

Festival Internacional de Danza para la Pantalla  
Movimiento en Movimiento #10  
"CUERPO LÍQUIDO"

Mov en Mov

revista 2022

CREANDO ADICCIONES Y DEPENDENCIAS A LA DANZA PARA LA PANTALLA  
Del 20 de septiembre al 1 de octubre  
[movimientoenmovimiento.wordpress.com](http://movimientoenmovimiento.wordpress.com)

Movimiento en



ovimiento



@movenmov



@MovEnMov

## CRÉDITOS

**Dirección:** Yolanda M. Guadarrama  
**Curadoras:** Lucitzel Pedrozo, Rocío Becerril,  
Nayeli Benhumea, Yolanda M. Guadarrama

**Producción y publicidad del festival:** Dalia Ramírez Pérez  
**Edición de Mov en Mov revista:** Karina Sosa Castañeda  
**Diseño de Mov en Mov revista:** Nayeli Benhumea  
**Subtitulación de entrevistas:** Iván Bueno

**Jurado Internacional:** Anna Macdonald, Fernanda Vallejos  
**Jurado de REDIV:** Diego Carrera, Fernanda Vallejos

**Imparten laboratorios:** Soraya Vargas, Dalia Ramírez Pérez, Yolanda M. Guadarrama

**Seminaristas:** Yolanda M. Guadarrama (Mx), Soraya Vargas (Colombia), Alfredo Salomón (Mx), Anna Macdonald (UK), Sarah Ferreira (Brasil), Dra. Carolina Martínez (España), Carmen Porras (España), Antonio Arango (Mx), María Rogel (España), Rocío Becerril Porras (Mx)

**Panelistas:** Jacaranda Correa, Carmina Narro, Tania Morales, Emiliano Escoto, Alejandra Arrieta, Lucitzel Pedrozo, Rocío Becerril, Nayeli Benhumea, Yolanda M. Guadarrama

**Agradecimientos a:** Guillermo Fadanelli, Alan Ureña, Nicolás Segovia, Carlos Narro, Ariana González Santos

**Cómplices:** Galería Xilófago, Librería Rinoceronte, Danza Perra, Red Iberoamericana de Videodanza, Autoria, Pulquería Los Insurgentes

**Asociados:** Movimiento en Movimiento pertenece a la RED IBEROAMERICANA DE VIDEODANZA ([www.rediv.org](http://www.rediv.org))

Más información: [movimientoenmovimiento.wordpress.com](http://movimientoenmovimiento.wordpress.com)

\*Este programa está sujeto a cambio sin previo aviso.



@movenmov



@MovEnMov

SEDES: