especial el corazón, de los ataques con armas de fuego. Por el momento, la mujer ocupa una posición de superioridad entre la lealtad a la pareja o a los líderes:

*Pistolas con tiro arriba  
con tus curvas no se activan  
esa piel tan delicada  
me matas con tu mirada  
tienes mucho más poder  
que el señor Mayo Zambada.*

Al ser superior, su espacio de interacción (la intimidad) se contrapone con el espacio social de actuación del sicario (el combate), esta situación hace temer la posesión, la sociedad, al igual que en la guerra de carteles, es una amenaza que puede despojar al sicario de su pareja:

*Si voy al cine contigo  
sé que me hago de enemigos  
pero al tenerte abrazada  
me siento más protegido  
que el chino con sus granadas  
no se iguala nunca el virus.*

Al final de la estrofa entra un elemento central del discurso de implantación social de movimiento, “virus”; un componente que biológicamente altera o enfrenta a un cuerpo en este caso, la infección puede ser social o personal. El antecedente del término “enfermo” es la denominación política a un grupo subversivo de los setenta que actuó en Sinaloa:

El antecedente del concepto enfermo en Sinaloa se encuentra en los movimientos sociales de izquierda política en los setenta, uno de los grupos que decidieron por la vía armada como forma de lucha fue los “Enfermos” “Dicha denominación fue puesta por los grupos antagónicos a ellos, como los miembros de las Juventudes Comunistas Mexicanas (JCM)... Por su parte “Los Enfermos” adoptaron el mote con aires de orgullo” (Fernández, 2008: 205).

El virus enferma, altera la vida de un organismo o de una parte de la sociedad, si ya existe el término, el paso siguiente será actualizarlo, lo “enfermo” se vuelca de la acepción original de un grupo radical de izquierda a la adecuación a un grupo violento que trata de imponer un modelo alterno de sociedad donde lo ilegal y el crimen se plantean como parte de una sociedad enferma.

El símbolo enfermo aparece en los Corridos Alterados y define a los integrantes del crimen organizado, en especial a los militantes del cartel de Sinaloa, es uno de los atributos principales. Si bien enfermedad se relaciona con la militancia en una organización y su proyección imaginaria en una identidad afectiva, pierde el sentido político militante de los setenta, se “altera” se vuelve un atributo del crimen (Álvarez, 2016).

Retomando el corrido, la pareja puede devolver la humanidad al sicario, disminuir la enfermedad al ser el reducto más íntimo del sicario en el espacio de las relaciones eróticas, no obstante, aun allí se compara con el combate la relación sentimental:

*Tu cintura está marcada  
tus manos tan delicadas  
que al tocarme me detonan  
como en guerra las granadas  
mi pecho explota al instante  
como bazuca cargada.*

La pareja del sicario se configura como un símil al interior de la vida personal, se normaliza la violencia dentro de la persona y en el contexto social:

*Tus ojos son como balas  
que atraviesan a mi alma  
y tu vientre mi cuartel  
que el soldado resguarda  
para pelear en la guerra  
en las noches de batalla.*

Se representa, en esta fase de enamoramiento, la propuesta del sicario, el planteamiento de que lo único que le devuelve humanidad es el amor romántico con su pareja. El amor puede disminuir el grado de “enfermedad” que padece:

*No pienses que no te quiero  
no creas que eres sólo un juego  
tal vez pase por tu mente  
que quiero más a mi cuerno  
la causa es que por tu amor  
soy un romántico enfermo.*

Dicha “normalidad”, parte del *habitus* de género que califica las conductas “razonables” o de “sentido común”; aquellas que encajan en estas regularidades y que son aceptadas porque están ajustadas a las características propias que determinan lo que una mujer “pide”: “no ser solo un juego”, por ejemplo. Es el *habitus* que, ante el amor, es capaz de excluir la violencia y donde todo argumento se puede derrotar ante la “locura de amar”, y donde ciertas conductas que son susceptibles de ser sancionadas –como la

violencia— pasan a ser un ingrediente a favor de ese amor tan grande y amplio que se considera enfermo.

Así, ser un enfermo de amor constituye una regularidad entre estos hombres, porque el *habitus* de género dicta que las mujeres tienen la capacidad de generar ese estado alterado en ellos.

El *habitus* tiende a asegurar su ejercicio constante y su reproducción y, para ello, realiza una selección automática en cuanto a la recepción de información, rechazando aquella que lo pueda cuestionar. En el sexismo como paradigma, las experiencias se ven favorecidas por el *habitus*, y así se refuerzan (por ello, de preferencia, se establecen relaciones con personas de la misma opinión). Se “eligen”, de manera sistemática, lugares, eventos y personas que no ofrezcan peligro, asegurándose un medio al que ya se está adaptado y que provee de las situaciones adecuadas para reforzar lo dispuesto.

El *habitus* es un producto de las relaciones de poder que hace parecer como natural la relación dominador-dominado: “La socialización efectúa una somatización progresiva de las relaciones de dominación de género” (Vélez, 2008: 62). Son tipificaciones comunes que se comparten entre quienes integran un determinado grupo social y que se constituyen a través de las instituciones, mismas que tipifican (y etiquetan) tanto a las personas como a sus actos.

Este cuerpo de significados se sustenta a partir de ciertas legitimaciones que van desde lo más sencillo: “*tus manos tan delicadas, tus ojos son como balas, la causa es que por tu amor/ soy un romántico enfermo*”, hasta las más complicadas construcciones sociales (Berger y Luckman, 1986).

### *El noviazgo alterado*

La configuración de la pareja se inicia a través de la noción de noviazgo,<sup>4</sup> que está determinado por el medio social compuesto por las estaturas sociales, económicas

<sup>4</sup> “Una creencia socialmente aceptada por generaciones es que el noviazgo es la época ideal de una pareja, en la que se vive cada momento con intensidad, alegría y pasión. El noviazgo es la relación de dos individuos que se atraen y experimentan amor, a través de ésta se conocen, salen, se tratan e intercambian sentimientos y caricias. Es la oportunidad para compartir el mundo interior con otra persona, socializar experiencias, expresar, por ejemplo, el amor, el coraje, la ternura y los celos. Domínguez, García, Moreno, Zúñiga y Torres (1998) comentan que el noviazgo tiene la finalidad de cultivar y conocer la propia capacidad de dar y recibir afecto. También es una ocasión para conocer y tolerar a alguien que es similar o diferente en diversas áreas”. (Galicia, 2013: 213).

y culturales determinadas por la pertenencia a un grupo étnico y a una clase social determinada en que se adscriben y los encasilla la persona y la sociedad. En la lírica alterada se plantea un modelo emergente de identidades de género:

Si para las mujeres es espera, pasividad, cuidado, renuncia, entrega, sacrificio... para los hombres tiene mucho más que ver con ser el héroe y el conquistador, el que logra alcanzar imposibles, seducir, quebrar las normas y resistencias, el que protege, salva, domina y recibe. Por tanto, se esperará de ellas que den, que ofrezcan al amor su vida (y que encuentren al amor de su vida), serán para otro, y se deberán a ese otro, obedientes y sumisas (Ferrer, 2013: 114).

Siguiendo el modelo, la mujer tiene dos posturas manifiestas en la lírica alterada. La primera y predominante es de una figura pasiva y receptora, atenta a las necesidades de su pareja, no obstante, la otra postura es de liderazgo (Ramírez- Pimienta, 2016); si bien en menor medida comparativamente a la primera. En el papel de espera y de complemento a la enfermedad, la mujer se constituye en un refugio, así se plantea en “Amor en tiempos de guerra”.<sup>5</sup>

*Eres tú o soy yo  
en esta guerra no hay tregua  
o me voy o te vas  
siempre es la misma batalla  
pero nos gusta sacar las armas  
ven a darme con todo.  
Perfila bien tus balas  
y apúntame al corazón  
tus besos saben a venganza  
mis caricias a rencor  
son heridas que no matan  
sólo muerden nuestra pasión  
pero al final nos gusta sentir el dolor.*

---

<sup>5</sup> “Amor en tiempos de guerra”. Régulo Caro y su sangre nueva. Álbum *Amor en tiempos de guerra* (2012).

El conflicto armado entre carteles y el Estado se metaforiza en la lírica, la guerra irregular entre sicarios y Estado sugiere la idea de un amor romántico alterado, de una nueva relación sentimental producida en medio de un conflicto, donde amor y dolor se unen:

*Tú y tu amor me duelen  
más que una bala  
al corazón ¡ay, amor!  
afilas bien tus navajas  
y volvamos a la batalla  
ven a darme con todo.*

La rítmica y la instrumentación de la pieza se asemeja más a una balada norteña que a la estructura clásica en métrica y compases del corrido norteño, se aprovechan las estructuras musicales comerciales como la balada pop que están interiorizadas en los jóvenes para transmitir el mensaje alterado.

Es aquí donde cobra importancia el poder: “Sólo los que disponen de autoridad legítima, es decir, de la autoridad que confiere el poder, pueden imponer la definición de sí mismos y la de los demás. Sólo ellos tienen el poder de hacer o deshacer grupos” (Giménez, 2002: 40); y no todos los grupos tienen el mismo poder de identificación. La identidad masculina<sup>6</sup> se construye en el marco de la hegemonía. El poder interviene radicalmente en los procesos identitarios, es lo que Giménez (2002) llama “Políticas de identificación del Estado”, donde se argumenta que el Estado está permanentemente obsesionado por el control de la identidad de sus ciudadanos, y que pretende lo que se denomina monoidentificación, es decir, reconocer una sola identidad cultural legítima para sus ciudadanos de derecho pleno, o bien a través de la práctica constante de aplicar etiquetas reductivas a las minorías (discapacitados, indígenas, personas en situación de calle, madres solteras, homosexuales, entre otros) así como a extranjeros inmigrantes.

---

<sup>6</sup> La identidad es siempre una negociación entre una autoidentidad / endoidentidad, además de una *exoidentidad*, definida por los otros; las identidades son el resultado de procesos de asignación de sentido (identificaciones y diferenciaciones) elaborados en el interior de los grupos (endoidentidad) o asignaciones de sentido que recaen sobre el grupo desde su exterior, desde otros grupos o sectores sociales (*exoidentidad*). Denys Cuche, en su libro *La noción de cultura en las ciencias sociales*, formula estos dos tipos de elaboraciones identitarias en términos de autoidentidad y heteroidentidad (Cuche, 2004: 110).

Al igual que los agentes socializadores, la familia, la escuela, el lenguaje y los medios de comunicación, la lírica de los corridos alterados representa la reproducción de estereotipos sexistas, que corresponden a ciertas aspiraciones de los varones (tener mucho dinero, mujeres hermosas y, sobre todo, poder). Es una representación social de sus deseos, por eso son, invariablemente, cantados por ellos. Respecto a la imagen y el rol de la mujer, la representación se plantea en cuanto a la dominación y la pasividad. Su aspecto físico se muestra siempre “insinuante” o “seductor” hacia los hombres. Al igual que en la publicidad, las mujeres aparecen como consumidoras o seres cuyo objetivo primordial parece conquistar y retener a un hombre y, para ello, se consume todo lo “necesario”; prevalece la figura de la mujer como objeto por encima de ella como persona. Su cuerpo resulta ser la base para fijar una postura dependiente del hombre y se transmite así la autoridad masculina:

Las bases de esta inequidad estructural entre los géneros son difíciles de reconocer ya que a menudo aparecen como neutrales en cuanto a género refieren, pero sin duda que no lo son, en tanto es posible evidenciarlos en los efectos que producen. Pareciera que muchas veces las claves de la estructura patriarcal estuvieran cubiertas de un velo de secreto y neutralidad de género, pese a ello siempre hay una dominación masculina en sus espacios (Schongut, 2012: 30).

Pareciera entonces que no hay diferencia alguna en las relaciones de noviazgo que se establecen en estos grupos delictivos y aquellas con las que se convive día a día en un contexto social “normal”. En ambos casos, la dominación masculina prevalece, pero lo que diferencia a los noviazgos alterados es la falta de reparo en la explicitación de la violencia; no se invisibiliza o disimula el comportamiento violento, por el contrario, la coerción desde “lo masculino” se ejerce en una realidad que raya en lo que Baudrillard denomina hiperrealidad.<sup>7</sup>

La violencia de género es toda acción que coacciona, limita o restringe la libertad y dignidad de las mujeres, podemos comprobar que quedan ignoradas múltiples prácticas

---

<sup>7</sup> El combate al narcotráfico como base de la política armada del Estado genera un escenario donde la realidad de la violencia es reemplazada por imágenes “alteradas”, la captura de un capo es un acto heroico para el Estado que configuró y protegió las acciones criminales del delincuente, la sociedad no distingue entre imaginarios y realidades concretas. Lo hiperreal es la simulación de la realidad en un contexto controlado por el Estado.

de violencia y dominación masculina en lo cotidiano, algunas consideradas normales, algunas invisibilizadas y otras legitimadas, y que por ello se ejecutan impunemente (Bonino, 2006: 19).

En este caso, ya no se trata de invisibilizar (no es necesario y ni siquiera se les ocurre); tampoco de legitimar porque, en ese mundo alterado, el ejercicio de la violencia no requiere legitimación alguna; es legítimo *per se*.

### *Relaciones de pareja en una realidad alterada*

En “Entre bazucas y rosas”<sup>8</sup> se plantea la existencia de una relación “alterada” que empieza a partir de que el sicario conoce a una mujer al observarla en la calle, siendo parte de un convoy armado, lo cotidiano “enfermo”:

*Recuerdo aquella tarde  
que trabajaba  
yo iba en la caravana  
fue cuando te miré  
entre el vidrio polarizado  
y las armas  
y al ir encapuchado  
no te pude ver bien.  
Aunque sólo fueron algunos segundos  
te clavaste en mi mente  
no lo podía entender  
hoy que te tengo a mi lado  
me siento afortunado  
de tenerte y no te quiero perder.*

En un mundo alterado, ser sicario es una actividad “normal”, un trabajo más y dentro de este esquema la pareja debe atenerse al empleo y los riesgos que conlleva:

---

<sup>8</sup> “Entre bazucas y rosas”. El RM. Álbum *El RM en vivo*, Vol. 1, Corridos Inéditos (2010).

*Porque comprendes y me entiendes  
que lo que hago no es malo  
y que lo que hago  
lo hago pa' defender.  
Yo te dije y te hablé claro  
a lo que me he dedicado  
y tú respondiste  
te puedo entender  
hoy han pasado los años  
seguimos aferrados  
al amor, todo va corriendo al cien.*

En esta relación el futuro está marcado por la incertidumbre, se vive en el momento:

*Entre bazucas y rosas  
vas viviendo  
una vida peligrosa  
pero hermosa también  
me ves partir en comandos  
mi vida peligrando  
y preguntando a Dios si regresaré.*

Los imaginarios instituidos (lo “normal”) e instituyentes (lo “enfermo”) se mezclan en esta composición, las nociones de bien y mal se contraponen y en determinado momento se confunden:

*Es un amor tan enfermo  
como el cielo en el infierno  
venenoso, pero bueno a la vez  
es como si fuera un santo  
con mente de malandro  
soy maligno y pa'l amor soy un rehén.*

El amor basado en la violencia y metaforizado en su comparación con el empleo y el efecto de las armas produce una “estabilidad” basada en la confrontación como base:

*Aunque yo ande  
en medio del peligro  
tú sigues conmigo  
aunque sepas que maté  
y así sigo trabajando  
de día y de noche operando  
es lo único que sé hacer  
y lo hago bien.  
Soy mafioso enamorado  
con el amor blindado  
te amo tanto que siempre te cuidaré.*

El amor se resguarda en un blindaje constituido por el apoyo del cartel al sicario. Se plantea de manera metafórica la solidaridad, el respaldo del grupo criminal en la constitución de la relación personal, la mujer acompaña la vida “enferma” de la que forma parte y refuerza el modelo patriarcal:

Cómo es que las formas de amor perpetúan el sistema, se ejemplifica en el amor a la Madre Patria y en el concepto de Dios como el padre universal, autoridad a la que hay que amar y temer, ante todo. Es revelador que el amor resulte una forma de religión, una respuesta mítica al carácter inasequible e incognoscible de la alteridad, un mito para conjurar los miedos a la soledad y al desamor que son más fuertes que la propia muerte. Inseguridades, mitos y ruptura del amor propio, favorecen autoengaños y perpetúan un sistema de competencia asolidaria, depredadora, causante de la extrema soledad de la época (Camarena, 2010: 142).

Pertenecer o estar adscrito a un comando armado de los grupos delictivos permite al sicario administrar el poder que le otorga la ilegalidad, lo puede emplear para dañar o sólo con amenazar a los miembros de su núcleo personal, incluyendo a su pareja como sucede en la composición *No tengas miedo*<sup>9</sup> donde la violencia o su amenaza de ejecución se administra:

<sup>9</sup> “No tengas miedo”. Los buitres de Culiacán. Álbum *No tengas miedo* (2010).

*Ya no te asustes cuando llegue en un convoy  
o que una escuadra con diamantes  
salga de mi pantalón  
no soy tan malo  
también tengo corazón  
aunque el gobierno  
me persiga sin control.*

La imagen del traficante armado sirve para administrar el poder, lo contiene a voluntad, lo acumula y lo justifica al adscribirse a una identidad regional que en la “enfermedad” atribuye como natural:

*No tengas miedo  
porque soy de Sinaloa  
y en vez de un antro  
te lleve a bailar tambora  
y es que me tienes  
tan enamorado que por ti  
soy capaz de bailar reguetón.*

La identidad afectiva regional se pone a prueba al referirse a “por amor” bailar una pieza musical ajena a la acústica alterada como es el reguetón. Mostrar debilidad en forma de concesión es algo que en la lírica sólo se permite ante el círculo íntimo, aún allí el personaje central recuerda que es una entidad poderosa y que mantiene el control, no sólo de su empleo sino de la relación:

*Cuando en la radio suene claves de ocasión  
no te preocupes mamacita  
todo está bajo control  
no me preguntes que con quién trabajo yo  
soy el que manda  
no creas que tengo patrón.*

### *La amenaza y el control*

La temática del “amor enfermo” se hace amenazante en tanto se consolida la relación entre un personaje perteneciente a células criminales y su pareja, se le somete, reprime o recompensa a partir del sometimiento.

Un ser humano que necesita de sus congéneres enfrenta toda clase de conflictos y trances de la existencia en este sistema globalizado contrario a la lealtad, la libertad y a cualquier forma de autonomía e independencia. Aunque se acepta que “el dinero no hace la felicidad”, todo se hace por dinero. La insatisfacción por vivir en esa tensión pone en guardia la propia existencia (al menos en su origen), pero sobre todo la necesidad de sentirse amado y proyectar ese sentimiento hacia el otro o la otra. Sin estos sentimientos difundidos como alimento imprescindible, la muerte por amor es la única vida emocional posible, en la inconsciencia de su negación, se vive de la muerte de las emociones, empezando por el irrealizable ideal de amor y terminando con el más pavoroso de los poderes que el otro ejercita desde el propio corazón (Camarena, 2010: 144).

Porque la construcción de la identidad (y particularmente, la identidad de género) no es un proceso individual a elección: “...ella es el resultado de la identificación que nos atribuimos a nosotros mismos y de la que nos imponen los demás” (Cuche, 1996 en Giménez, 2002: 94). Por ello, se suele ocultar la propia identidad. Es una estrategia, un recurso de protección ante situaciones de discriminación: “Las apropiaciones subjetivas de la identidad y del mundo social son nada más que aspectos diferentes del mismo proceso de internalización, mediatizados por los mismos otros significantes” (Berger y Luckman, 1986: 168). La identidad entonces tiene su lugar en las relaciones entre los grupos sociales, pero necesariamente pasa por un proceso continuo de identificación:

La identidad es el conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos), a través de los cuales los actores sociales (individuales o colectivos) demarcan sus fronteras y se distinguen de los demás actores en una situación determinada, todo ello dentro de un espacio históricamente específico y socialmente estructurado (Giménez, 2002: 38).

El sistema patriarcal “no podrá dejar de condicionar y configurar la percepción que los miembros del grupo dominante –los que dan nombre a las cosas e imponen la

ideología dominante— tienen del grupo dominado” (Amorós, 1991: 184). A quienes se domina —las mujeres— interiorizan la ideología patriarcal y se amoldan a esa falsa conciencia de sí mismas. Esta falsa conciencia promueve cierta complicidad entre los hombres y las mujeres, y se constituye en el mejor mecanismo de poder masculino.

En el corrido alterado se presentan todas las formas posibles de machismo y también aquellas que Bonino (2004) llamó micromachismos, los cuales se reflejan en acciones cotidianas de ejercicio del poder: intimidando a través del control del dinero, de la no participación en lo doméstico (por parte de los hombres) sin cuestionamientos, del uso y abuso del espacio físico y del tiempo para sí, de la exigencia de intimidad como un derecho del hombre y una obligación de la mujer, y todo esto con base en la superioridad de la lógica varonil y la toma del mando de cualquier situación que implique “inteligencia”.

Pero, en la hiperrealidad del mundo construido por estos grupos delictivos, se diluyen las coberturas porque la simulación no se hace necesaria. Por ejemplo, en cuanto a los llamados micromachismos encubiertos (Bonino, 2004), la lírica de los corridos demuestra que más allá del ejercicio de la hegemonía masculina, está la nueva construcción que implica ser hombre en esta hiperrealidad. Se diluyen micromachismos tales como la maternalización de la mujer (es más importante que “funcione” como pareja a que sea una “buena madre”), el hecho de autorizar la delegación del cuidado (debe estar disponible, así que “no la voy a poner a cuidar a mi mamá”); silencio, aislamiento, la ley del hielo (no funcionan como estrategia porque “si ya no me sirve, la desecho o la mato”, así de simple ¿para qué dejarle de hablar?). Tampoco están presentes los micromachismos de crisis porque, como ya se dijo, son dinámicas cotidianas *per se*: hipercontrol, pseudo-apoyo, rehuir la crítica y la negociación (inimaginable, “los negocios son entre hombres”); victimismo, darse tiempo, dar lástima, entre otros.

Así pues, es preciso leer todos los sucesos por el reverso, más allá de su montaje oficial. Todo el mundo es cómplice, en especial los *mass-media*, de mantener la ilusión de la posibilidad de ciertos hechos, de la realidad de las opciones, de una finalidad histórica, de la objetividad de los hechos. Todo el mundo es cómplice de salvar el principio de realidad. De este modo, es posible arañar la verdad de una guerra, a saber: que terminó mucho antes de acabar, que se puso fin a la guerra en su mismo corazón, que probablemente esta guerra no llegó a comenzar nunca. Muchos otros sucesos (la crisis petrolífera,

etc.) tampoco han empezado nunca ni han llegado a existir más que como peripecias artificiales, los trucajes históricos, catástrofes y crisis destinados a mantener bajo hipnosis un cerco histórico (Baudrillard, 1978: 71).

El ejercicio de la masculinidad en la pareja también se muestra heterogéneo en las relaciones reflejadas a través de la lírica del Movimiento Alterado, es decir, adopta formas cambiantes:

Esta masculinidad —al igual que muchos otros fenómenos sociales— es muy poco individual; de ninguna manera puede entenderse sólo como un episodio personal. Ciertamente, las emociones, las conductas, serán individuales, irrepitibles, pero los hombres y las mujeres están insertos en estructuras simbólicas, sociales, culturales y económicas que señalan las pautas generales de los caminos a recorrer. A la vez, estas estructuras no son neutras, sino que también, en tanto genéricas, están teñidas de masculinidad (Minello, 2002: 727).

Ya no se trata de la abstracción “ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto” (Baudrillard, 1978: 5-6). Se trata de la hiperrealidad que va más allá de la simulación porque no encuentra correspondencia alguna. Es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad.

Quedan vestigios de lo real en el amor, no los del mapa de pareja. Dichos índices ya no son los de la violencia hegemónica ejercidos, dominador/dominada, sino los de otra violencia: la propia violencia del amor.

### *De amor alterado al terror*

La necesidad de reconocimiento social aunado a nacer o desarrollarse como persona en sociedades afectadas por los imaginarios sociales asociados al tráfico de drogas expresados en una vida de riqueza, placeres o poder, generan que las mujeres se signifiquen un “trofeo”:<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> En el imaginario instituido del traficante, la mujer se configura como un objeto que se posee, un trofeo que se exhibe y que genera reconocimiento y poder social en el contexto de una sociedad “alterada” (Valenzuela (2013) en Ramírez Pimienta (2013).

Dentro de esta construcción de subjetividades se pueden distinguir a dos tipos de mujeres; las primeras, a quienes Mata denomina ‘mujer del narco’, incluyen a las esposas, hijas y otros miembros de la familia. Son las que mantienen la belleza, el lujo, tiene los accesos a estudios y también al poder por pertenecer a la estirpe narco, lo que les proporciona una suerte de legitimidad frente a otras que buscan pertenecer a este mundo. También es posible identificar otra categoría, las ‘buchonas’, como se llama a las que para ingresar a este mundo usan su belleza y acceden a través de su relación con hombres del narco. Con sus parejas sentimentales muchos narcotraficantes establecen una relación que ‘no es afectiva propiamente [...] sino más que nada un contrato de acompañante’ (Jiménez, 2014: 109).

El ejercicio del poder se justifica como la voluntad de hacer lo que se considere legítimo, en el imaginario asociado a la enfermedad, la “conquista” se efectúa a través de la amenaza, como sucede en “Si no te vienes conmigo”:<sup>11</sup>

*Si me miras armado  
y por carros escoltado  
que no te dé miedo,  
si por tu casa he pasado  
no es que quiera  
levantarte a la fuerza  
o quiera torturarte  
amarrarte sin pena.  
Tú a mí me gustas  
y hace tiempo lo sabes  
y no es capricho  
tampoco delito  
si trabajo prohibido  
gatillero pistolero  
eso no quiere decir  
que mi amor  
no sea sincero.*

---

<sup>11</sup> “Si no te vienes conmigo”. Buknas de Culiacán. Álbum *Más fuertes que nunca* (2011).

El gatillero delimita el deseo de acceder a una mujer no sólo por el poder que ejerce por medio de la amenaza de la violencia directa, sino por el argumento de que “ama” a la mujer, por medio del diálogo plantea que lo mejor es acceder a la relación, en caso negativo puede someter a la mujer, mencionando incluso la violación como medio de sometimiento:

*Si no me haces caso  
y no te vienes conmigo  
voy a secuestrarte  
no pediré rescate  
voy a utilizar mis labios  
voy a besarte  
todita chiquilla y serás mía.*

Se justifica la amenaza del abuso físico como base de la relación; se rompe con el modelo “normal” de enamoramiento, la relación que nace “enferma” puede legitimarse con la aceptación del sicario como pareja:

*Granadas y rifles  
los cambiaré por caricias  
cuchillo y pechera  
por besos en tu cuello  
estoy seguro que te gustará  
después de hacer el amor  
nunca me olvidarás.*

Se borran los límites, la posesión se plantea como unívoca y sin consentimiento de la pareja a partir de la posibilidad de ejercer violencia directa. La siguiente fase en el discurso enfermo, es la equivalencia metafórica entre el amor y la guerra. El traficante se vuelve depredador de la mujer pasiva que acepta el destino de ser compañera y consoladora; cómplice de la vida enferma como esposa o como amante.

En “El amor y la guerra”<sup>12</sup> se plantea una visión “romántica y enferma” basada en el miedo, la grabación incluye en su inicio detonaciones de arma de fuego,

---

<sup>12</sup> “El amor y la guerra”. Buknas de Culiacán. Álbum *Más fuertes que nunca* (2011).

remarcada por frecuencias graves producidas por percusiones e instrumentos de aliento, la interpretación vocal es gritada más que entonada, el personaje se presenta como enamorado:

*Destrapado siempre he sido  
mafioso aguerrido  
maldito y de paga/ soy pistolero  
traigo una súper fajada  
y el cuerno colgado  
me doy hasta miedo.*

El personaje mismo alardea de su misma condición de valiente, un coro lo encomia y reconoce como verdadero hombre:

*Enamorado el pelado  
muy bien escoltado  
misiones cumpliendo.*

En la normalidad alterada se detallan las labores que desempeña para el grupo criminal al que pertenece:

*Corto manos y cabezas  
lo sabes princesa  
no tengo piedad  
pa' tumbar los contras  
cumpló las reglas del bisne  
torturo y liquido  
al que no se reporta  
solo que tengo un problema  
que lo hago pensando  
en tus besos preciosa.*

Las acciones narradas las justifica a nombre de un amor que, ante la falta de otra justificación, legitima su actuar. Todo se enferma, como se ha mencionado con

anterioridad en este medio no hay una proyección de futuro, se vive día a día e incluso la visita a la amada se convierte en un acto heroico:

*Mañana voy pa' tu casa  
que ya me muero por verte  
no quiero que te me espantes  
que vengo escoltado  
me ronda la muerte  
sabes que te quiero un chingo  
y arriesgo el pellejo  
morir al quererte.*

A pesar del alto valor que se le asigna a la pareja, se le ubica más como objeto que como persona, cuya posesión puede ser disputada por otro “enfermo”:

*He tenido pesadillas  
que no se te ocurra  
jugar con mi amor  
que nada tolero  
a cien cabrones los mato  
con solo mirarte  
hasta los entierro.*

La posesión y su posible pérdida genera la amenaza de muerte a la pareja, se le notifica que en caso de traición le sucederá lo mismo que a los enemigos:

*Y si algún día me traicionas  
aunque seas mi reina  
te saco al terreno.*

El derecho de posesión y la defensa de la mujer, como propiedad, redondean la imagen de la mujer objeto, sometida ante su poseedor y sin garantías mínimas de existencia que sean las predispuestas en el amor alterado:

*Soy celoso y posesivo  
no cambio de estilo  
y al perro que no le guste, que ladre  
más va a tardar en ladrarme  
que yo en encontrarlo  
y partirle su madre  
como lo dice el corrido  
respeten al indio  
y será su compadre.  
Ya me escuchaste querida  
toma las cosas bien serias  
soy un cabrón destrampado  
para mí es lo mismo  
el amor y la guerra  
la cosa es más que sencilla  
respeto al sicario  
por ti da la vida.*

La solidaridad y el apoyo que genera el imaginario de enamoramiento, en el contexto alterado se desplaza al amor como una prolongación de la vida “alterada” sometida a las acciones de los grupos criminales y los conflictos, lealtades y traiciones que mantiene con el Estado. Se moldea una relación afectiva que va desde el compromiso y la solidaridad con las actividades de la pareja hasta el sometimiento por el terror a partir del poder y la capacidad de ejercerlo; es la presión como base del modelo.

El poder no es una categoría abstracta, es un ejercicio permanente que se refleja en las interacciones (donde lo despliegan sus integrantes). Este ejercicio es opresivo, pero también configurador en tanto provoca recortes de la realidad (hiperrealidad en este caso) que definen existencias (espacios, subjetividades, modos de relación, entre otros).

La palabra “poder” tiene dos acepciones; una, es la capacidad propia de *hacer*, es personal y conlleva el poder decidir y autoafirmarse; requiere ser legitimado. La otra acepción se refiere a la capacidad y la posibilidad de control y dominio sobre la vida o los hechos de los demás, se trata de obediencia y lo que de ella se deriva. Es el poder dominante y requiere la tenencia de recursos de los cuales carezca quien se pretende dominar para, de esta manera, poder establecer sanciones o premios. En este tipo de

poder, no importa la autonomía como persona, dado que el control se ejerce sobre cualquier aspecto: pensamiento, sexualidad, economía, capacidad de decisión, entre otros (Bonino, 2006).

De esta forma, el ejercicio asimétrico del poder es un eje fundamental porque la cultura patriarcal ha legitimado que el género masculino es el único género con derecho al poder. Los hombres se ubican en una escala de superioridad donde se tiene el derecho “natural” de tomar decisiones (al menos las “importantes”) y expresar exigencias a las que las mujeres deben sentirse obligadas puesto que ellas se ubican en un lugar subordinado: “Tener influencia consiste en incidir sobre las maneras de pensar y de sentir de los otros, mientras que adquirir poder consiste en contar con las herramientas necesarias para decidir sobre lo que los otros hacen” (Burín y Meler, 2000: 145).

Es así como se fija la relación “yo te protejo, tú obedeces” estableciendo la clave del contrato de pareja tradicional. A esto se agrega la construcción social occidental en cuanto al amor romántico, que establece un modelo único de amor en pareja. Cuando éste falla (y falla bastante) produce frustración y desengaño; pero el amor ideal que presenta la cultura occidental sale triunfante sobre gran cantidad de dificultades, así se hacen inolvidables los amores imposibles y se “superan” las desgracias amorosas. En el amor romántico las diferencias de clase se diluyen e invariablemente se idealiza a la persona amada. A este amor absoluto e incondicional no le interesa el respeto y reconocimiento de la otra persona o el respeto entre iguales porque concibe al amor como una pasión que necesariamente implica sufrimiento y sacrificio, unido a los celos y a una visión trágica de la relación donde suenan naturales expresiones como “no puedo vivir sin ti”, o “sin ti no soy nada”. Pero, en el corrido alterado, el cúmulo de pasiones se concreta en amenaza:

*Soy celoso y posesivo, no cambio de estilo  
y al perro que no le guste, que ladre  
más va a tardar en ladrarme que yo en encontrarlo  
y partirle su madre. Como lo dice el corrido  
respeten al indio y será su compadre.*

Subyace un mito del amor, donde la mujer no está sola. Para el hombre, amar también podría implicar renuncia, aun a la vida misma:

*Ya me escuchaste querida, toma las cosas bien serias  
soy un cabrón destrampado, para mí es lo mismo el amor y la guerra  
la cosa es más que sencilla,  
respeto al sicario, por ti da la vida.*

De acuerdo con Bergara, Riviere y Bacete (2008), el ideal de amor-pasión fomenta este tipo de relación y actúa generando una manera concreta de conducta amorosa, donde se valora al máximo el sacrificio por la otra persona a la vez que se sublima el olvido de la propia vida y toda expectativa de crecimiento personal. Esta idea de amor se instituye particularmente en la educación de las mujeres, mientras que, en los hombres, el proceso de socialización en este sentido tiene una importancia menor o nula. La hiperrealidad del narco construye así su propio sacrificio en un perfecto balance entre el amor y la guerra.

## CONCLUSIONES

El movimiento alterado, una nueva moda cultural, subcultura juvenil, estilo de música popular, parte de la representación de uno de los periodos más violentos de la historia de México, expresado en una lírica explícita plena de tortura, descuartizamiento de cuerpos, amenazas, violencia extrema, y donde el amor y las relaciones de pareja aparecen como tema recurrente y parte fundamental de la construcción del mundo, de su mundo.

La música es parte de la configuración de las personas y se constituye en un referente identitario; y dado que las sociedades han conceptualizado al hombre y a la mujer mediante los ordenamientos simbólicos, de esta forma se constituye y organiza la división entre los sexos que se visibiliza a través de atribuciones de roles de género.

El amor enfermo, el amor romántico y la pasión, quedan representados en la lírica del repertorio alterado como un elemento de la lucha por sobrevivir, y la mujer es un objeto más de utilidad como las armas mortales o el chaleco protector. Las relaciones erótico-sexuales se ven equiparadas con la experiencia del combate, de los balazos, las persecuciones, la guerra.

El noviazgo, en la lírica del repertorio alterado, consolida las identidades masculinas y femeninas con los atributos más representativos del imaginario instituido: el hombre es héroe, conquistador, atrevido, valiente y protector, siempre y cuando la mujer cumpla su rol: sumisa, entregada, incondicional, hermosa, obediente. El atributo de pasividad en la mujer se exige sin límites porque su presencia (femenina) en la intimidad, debe ser el contraste perfecto con la violencia que la otra parte (masculina) vive en el exterior día con día.

Lo explícito de la violencia en la lírica del movimiento alterado marca la diferencia en relación con la hegemonía patriarcal. Si bien, en ambos casos, la dominación masculina prevalece, en el amor alterado no existe pretensión alguna por invisibilizarla, por el contrario, parece enorgullecerse de ella. En términos de Baudrillard, es la hiperrealidad que no cuestiona la violencia. Es una forma de amar que no requiere legitimación alguna: es legítima *per se*.

Así, se proyecta una realidad alterada que hace alarde de su poder, no hay simulación; el abuso, el sometimiento y hasta la violación sexual no son solo capacidades que se consideran un don y que causan orgullo, también constituyen un derecho inalienable cuyo premio es una mujer-trofeo.

## REFERENCIAS

- Alvarez Fabela, Reyes Luciano (2016), *Imaginario social de la violencia en los corredos de traficantes, de los “tequileros” al movimiento alterado y templario en México*. Tesis Doctoral en Ciencias Sociales, Universidad Autónoma del Estado de México, México.
- Amorós, Celia (1991), *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Anthropos, Buenos Aires.
- Bajoit, Guy (2013), “Los jóvenes en un mundo incierto” en Suárez, Hugo José, Guy Bajoit y Verónica Zubillaga (Coords.) (2013), *La sociedad de la incertidumbre*. IIS-UNAM, México.
- Baudrillard, Jean (1978), *Cultura y simulacro*, Kairos, Barcelona.
- Bergara, Ander; Riviere, Josetxu; y Bacete, Rixtar (2008), *Los hombres, la igualdad y las nuevas masculinidades*, EMAKUNDE, Instituto Vasco de la Mujer, España.
- Berger, Peter y Luckman, Thomas (1986), *La construcción social de la realidad*, Amorrortu Editores, Madrid.
- Bonino, Luis (2006), *Micromachismos: la violencia invisible en la pareja*, Paidós, Buenos Aires.
- Burín, Mabel y Meler, Irene (2000), *Varones. Género y subjetividad masculina*, Paidós, Argentina.
- Camarena Luhrs, Margarita (2010), “Amor, interiorización del poder” en Margarita Camarena y César Gilabert (Coords.), *Amor y poder. Replanteamientos esenciales de la época actual*, Universidad Intercultural de Chiapas, México.
- Cuché, Denys (2004), “Cultura e identidad”, en *La noción de cultura en las Ciencias Sociales*. Capítulo VI. Buenos Aires. Nueva Visión, pp. 106-113.
- Fernández Menéndez, Jorge y Ana María Salazar Slack (2008), *El enemigo en casa, Drogas y narcomenudeo en México*, Taurus, México.
- Ferrer Pérez, Victoria y Esperanza Bosch Fiol (2013), “Del amor romántico a la violencia de género. Para una coeducación emocional en la agenda educativa” (2013), en *Profesorado*. Vol. 17, núm. 1 (enero-abril, 2013), Granada.
- Galicia Moyeda, Iris Xóchitl, Alejandra Sánchez Velasco y Francisco Javier Robles Ojeda (2013), “Relaciones entre estilos de amor y violencia en adolescentes” en *Psicología desde el Caribe*. Vol. 30, núm. 2, mayo-agosto 2013.
- Galvin, Jennie (2014), “El Movimiento Alterado: perpetuando las relaciones hegemónicas de género por la comercialización juvenil” en Valenzuela Arce, José Manuel (Coord.) (2014), *Tropeles juveniles. Culturas e identidades (trans)fronterizas*, El Colegio de la Frontera Norte, México.
- Giménez Montiel, Gilberto (2002), “Paradigmas de identidad” en *Sociología de la identidad*, Universidad Autónoma Metropolitana, México.

- Jiménez–Bautista, Francisco (2012), “Conocer para comprender la violencia: origen, causas y realidad” en *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 58. Universidad Autónoma del Estado de México, México.
- Lamas, Marta (comp.) (2000), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, PUEG, Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial, México.
- Minello Martini, Nelson (2002), “Masculinidades: un concepto en construcción” en *Nueva Antropología*, vol. XVIII, núm. 61, septiembre 2002, Asociación Nueva Antropología A.C., Distrito Federal, México.
- Ramírez Pimienta, Juan Carlos (2013), “De torturaciones, balas y explosiones: Narcocultura, Movimiento Alterado e hiperrelismo en el sexenio de Felipe Calderón” en *Contracorriente*. Vol. 10. núm. 3. 2013. pp.302-334.
- Ramírez Pimienta, Juan Carlos y María Socorro Tabuena Córdova (Coords.) (2016), *Camelia la texana y otras mujeres de la narcocultura*. Universidad Autónoma de Sinaloa, México.
- Schongut Grolmus, Nicolas (2012), “La construcción social de la masculinidad: poder, hegemonía y violencia” en *Psicología, Conocimiento y Sociedad*. Noviembre, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Vélez Bautista, Graciela (2008), *La construcción social del sujeto político femenino. Un enfoque identitario-subjetivo*, Miguel Ángel Porrúa, México.
- Woodside, Julián y Claudia Jiménez (2012), “Creación, socialización nuevas tecnologías en la producción musical” en García Canclini, Néstor; Francisco Cruces y Maritza Urteaga Pozos (Coords.) (2012). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*, Ariel, México.

# TRANSFIGURACIONES CORPORALES EN LAS ARTES ESCÉNICAS

*Alejandro Flores Solís*  
*Blanca Lilia Hernández Reyes*

## RESUMEN

Se lleva a cabo una reflexión respecto a la construcción del cuerpo como objeto-sujeto en las expresiones dancísticas y teatrales. Es indudable que en las artes escénicas el cuerpo es escena y su relación con la ficción, la reestructuración del tiempo-espacio, conllevan acciones que se transforman en función del contexto donde se representan considerando además, el periodo histórico, de allí que su verdadera función se cumple hasta el momento de la expectación frente a otro sujeto, es decir, un fenómeno que se instala en el hecho de la convivialidad, según Jorge Dubatti (2007).<sup>1</sup>

El cuerpo en escena se estructura y desestructura de manera constante, experimenta transfiguraciones permanentes que mantiene a través de actos gestuales vinculados a una reconstrucción incesante involucrando discursos culturales que interpretan a partir de imaginarios relacionados con la cotidianidad-extracotidianidad, de toda suerte, atravesados por la constitución del género, es decir, una búsqueda para comprender las corporalidades frente a la mirada de los otros.

### *El cuerpo: objeto-sujeto*

La discursividad, en relación con el cuerpo, ha sido parte de la agenda de investigaciones culturales y sociales en todos los tiempos, pero en el transcurso del siglo XXI, se ha convertido en un tema imprescindible diversificado con los enfoques multidisciplinarios para su estudio, originando cruces que van desde las ciencias humanas, las sociales,

---

<sup>1</sup> La transfiguración corporal se vive en la teatralidad, mantiene actos gestuales que lo enlazan con un código en constante reconstrucción, involucra discursos culturales que se interpretan a partir de imaginarios relacionados con la cotidianidad-extracotidianidad. (Hernández, 2020: 43).

biológicas, psicológicas y artísticas; en este sentido, todas coinciden en otorgarle un lugar dentro de su universo teórico-conceptual y metodológico, respecto a la generación de nuevos conocimientos, reconociendo así la complejidad signica del cuerpo.

Transfiguraciones corporales				
Objeto - Sujeto	Expresiones escénicas	Espacio-tiempo Realidad Acción-ficción	Contexto-tiempo histórico	Imaginarios y transfiguraciones: Discursos culturales / género

Esta diversidad de enfoques propicia diálogos entre las disciplinas, pero hay un punto en el que convergen, un hilo conductor que unifica el diálogo a partir de los cortes éticos y estéticos que dejan al descubierto su coraza sociocultural. Esto sin duda nos ayuda a comprender al cuerpo no solamente bajo la estructura biológica o como un objeto con funciones básicas para la subsistencia; antes bien, se trata de una construcción sociocultural que mantiene procesos comunicacionales estructurados a partir del reconocimiento de la conciencia del hombre, así como de los procesos de aprendizaje en construcción permanente en los que se ve involucrado.

Desde la praxis del cuerpo se generan aprendizajes constituidos a partir de las propias experiencias, y de aquellas que surgen por el contacto con otros cuerpos, con ello se estructura una manera de presentar al cuerpo vivo que ocupa un lugar en el tiempo-espacio sociocultural en relación con otros cuerpos, con su contexto y consigo mismo. De esta manera, aprende y manifiesta lo que podemos denominar *corporeidad*.

Dicha corporeidad implica la toma de conciencia para distinguir que no vivimos un solo cuerpo, antes bien, vivimos una diversidad de éstos con variabilidades crecientes y heterogéneas, en donde la sensopercepción se diversifica y amplifica para encontrar la corporeidad del sujeto, a través de la mediación estructurada de los lenguajes cada vez más complejos, prácticas materiales y simbólicas para desarrollar un cúmulo de significaciones que se desprenden del cuerpo mismo y de la interacción permanente con otros cuerpos. Es decir, depende de las constantes interacciones corpóreas y la consecuente generación de experiencias para que se construya el conocimiento del cuerpo mismo y el entorno en el que convive, ello sin duda, permite

distinguir al cuerpo en situación, o dicho de otra manera, en expresión. La motricidad entonces se adapta a las necesidades socioculturales que demandan formas precisas de movimientos utilitarios y no utilitarios, formándose la identidad corpórea del sujeto, en este sentido, la presentación/representación se determina en función de la interacción entre ambas categorías.

La identidad corpórea no es un estado consustancial del hombre, sino que se trata de una construcción sociocultural desde la cual se integran los contextos en los que se desarrolla, convive y plantea una serie de saberes, así como aprendizajes. En este orden, se construye también la diferencia de género, sucede la construcción de procesos identitarios, la integración y diferenciación genérica sin aparentes conflictos. No es de extrañar entonces cómo se gestan prácticas socioculturales, una vez que se comparten por el grupo que las reproduce. En una valoración de *normalidad*, existen algunas prácticas que someten al cuerpo, lo controlan y constriñen a un discurso de movimientos instituidos. Sin duda alguna esto representa un sometimiento del cuerpo, tanto real como simbólico, en otras palabras, se trata de la formación de cuerpos heteronormativos, limitados por prácticas estandarizadas que tienden a ser territorializadas y desterritorializadas al mismo tiempo, se visibiliza una interposición sobre los cuerpos como una construcción permanente.

Es así que la corporeidad se moldea en la sociedad, pues ella establece estándares de cuerpos-objetos que decantan la estructura del sujeto, la posibilidad de explorar otros medios corporales en la cotidianidad es a veces incierta, no obstante, esto no limita la exploración del cuerpo como fuente de creación y de libertad, aspecto que abre posibilidades de expansión del conocimiento, y por ende, la transformación del entorno.

A pesar de ello, existe resistencia a las formas extracotidianas que generan actos corporales considerados de rebelión, y por lo tanto, de resistencia frente a la corporeidad normalizada, es una subversión frente a lo existente, un rompimiento a partir del cual se articula una nueva corporalidad, diversa, compleja y en alternancia permanente que estructura nuevos lenguajes, nuevas brechas comunicativas y, por supuesto, ejes alternos de creatividad, expansión de experiencias y conocimiento.

Ahora bien, el pensamiento filosófico asentó discursos sobre el cuerpo, como observamos desde Marcel Mauss (1934); Merleau Ponty (1945); M. Foucault (1964); M. Jackson (1983); Le Bretón, David (1990); Thomas Csordas (1993);

P. Bourdieu (1990); Silvia Citro (2009 y 2015); Judith Butler (2017); entre otros. Estos postulados han mantenido una línea de discusión unificada, pues en todos ellos aparece el binomio *cuerpo-sujeto*. Desde esta perspectiva se cuestiona si el cuerpo se determina, o bien si el cuerpo tiene alguna injerencia para determinar lo social, polémica a partir de la cual surge un ejercicio dialéctico permanente.

Desde los enfoques de la fenomenología, el interaccionismo y el propio constructivismo, la segunda postura permite observar al cuerpo vivo, el cuerpo expresivo, o como se dijo en líneas anteriores, el armado de teorías corporizadas a partir del cuerpo-sujeto en rebelión contra la normalización del cuerpo y la expansión de sentidos y significados. Dicha corporeización se apropia de la realidad, la transforma para articular una nueva corporeidad crítica y comprometida con el contexto histórico sociocultural. Sin embargo, no pueden negarse los binarismos exclusión/inclusión, aceptación/negación del cuerpo, ni la presencia del cuerpo público y privado, del cuerpo sano y el enfermo, es decir, categorías antagónicas sustentadas en el pensamiento eurocentrista.

La corporeidad culmina su estructuración cuando el sujeto se sitúa en la diversidad, en los aprendizajes, permite la construcción de un *complexus* como señala Edgar Morin (2004), puesto que implica su deconstrucción desde una postura crítica y de alternancia. Es ahí donde emerge el cuerpo simbólico y representacional, es decir, aquel en el que se piensa y actúa desde una dinámica autogestiva y autopoietica, con base en el conjunto de experiencias significativas que dan sentido a la existencia social e individual. A partir de este fenómeno, los discursos buscan transformar la realidad desde acciones concretas, así también, constituir la representación simbólica del cuerpo, los lenguajes corporales y pautas de relacionamiento, como refiere Flora Davis (1976).

Mas el cuerpo sociocultural por sí solo no permite comprender la amplitud de dimensiones que se trastocan cuando el cuerpo se representa, por lo que requiere articular la acción y la ficción que se encuentran en el arte, aunque tengan un sustento sociocultural al momento de activarse permiten que se diversifique el campo interpretativo y, por lo tanto, el cuerpo se afecta, se altera el orden y la dirección corpórea hacia nuevos rumbos en su accionar, así como las significaciones que se desprenden del mismo.

Se debe considerar que la función primaria del cuerpo, cuando se representa, no es la comunicación, tampoco la generación semiótica de sentidos, en realidad lo que

se está manifestando, según Jorge Dubatti (2010), es una entidad ontológica a través de la cual el cuerpo representado *pone un mundo a existir*. Es un nuevo *estar* del cuerpo que se diversifica y se desdobra en otras posibilidades de existencia.

Se propone ante todo forjar un nuevo ente creativo de manera que el cuerpo se constituye a partir de la corporeidad crítica en un acontecimiento, cuya finalidad es existir en el mundo y *autorreproducirse* en un sentido autopoiesis, abriendo otros universos interpretativos, nuevas zonas identitarias para todos los que participan en el hecho representacional, tanto los creadores como los receptores del acto (Dubatti, 2010).

De esta manera, el cuerpo acciona, realiza y estructura formas de hacer, de estar nuevamente en el mundo, para dar forma al cuerpo artístico escénico en representación, en donde quien realiza la escenificación se instala en un cuerpo aurático que conjunta diversas estructuras socioculturales y estéticas para dar cuerpo y vida a un nuevo sujeto, como ocurre en los acontecimientos teatrales-dancísticos.

La referida conjunción implica la recuperación de materiales reales y simbólicos extraídos de la vida cotidiana, del momento histórico que se aborde y situados en un espacio tangible (territorialidad), configurados como un ente viviente con existencias colaterales. Sin embargo, este relacionamiento no es sencillo de aprehender a primera vista, para tal efecto, es preciso comprender la relación inmanente del cuerpo con las expresiones escénicas que motivan esta reflexión: la danza y el teatro.

### *Expresiones escénicas*

#### El cuerpo en la danza y el teatro

Para comprender al cuerpo desde las diferentes expresiones escénicas, debe considerarse que éste se trasciende una vez representada la realidad en la que se circunscribe, pero también simboliza al sujeto mismo inmerso en una diversidad de contextos, dicho acto es como mirarse en el espejo de la codificación y la creación estética. Así, desde la danza y el teatro el cuerpo-sujeto se convierte en eje central de las miradas, en él confluyen una diversidad de interpretaciones a partir del trabajo representacional.

El núcleo fundamental e imprescindible de expresiones escénicas como el teatro y la danza, es el movimiento que surge en el cuerpo y se complejiza con los sentidos

y significados a través de desplazamientos y posturas que dibujan composiciones espaciales, cuyo basamento se sitúa en la ejecución de acciones-movimientos a través de patrones rítmico-cinéticos<sup>2</sup> que trascienden la cotidianidad, y son reflejo de la misma. En conclusión, el cuerpo se habita en la escena como una manera de interpretar la realidad.

Cuando el cuerpo aparece en escena, se establecen cruces de lenguajes que contextualizan discursos vertidos al universo interpretativo de quien observa y adquiere la categoría de espectador. Así, el cuerpo en escena genera una comunidad de experiencia que se teatraliza al momento de su aparición, pues el cuerpo cotidiano se desplaza al terreno extracotidiano y estructura una dramaturgia tempo-espacial, en donde el cuerpo acciona en un universo ficcional.

El cuerpo por sí solo es una composición, pero en escena crece y se multiplica, su particular composición orgánica apertura e interpreta otras que son construcciones socioculturales, es un constructor de historias, de vivencias que amplifican sus sentidos. Trasciende en gran medida las formas orgánicas al teatralizar, ya que se constituye una dramaturgia del cuerpo a partir de sí mismo.

En todo movimiento-acción, el cuerpo refleja emociones, interpreta formas complejas de pensamiento, así como procesos de comunicación, pero también simboliza estructuras corporales desde donde se narran historias, sucesos y acontecimientos. Es entonces que el cuerpo en escena reinterpreta una y otra vez relatos, el cuerpo narra a partir de las diversas composiciones que ejecuta.

Por lo anterior, el movimiento escénico materializado en un tiempo-espacio determinado y la serie de significados que desencadena, gestan maneras alternas de *estar en y con el mundo* (Bonfiglioli, 1995). Comprender de manera distinta el universo que habitamos, significa reinterpretar la realidad tantas veces como sea necesario. Así, el cuerpo y los movimientos que genera en la escena se vislumbran como diferentes, en cierta medida se alteran, se visualizan como extracotidianos, aunque dichos movimientos y acciones emanan de la vida cotidiana. Por ello el cuerpo escénico requiere de entrenamiento, esto nos remite a la comprensión del objeto que se descontextualiza en favor de una narración en libertad.

---

<sup>2</sup> Cinética es el estudio de los movimientos corporales desde sus posturas, posiciones, movimientos localizados, expresiones, tensión y tono muscular, entre otra multiplicidad de características, en su dinámica contextual.

Para que el cuerpo en escena logre precisión en su mensaje, es necesaria la comprensión y el uso de metodologías corporales que faciliten la correspondencia con diversas realidades materiales y simbólicas que se estructuran a partir de las ejecuciones de actores y bailarines.

El cuerpo escénico en movimiento codifica, simboliza y resignifica procesos de comunicación e interacción, narra y genera historias, promueve aprendizajes que condensan información sobre las realidades desde las cuales se estructuran formas de presentar y estar en escena. A partir de lo anterior, se considera fundamental la estructuración de realidades alternas, encauzadas por el movimiento en un tiempo-espacio escénico, cuya dinámica los vincula con la ficción, como se verá en el siguiente apartado.

### *Espacio-tiempo / Realidad / Acción - ficción*

El espacio en las artes escénicas refiere al lugar donde los cuerpos se desplazan y representan; dimensión en la que se articulan las acciones para definir el hecho actancial, en él se enuncia la acción y la relación con los personajes en un proceso dialéctico (Brook, 1973), que decantan en situaciones dramáticas a partir de la aparición de los conflictos.

Las relaciones de los personajes se visualizan a partir del cuerpo en un lugar determinado, éste se simboliza, se construye y deconstruye de manera permanente, en ese estado, los movimientos escénicos enuncian situaciones que se edifican por la relación con otros cuerpos-personajes en circunstancias específicas.

Por ello, la estructuración del espacio requiere de la acción para activar cadenas de sucesos y acontecimientos que se representan en lugares a partir de simbolizaciones, experiencias y conocimientos, es decir, las acciones se ubican en lugares dramatizados (Pavis, 1998).

La narración que ofrece el cuerpo a partir del movimiento en el espacio produce situaciones que a su vez despiertan emociones, por ello se pueden definir circunstancias paralelas simbólicas que reinterpretan la realidad en la que se instala el cuerpo-personaje. De esta manera, el cuerpo se mueve invariablemente, dibuja situaciones, teatraliza experiencias tanto individuales como colectivas que configuran el complejo sociocultural expuesto en la escena. Pero hasta que el espectador tiene contacto con esos cuerpos-personajes la escena se expande, el juego simbólico se torna

en un acontecimiento que trasciende lo teatral para instalarse en un juego-drama, un *performance*<sup>3</sup> (Fischer-Lichte, 2004, 2008).

Es así como el espacio y su relación con el cuerpo escénico se recrea y multiplica a partir de las evoluciones gestuales, de las acciones que lo determinan conjuntamente en interacción con todos los involucrados en el acto creativo. El cuerpo adquiere una doble fisonomía, constituye una dinámica dialéctica que por una parte se territorializa, es decir, se contextualiza ubicando las formas y expresiones corporales desde el contexto, y por otra, se desterritorializa con la simple presencia del cuerpo en escena. La manera en cómo se diversifican y transmiten las posibilidades del movimiento corporal en el espacio escénico, amplifican también las formas comunicativas y expresivas.

Sin embargo, una comprensión del cuerpo implica relacionarlo con el tiempo desde la perspectiva del arte teatral y la danza. El tiempo escénico, al igual que el espacio, se concreta desde el drama, es decir, cuando el cuerpo habita la escena. Dicha dinámica temporal se revela a través de tres niveles íntimamente relacionados: el tiempo de la historia, el de los discursos y el de la representación (Bobes, 2001).

El común denominador de estos tres tiempos es la *duración*, que se define como la cantidad de tiempo transcurrida entre el comienzo de la historia, el discurso y la representación. Bajo este referente, la corporalidad permite amalgamar esa duración, le otorga coherencia, cuya finalidad es revelar el conjunto de realidades que se establecen a partir de las acciones escénicas y exponer puntos de vista con base en la generación de experiencias, a manera de extensiones del conocimiento, tanto relaciones materiales como simbólicas, trastocadas por el paso del tiempo.

Con el transcurrir del tiempo escénico, se genera la reconstrucción de sentidos a través de la corporalidad, el tiempo escénico se diversifica, al igual que el espacio, con el paso de nuevas narrativas donde se bifurcan interacciones y formas comunicacionales en diálogo permanente, surgen nuevas realidades temporales manifiestas en la escena, para observar acontecimientos de manera continua en el

<sup>3</sup> Patrice Pavis reconoce en el término inglés *performance* toda acción y todo lo que se puede ejecutar, de manera que hace una distinción de la palabra en lengua francesa *la performance* que, aplicada al teatro, es el hecho de ejecutar una acción por el actor desde el proceso de creación hasta el resultado final. Así *performance art* (en inglés) es un género que surgió en la década de los sesenta, el *performer* no representa un papel, no imita en el sentido aristotélico, sino que realiza acciones y él es el sujeto mismo de su presentación. En resumen, *performance* es la ejecución de una acción, es el acontecimiento que se contrapone a un teatro de texto y de repertorio. (Pavis, 2016 en Hernández, 2020: 47).

tiempo representacional, también mantienen su propia organización para amplificar las significaciones depositadas en los signos espacio-temporales y en simultaneidad con la corporalidad.

El tiempo escénico y/o representacional se estructura también como un complejo de significantes y significados a través del cuerpo contextualizado en escena, lugar en donde se expresa la corporalidad y le confiere sentido a la narración, en consecuencia, a cada acto y acción que se realiza en la representación, pero de igual manera afecta el orden como la duración de ésta.

Pavis (1998) comenta cómo de manera simultánea coexisten el tiempo escénico y el dramático, dando lugar a la estructura de la ficción a través de las acciones de los personajes. En este sentido, la corporalidad en la expresión escénica cobra significado en el espacio a través de la progresión dialéctica de la acción, elevándose a una producción de sentido provista de coherencia con lo que acontece, manifiesta un conjunto de realidades expuestas en la escena.

El tiempo y su relación con la ficción se define por el cuerpo en movimiento, cada desplazamiento tiene su propio contenido temporal remitiendo a una extra-escena que se impregna de simbolismo en el sistema referencial del espectador (Pavis, 1998). Por lo anterior, el transcurrir del tiempo ficcional se conecta de manera directa con los referentes de experiencias socioculturales, desde las cuales medimos e interpretamos lo representado como otra realidad, hay una estructura lógica que utiliza todos los artificios necesarios para hacer real todo lo que acontece en escena, en resumen, una reconstrucción simbolizada de la corporalidad.

Lo anterior sucede cuando el tiempo-ficción se constituyen a partir de un entramado de simulaciones y recreaciones de la realidad, se materializa con la interacción permanente acción-ficción. En suma, el cuerpo construido en escena amplifica y reordena el universo interpretativo, a partir del conjunto de situaciones, formas de resolución, así como mecanismos que mueven a la acción de los personajes.

Los actos y acciones de los cuerpos en un tiempo-espacio escénico, se articulan a partir de operaciones ficcionales ya que producen modificaciones en los acontecimientos donde se ven involucrados los personajes, pero a su vez, producen acontecimientos imaginarios que generan conflictos (Tovar, 2006).

El conflicto en escena se erige como el dispositivo capaz de producir movimiento, hace visibles las pasiones humanas a partir de diferentes formas de interacción y acción, propiciando la reflexión sobre esa realidad reconstruida, la corporalidad que

brota en la escena hace de la acción un acto creativo en y por la escena, así su potencia radica en la corporalidad escénica.

El conjunto de acciones-ficciones representadas generan múltiples significaciones a partir de la interacción de los cuerpos en el hecho escénico, a partir de su corporalidad articulan redes de relaciones, así los conflictos desencadenan todo tipo de emociones. A partir de esta condición, emerge la toma de decisiones de los personajes, con ello, la realidad escénica se afecta provocando amplitud significativa a toda acción escénica que se presenta.

A partir del conflicto, los cruces en las historias tejen el entramado de hechos que han de representarse, narran un sinfín de situaciones para desdoblarse a su vez en acciones dramáticas, complejas y múltiples que dinamizan la acción de los cuerpos en contextos reconstruidos por el poder de la ficción.

Desde esta perspectiva, el cuerpo es un medio de expresión que muestra situaciones socioculturales con carácter relacional e integrador de los lenguajes escénicos los cuales imprimen renovación al acto representacional. De esta manera, la acción adquiere diversos matices y formas para hacerse presente, redimensiona la corporalidad espaciotemporal en la escena, sucediendo una transformación perceptible de la realidad representada.

La ficción funciona desde el territorio de la verosimilitud y la resignificación. En el teatro, *hacer como si* por un personaje en tiempo presente, se ponen en juego convenciones que el espectador valida como idea de *real*, no obstante, ficción no se opone al concepto de realidad (Hernández, 2020), antes bien permite que se multiplique la realidad en una diversidad dialéctica y heterogénea de realidades alternas. Este carácter reproductivo tiene la facultad de transfigurarse, además, forma simulaciones que tienen discursos en el mismo sentido de la vida real, una serie de convenciones con efecto semejante al de la realidad.

Es necesario distinguir dos verdades: una histórica y otra teatral, la primera refiere la forma manifiesta, y la otra, en oposición. En esta última, el espectador concede credibilidad por el simple gusto y placer de ser cómplice del acto. (Pavis, 1998).

Por ello, si la simulación escénica se comprende como un acto paralelo a la vida real, consecuentemente se manifiestan procesos de pensamiento simultáneos, vinculados a la representación y la construcción de hechos reales históricos. El objetivo de la ficción consiste en desplazar a la realidad sociohistórica real, para

posicionarse como simulación reconstruida, y solo así, adquiere una dimensión escénica representacional.

Tal simulación comprende la articulación de elementos simbólicos que se trasladan y regeneran en códigos convencionales y no convencionales, involucrándose y relacionándose de manera íntima con la representación desde el contexto donde el cuerpo escénico articula su universo experiencial y de conocimiento respecto a la realidad que le circunda.

*Contexto-tiempo histórico: estar en el mundo, existir con el mundo*

La existencia del hombre es ante todo corporal, más allá de su consistencia natural, se considera una construcción sociocultural a partir de la cual se generan movimientos acoplados y consensuados por la colectividad. A través de ellos, se constituyen relaciones materiales y simbólicas, ordenaciones socioespaciales que sintetizan cánones para su estructuración, se articulan conductas corporizadas, así como experiencias encaminadas a la generación de aprendizajes, por ende, la acumulación de conocimientos sobre sí mismo y los entornos en los que interacciona.

Esto quiere decir que el ser humano en la praxis es un ente ontológico y sociohistórico, que cambia y transforma su ser a partir de los conocimientos que genera y hereda. Esta acumulación de saberes permite la interacción corporal en experiencias intersubjetivas, sociales, históricas, así como relacionar los entornos donde converge.

La corporalidad permite al sujeto vincularse con la representación de su relación socioespacial, ámbitos en los cuales el cuerpo se sujeta a diversos órdenes disciplinares, se le domina e introyectan formas generalizadas, normaliza movimientos y pautas de comportamiento. A partir de la interacción entre cuerpos se diseñan mecanismos consensuados para ser y estar, sin embargo, como en todo acto humano, estará también presente la contraparte, aquellas formas liberadoras del ser abierto, lúdico donde se concretan dinámicas expandidas, o bien, de la creatividad y el arte.

Se trata de un movimiento dialéctico que ensambla el conjunto de experiencias y conocimientos sociohistóricos presentes en todo orden social, para dar cuenta de las realidades corporizadas desde los procesos de socialización. Así pues, el orden

creativo-artístico-escénico usa el cuerpo de manera simbólica en tiempos-espacios determinados por sujetos que conviven en diversos contextos y se muestran en la escena. Pero, si el cuerpo tiene diferentes formas o modos de existencia, al momento de representarlos se amplifican los sentidos cuyos referentes se conectan con diversas realidades experienciales, se estructuran desplazamientos que siempre tendrán una conexión con los entornos, los lugares habitados por los cuerpos en reciprocidad con las experiencias materiales y simbólicas de las que son creadores y cómplices.

Aunado a la representación, también se observa al cuerpo conectado a la cotidianidad y extracotidianidad corporal cuyo ensamblaje tiene conexión también con la construcción de signos individuales y colectivizados que marcan semejanzas y diferencias, según Le Bretón (1990) las diferencias surgen y adquieren sentido porque se estructuran bajo la premisa de la diversidad de valores con los que tiene relación o vínculo.

Se puede señalar cómo el universo representacional del cuerpo responde a las dinámicas socioculturales e históricas, permitiendo observar el orden social imperante lleno de aspectos materiales, simbólicos para definir al sujeto, descubrir formas de vida, estructuras y subjetividades como parte de la formación del cuerpo. No debería perderse de vista que el sentido del cuerpo y la percepción del mismo, puede variar de contexto a contexto, de realidad observable a realidad observada, pues depende de estas categorías la construcción corporal del sujeto sociohistórico.

Desde esta perspectiva se rompen los límites, construcción y deconstrucción están a la orden del día, tanto en la realidad como en el hecho escénico, en consecuencia, se puede hablar de una *transfiguración* sin descanso como dice Le Bretón (1990). Además, es inevitable la construcción de imaginarios desde y para el cuerpo, en resumen, surgen coordenadas para comprender qué es y qué puede ser éste.

No cabe duda de que el cuerpo genera diversos significados por medio del movimiento, crea composiciones corporales desde el contexto en el que se desarrolla, o bien con los que tiene contacto. A su vez, el cuerpo-movimiento es capaz de influir en los contextos, por ejemplo, las diversas formas que adquieren los saludos en cada sociedad son un referente, pueden ser similares en unos aspectos, pero no iguales, habitualmente se observa con la distancia entre una persona y otra al momento de saludar, la duración del contacto de las manos, los besos en las mejillas o los abrazos determinan esta acción.

Como puede observarse, cada uno de estos movimientos se agrupa en gestos consensuados, que adquieren significación y sentido para los integrantes de la colectividad donde participa el cuerpo-sujeto y amplifican el universo interpretativo de los mismos. Por consiguiente, aun cuando estos se trasladan a la representación y forman parte de la escena, se expande el universo interpretativo de significación, de hecho, cuando llega el contacto con el espectador esas posibilidades se multiplican.

Como resultado, se presenta un desplazamiento del cuerpo, se gesta una realidad virtual desde la cual se otorga distinción al uso del cuerpo visual para trasladarlo al cinestésico, táctil y sociocultural, inclusive se sintetiza el tiempo histórico dinamizando la formación de la corporalidad contextualizada.

Por estas razones, cuando el cuerpo porta prendas acumula significaciones vinculadas a los espacios de interacción. No obstante, se debe precisar que constantemente el cuerpo crea subjetividades y objetividades para determinar el control sobre sí mismo y aquellos cuerpos con los que se relaciona (Bretón, 1990). En la praxis, el cuerpo se determina y permite afianzarse al conjunto de realidades en las que se desenvuelve.

Por ende, a partir del cuerpo se disponen formas de vida y convivencia, se manifiesta la interacción, la percepción del hombre sobre sí mismo y el entorno. Por esta razón, ellas pueden verse sujetas al discurso del poder del cuerpo, convirtiendo la realidad tiempo-espacial en un escenario sociocultural vivo y contradictorio al mismo tiempo.

Hablar de representación social nos remite invariablemente al pensamiento de Erving Goffman (1997), así como de representación escénica, pues el cuerpo se moldea a partir de la escena, comprende, analiza y critica al *cuerpo social*, para reintegrarlo mediante la representación de un cuerpo-sujeto.

Debe suponerse un juego desde el cual se moldea el cuerpo, se juega con él y se articulan maneras de representarlo, por eso, el cuerpo cumple funciones creativas a partir de las interpretaciones escénicas, naturalmente se condensan sistemas de comunicación e interpretación corporales desde las acciones y los conflictos.

De modo que, si reflexionar sobre el cuerpo desde diferentes contextos socioculturales es complejo, dimensionarlo desde la representación, en un tiempo y espacio escénico lo es aún más, pues implica, además, mostrar al cuerpo vivo tal cual, vestirlo con un ornamento crítico.

Efectivamente, se trata de visualizar un cuerpo creador que se sublima a sí mismo para dar forma a otros cuerpos. Habitar otros cuerpos de manera simbólica y real al mismo tiempo, es la esencia del drama, plural y diverso en su construcción misma en la escena. En efecto, se habla del traslado de lo cotidiano a lo extracotidiano, para trastocar al cuerpo sujeto desde la representación, dando lugar a una corporalidad envuelta en *complexus*,<sup>4</sup> como afirma Edgar Morán (2004).

De esta manera, el cuerpo reconstruye mundos, realidades alternas, moldea formas que se emparentan con actitudes y gestos corporizados que narran a partir de la interacción. Sin duda hay una nueva manera de mirar la estructura de cuerpos, ya sea como entes sociohistóricos, culturizados y presentes en territorios habitados por componentes socioculturales integrados por sentimientos, emociones, formas para ser/estar con el mundo real y escénico.

Lo anterior quiere decir: hay una manera de aprehender el mundo real y ficticio, para ello, el cuerpo debe deconstruirse en un cuerpo-sujeto crítico de su devenir.

### *Imaginarios y transfiguraciones: discursos culturales / género*

Vale reconocer que en el transcurso de veinte años del siglo XXI, se han desarrollado significativamente los discursos sobre la comprensión del cuerpo, pero también en vínculo de éste con los estudios de género. A partir de esta relación, los paradigmas han tenido un punto de quiebre, que en consecuencia articulan diversas orientaciones en el pensamiento; de acuerdo con Csordas (2010), implica insertar al cuerpo en sustratos culturales desde los cuales establece su ser.

Se ha reconocido también que la constitución de imaginarios, las formas de pensamiento y el discurrir de las emociones, adquieren forma a partir del cuerpo, de modo que construye al cuerpo desde una diversidad de ángulos, estructuras materiales y simbólicas, pero sin duda, desde la representación se articula su constitución signica en forma de discursos estructurados.

---

<sup>4</sup> Edgar Morin (2004), refiere al tejido de relaciones que se articulan en conjunto y se conecta con el pensamiento. Por ello el autor sostiene que el conocimiento se encuentra en el sujeto, antes que, en los objetos, de esta manera su propuesta relacionada al pensamiento complejo busca integrar y globalizar.

La aparición de discursos se concentra en el diálogo con uno mismo, con el contexto y con los otros, de esta forma la interacción se hace latente, construyen formas comunicativas en las que la palabra y el movimiento tempo-espacial adquiere significación y sentido. En un sentido complejo, se trata de construcciones corporales en dimensión de los desplazamientos, las composiciones y acciones corporales que confluyen en la realización de dramaturgias o narrativas escénicas (Griffero, 2011).

La diferenciación que prevalece en la realidad para distinguir al hombre de la mujer tiene su fundamento en la dinámica sociocultural que domina el contexto, es una cuestión estructural desde la cual se mira al cuerpo-sujeto como determinado. Pero en lo escénico, el toque interpretativo, las percepciones se trasladan a tiempos-espacios específicos, de tal manera que se visualizan desplazamientos a nuevas significaciones sobre el cuerpo y el movimiento sin olvidar su origen en el proceso creativo.

Por lo anterior, se pone de manifiesto que existe un control sobre los cuerpos como señala Michel Foucault (1964), el cuerpo-sujeto adquiere formas y discursos que lo determinan. Se establecen dispositivos implícitos que moldean su figura, sus emplazamientos en el tiempo-espacio, se condensan discursos del cuerpo que se determina a sí mismo.

Por otra parte, el control sobre el cuerpo se finca en la separación dicotómica entre hombre y mujer como corporalidades diferenciadas, y en consecuencia, supondría formas de actuar distintas para cada uno, estas acciones específicas separan antes que unir dando lugar a apreciaciones corporales disímiles, traducidas en sexismo sociocultural domador del cuerpo, esto expresa la construcción de cuerpos determinados por el orden institucional.

Dicho control, operado sobre los sujetos, repercute en los cuerpos y su actuar en la realidad, desde las manifestaciones más ordinarias o cotidianas, hasta las más complejas y sofisticadas. Por ello, analizar estas categorías desde la perspectiva de la creación e interpretación, nos instala en un lugar propicio para la crítica del entorno donde se desarrolla, como consecuencia hay una articulación de las formas del cuerpo, ya sean *representacionales* o enfocadas al discurso *productivo* desde donde se enuncian dispositivos disciplinarios; el *dócil* desde el cual se confeccionan convenciones corpóreas de sujeción; mientras que el *real* es observable cotidianidad (Foucault, 1999).

Por lo tanto, el cuerpo que se articula socioculturalmente se somete a ejercicios disciplinarios y etiquetados desde visiones sexistas y dicotómicas. La separación

hombre mujer, se asimila a través de sujeciones convencionales y no convencionales de la corporeidad mediante prácticas simbólicas.

Cuando se habla de escenificación, ya sea teatro o danza, el material que alimenta a la acción y la ficción, así como las composiciones corporales en un tiempo y espacio escénico, es el cuerpo domesticado sujeto a sí mismo y en relación con otros. Y aunque adquiere diferentes composiciones críticas y/o alternas, el ámbito de la creación presenta la posibilidad de romper con la cadena de cuerpos dominados por las prácticas dogmáticas.

Para Foucault (1999), el conocimiento es generador de poder y, en la comprensión del cuerpo, necesariamente se aplica el poder, provocando ejercicios de inclusión y exclusión, no obstante, vistos desde la *intersección* pueden tornarse en elementos positivos pues se ramifica el conjunto de experiencias cuando se observa un hecho escénico.

Los cuerpos en escena son una cantera inagotable de conocimientos y saberes, con frecuencia están conminados a la *efimeridad*, pero ello no impide que el hecho escénico expanda su capacidad simbólica (Dubatti, 2007), al momento que se reúne con el espectador, sucede una transformación de los cuerpos a través de las experiencias en *comunión*. De la misma forma el arte escénico, visto desde el teatro y la danza, logra su cometido interceptando experiencias de *convivialidad* como afirma Dubatti (2007), puente y referente importante para comprender el tiempo-espacio escénico desde la mirada constitutiva del género.

Las nociones hombre/mujer se desplazan hacia rumbos inciertos ante nuevas estructuras con sentido crítico, la zona de experiencias se modifica ante cada movimiento corporal que se produce en múltiples códigos intencionados, así como cruces entre ficción/realidad de donde proviene el material que alimenta a la escena.

Los sentidos sociohistóricos se articulan de manera alterna, se deslizan en el cuerpo material y el cuerpo simbólico, entre el género objetivo y subjetivo. Esto permite, como expresa Dubatti, adentrarnos en planos cotidianos y extracotidianos, entre la realidad y la ficción, es decir, el acontecimiento convival.

El cruce entre realidad y creación, entre objetividad y subjetividad, territorialidad y desterritorialidad se entrelazan, los ámbitos público y privado se deslizan hacia un rumbo y otro. Lo importante de rescatar de toda esta dinámica es que la comprensión del género en sí mismo, se construye y deconstruye a partir de la interacción del contacto con el otro, ya sea entre lo real y lo ficticio,

Al igual que el género, el proceso creativo se constituye desde su autopoiesis,<sup>5</sup> esto le permite adquirir un carácter sociocultural, emergente y crítico. Por eso el cuerpo escénico se dirige a la comprensión del género pues contiene en sí, mecanismos autocreadores, subjetividades y objetividades con funciones complementarias para su comprensión en la realidad.

Cuando se reúnen varias subjetividades, pueden dar paso a la construcción de objetividades, precisamente es lo que la escena permite: abrir un diálogo entre lo real, lo posible y lo imposible a través del cuerpo de quien muestra, así como moverse en esas dimensiones espacio-temporales-escénicas para alcanzar construcciones analógicas.

Pensar desde y para el género tiene semejanza con las narrativas de quien vive y construye la realidad, aplicando de igual manera para la significación escénica, es decir, existe una pluralidad para expresar constructos autopoieticos con y desde el cuerpo que se insertan en el proceso creativo con enfoque crítico y reflexivo.

Por último, conviene agregar el pensamiento del dramaturgo argentino Mauricio Kartun (2021), para señalar que el proceso creador de la obra de arte se cumple dentro del objeto creado, es decir, el cuerpo escénico se condensa dentro de los vértices de una diversidad de procesos creativos que emanan de la interacción intersubjetiva, el ser es objeto y sujeto creador, pero también advierte su riqueza interpretativa como una manera de sublimar la realidad y a sí mismo.

### *Transfiguraciones*

Finalmente, se puede proponer que, a partir del movimiento, el cuerpo cambia sus estructuras y significados desde la escena, derivándose las siguientes conclusiones:

La visibilidad del cuerpo en la sociedad contemporánea es altamente visual, se ha configurado no sólo a partir de estereotipos, sino también en la aplicación del poder, bajo tal efecto, el cuerpo aparece y desaparece, se contextualiza y se desterritorializa.

El cuerpo no tiene una permanencia sustancial, sino más bien simbólica a partir de la cual se reconfigura. Es una imagen efímera volátil que se origina en las prácticas creativas.

---

<sup>5</sup> Término propuesto por Maturana y Valera. Para mayores referencias consultar Maturana, Humberto y Francisco Varela (2003), *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*. Argentina, Lumen / Editorial Universitaria.

El acto de la transfiguración supone un cuerpo complejo, atravesado por los acontecimientos y la experiencia convival, así el género se suma para constituir un ente crítico de la realidad.

Cuerpo representacional, se mueve desde el universo sociopolítico en el que el discurso del poder aparece, por eso el cuerpo es performativo, sin rigidez, de modo que enmarca una territorialidad con su propio ejercicio.

## CONCLUSIONES

La constitución del género, desde las expresiones artísticas como la música, la danza y el teatro contiene ordenamientos, divisionismos de sexos, así como la construcción de imaginarios y representaciones socioculturales encarnados en discursos de poder y dominación. Tipificaciones que devienen en acciones y formas de interactuar diferenciadas entre el hombre y la mujer.

Si bien, los referentes identitarios sexo genéricos tienen diversas fuentes, también producen impactos caracterizados que dependen de los contextos en los que se manifiestan, así como la manera de interactuar entre los sujetos que intervienen. Tal es el caso de las reflexiones vertidas en los presentes escritos que son parte de los resultados de proyectos de investigación. Dichas reflexiones refieren a construcciones desde las relaciones de pareja manifiestas en la lírica del movimiento alterado a las narrativas corporales generadas en las artes escénicas que, en conjunto, forman parte de las construcciones socioculturales que implican ordenamientos en los que está presente una construcción y deconstrucción del género.

En el caso del escrito sobre el movimiento alterado, se encuentran manifiestos varios vectores de análisis: El ejercicio del poder de los hombres sobre las mujeres aparece en las letras de las canciones seleccionadas, toda vez que se muestra a un dominador sobre una dominada y como ésta tiene que aceptar la condición de dominio. Lo anterior tiene implicaciones como la normalización del acto cotidiano del ejercicio de la violencia, mismo que se observa en las construcciones verbales lingüísticas, el uso de palabras con significados diferenciados que cobran sentido a través del lenguaje violento, así como las representaciones sociales que aparecen en las mismas, lo que permite observar el uso diferenciado del poder entre los hombres y las mujeres.

La configuración de imaginarios sociales desde el conjunto de los discursos planteados en las letras del movimiento alterado genera encuentros con la denominada narcocultura, que se vive y recrea en diversas poblaciones del país, así como la estructuración de las formas y fisonomías que tiene el propio narcocorrido. Todo ello recae en la construcción de imágenes sobre la mujer, el amor, el cortejo, las relaciones de pareja, impregnado de discursos violentos.

La construcción de género desde los imaginarios sociales con referencia al movimiento alterado delimita las relaciones interpersonales que están presentes, para dar paso a relaciones de “noviazgo o cortejo alterado”, lo que permea variaciones en cuanto a las representaciones sociales que deviene de ellos, como son los sentimientos, las emociones y los deseos entre el hombre y la mujer.

La figura de autoridad relacionada con lo masculino impregna los procesos de interacción desde las propias letras, en un devenir de subjetividades impregnadas por el ejercicio del poder que permanece y se asienta en los imaginarios instituidos e instituyentes. De esta manera, el movimiento alterado se convierte en un constructor de violencias que legitiman el ejercicio asimétrico del poder, delimita y orienta la articulación de discursos violentos, lo que permite extender la permanencia del poder masculino sobre el femenino, así como articular interacciones particulares desde las cuales se actúa y acciona el ejercicio del poder real y simbólico.

Por su parte, el escrito sobre las transfiguraciones corporales muestra cómo se ha forjado todo un complejo sobre el discurso relacionado con el cuerpo, mismo que es un punto de encuentro para generar interacciones, identidades, subjetividades corpóreas desde las cuales se delimita la construcción de género.

El cambio se convierte en el vértice y más aún cuando se inscriben los aprendizajes y conocimientos articulados desde los sujetos corpóreos a través de sus praxis en contextos determinados. Por ello la interacción, así como generación de procesos identitarios sexo-genéricos se encuentran en construcción permanente en las representaciones escénicas. Se estructuran discursos de poder diferenciados entre lo masculino y lo femenino, entre el hombre y la mujer, entre corporeidades diferenciadas que no tienen regulación y se autoreproducen más allá de lo escénico.

Así, cuando el cuerpo escénico entra en movimiento, muestra discursos a partir de los desplazamientos en escena, de cada gesto y postura que adquiere, pues a partir de ellos se constituyen las condiciones y características que vislumbran el

lenguaje corporal, mismo que codifica, simboliza y resignifica procesos de interacción que devienen en actos de poder y distribución diferenciada del mismo.

El tipo de narrativas corporales, vertidas en las representaciones escénicas, muestran historias que conllevan acciones contextualizadas en tiempos y espacios específicos, que se autoreproducen y a su vez gestan universos corpóreos interpretativos, a partir del uso y representación del poder que diferencian las condiciones de actuar entre el hombre y la mujer.

Las formas escénicas son un medio para presentar la discursividad sobre el género promueven nuevos aprendizajes, consolidan maneras de interactuar dentro y fuera de escena, pero ante todo muestran realidades complejas que reflejan planteamientos referidos a contextos específicos, a realidades controvertidas. Por ello el cuerpo representacional se convierte en un medio desde el cual se generan planteamientos, críticas, discursos y por ende, aprendizajes con sentido crítico.

En todo este proceso se encuentra un conector central, que concentra posturas y toma de decisiones en un sentido amplio, ya que involucra de un lado a los creadores y del otro a la audiencia, el público receptor, quien es un ente activo que vive, interpreta y emite valoraciones con respecto a la escena. De esta manera, lo que ve, escucha, percibe, es un material que transforma simbólicamente para emitir juicios de valoración y en consecuencia actuar conforme a las circunstancias y situaciones que se le presenten.

El punto de conexión en ambos trabajos, sin duda, es el cruce de narrativas vertidas en las letras de las canciones de un lado y en las transfiguraciones corporales del otro. Narrativas enmarcadas en la generación de discursos, la construcción de imaginarios y simbolismos impregnados de actos y acciones ejercidas desde el ámbito del poder diferenciado y violento. En ambas reflexiones está presente la búsqueda de conectores que moldean las dinámicas creacionales, así como la búsqueda de ejes interpretativos de la realidad desde el ejercicio del poder y la violencia.

## REFERENCIAS

- Bonfiglioli, Carlo (1995), *Fariseos y matachines en la sierra tarahumara. Entre la pasión de Cristo, la transgresión cómica sexual y las danzas de conquista*, México, INI/SEDESOL.
- Bourdieu, Pierre (1990), *Sociología y cultura*, México, Grijalbo.

- Brook, Peter (1973), *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península.
- Butler, Judith (2017), *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, Colombia, Paidós.
- Citro, Silvia; José Bizerril y Yanina Mennelli (Coords.) (2015), *Cuerpos y corporalidades en las culturas de las Américas*, Buenos Aires, Biblos.
- Citro, Silvia (2009), “Variaciones sobre la corporalidad” en *Cuerpos. Significantes. Travestis de una etnografía dialéctica*, Buenos Aires, Biblos/Culturalia, pp. 43-82.
- Csordas, Thomas (1993), “Somatic Modes of Attention” en *American Anthropological Association*, Vol 8, Núm. 2. EE. UU.
- Csordas, Thomas (2010), “Modos somáticos de atención” en Aschieri, Patricia *et al.* (2010), *Cuerpos Plurales, Antropología de y desde los cuerpos*, Buenos Aires, Biblos, pp. 83-104.
- Davis, Flora (1976), *La comunicación no verbal*, Madrid, Alianza,
- Di Bella, Daniela V. (2017), “El cuerpo como territorio” en *Cuadernos del Centro de Estudios Facultad de Diseño y Comunicación Universidad de Palermo*, Núm. 64 Palermo, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. 137-152 Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=627&id\\_articulo=13074](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=627&id_articulo=13074)
- Dubatti, Jorge (2007), *Filosofía del teatro I. Convivio, Experiencia, subjetividad*, Argentina, Atuel.
- Flores, Alejandro (2016), *Las danzas de conquista. Un encuentro con la teatralidad*. México, UAEMÉX.
- Finol, José Enrique (2009), “El cuerpo como signo” en *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, Año 6, núm. 1, enero-febrero 2009. 115-131.
- Foucault (1964), *Historia de la locura*, París, Gallimard.
- Galak, E. (2010), *El concepto cuerpo en Pierre Bourdieu: Un análisis de sus usos, sus límites y sus potencialidades*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.453/te.453.pdf>
- Griffero, Ramón (2011), *La dramaturgia del espacio*, Chile, Frontera Sur.
- Goffman, Erving (1997), *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Hernández, Blanca Lilia (2020), *Teatralidad del simulacro: estudio de caso sobre procesos de creación y visibilidad liminalidad/posdramática*, México, UAEMÉX.
- Jackson, M. (1983), “Knowledge of the body” en *Man*, Nueva Serie, Vol. 18, No. 2, 327-345. DOI: 10.2307/280143.

- Kartun, Mauricio (2021), “La escena piensa” Conferencia magistral. Cátedra Ingmar Bergman/Teatro UNAM. Consultado 4 de marzo 202, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=clOnXG1Lo7o&feature=share&fbclid=IwAR18EydFtUwc85VoNHZWD0dIdOEizHkfTqUdRoZjKFaTDgtANqK4yx3BYQs>
- Le Bretón, David (1990), *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Maturana, Humberto y Francisco Varela (2003), *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*, Argentina, Lumen / Editorial Universitaria.
- Mauss, Marcel (1934), “Les techniques du corps” en *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4, 15 mars - 15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934.
- Merleau, Ponty (1945), *Fenomenología de la percepción*, París, Editions Gallimard.
- Morín, Edgar (2004), *Introducción al pensamiento complejo*, México, Gedisa.
- Prieto Rodríguez, Adriana; Sandra Patricia Naranjo Polanía y Lilia Virginia García Sánchez (Comps.) (2005), *Cuerpo y movimientos: perspectivas*, Bogotá, Colombia, Universidad del Rosario.

## SOBRE LAS (LOS) AUTORAS (ES)

### MARÍA ISABEL LARA ESCOBEDO

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma del Estado de México. Participante activa en el Comité de Género en la Escuela de Artes Escénicas (EAE) UAEMÉX de 2017 a la fecha. Líder del cuerpo académico “Estudios interdisciplinarios sobre artes escénicas, visuales y literarias: poética, género y cultura” de la EAE. Ha publicado artículos en revistas especializadas, así como capítulos de libro en relación con el arte, el género y la sociedad.

### REYES LUCIANO ALVAREZ FABELA

Maestro en Estudios Latinoamericanos y Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma del Estado de México. Becario 2009-2010 del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de México, en la categoría Creadores. Actualmente es coordinador de investigación en la Escuela de Artes Escénicas de la UAEMÉX y miembro del cuerpo académico “Estudios interdisciplinarios sobre artes escénicas, visuales y literarias: poética, género y cultura”.

### ALEJANDRO FLORES SOLÍS

Doctor en Filosofía por la Universidad de Hamburgo, Alemania. Maestro en Estudios Latinoamericanos y licenciado en Sociología por la UAEMÉX. Su trayectoria en las artes escénicas se relaciona con la actuación, dirección y producción. Es miembro activo de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT). Actualmente se desempeña como profesor de tiempo completo en la Escuela de Artes Escénicas de la UAEMÉX.

### BLANCA LILIA HERNÁNDEZ REYES

Doctora en Crítica de la Cultura y la Creación Artística por la Facultad de Artes de la UAEMÉX. Maestra en Humanidades: Estudios Literarios, UAEMÉX. Ponente en congresos y coloquios nacionales e internacionales; AMIT (México), CICOP (Uruguay) y ALAS (Perú), bajo las líneas de investigación: Estudios interdisciplinarios sobre artes escénicas y teatralidad e imaginarios.

*María Isabel Lara Escobedo*

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMÉX). Participa activamente en el Comité de Género en la Escuela de Artes Escénicas de la misma Universidad. Es líder del cuerpo académico “Estudios interdisciplinarios sobre artes escénicas, visuales y literarias: poética, género y cultura” de la mencionada Escuela. Ha dictado ponencias y conferencias a nivel regional, nacional e internacional; además ha publicado artículos en revistas especializadas, así como capítulos de libro relacionados con el arte, el género y la sociedad.

*Reyes Luciano Alvarez Fabela*

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma del Estado de México; cursó el Diplomado en Etnomusicología Mexicana en el INAH. Becario 2009-2010 del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de México, en la categoría Creadores. Ha publicado artículos en revistas especializadas. Actualmente es coordinador de investigación y estudios de posgrado en la Escuela de Artes Escénicas de la UAEMÉX y miembro del cuerpo académico “Estudios interdisciplinarios sobre artes escénicas, visuales y literarias: poética, género y cultura.

*El género: aproximaciones desde las artes* es producto de la interacción entre docentes y alumnado de las diferentes áreas del arte en un esfuerzo por encontrar, en la realidad de la vida cotidiana, esquemas tipificadores que, en una suerte de socialización diferenciada, se traducen en prácticas discriminatorias que crean, fomentan y reproducen inequidad en las oportunidades de desarrollo y calidad de vida, perpetuando el uso de poder y dominación, en este caso, en relación con las artes.

Los ensayos que conforman el libro se vinculan a partir de la consigna “una de las funciones del arte se vale del arte (el ser) para dar cuenta de aquellas fuerzas individuales y socioculturales que lo dominan para actuar o relacionarse”, pero que es posible modificar; la estructura social permite cambiar de posición y perspectiva. Por otra parte, se unifican a partir del concepto de género, desde el amor, cuando se hace canción en un contexto de hiperviolencia, hasta la reflexión en cuanto a la construcción del cuerpo como objeto-sujeto en las expresiones artísticas escénicas y la literatura.

Los autores y autoras que intervienen en esta obra forman parte del cuerpo académico “Estudios interdisciplinarios sobre artes escénicas, visuales y literarias: poética, género y cultura” que, al intercambiar ideas, generaron estos textos, cuya aportación central es haber realizado una propuesta para lograr cambios sustanciales en cuanto a la forma en que se reflexiona sobre la categoría de género, condición que, al pensar desde y con el género, se equipara con articular relatos llevados a las letras, a los escenarios y a la vida misma.

**SDC**

**195** Años   
de la Fundación del Instituto Literario  
del Estado de México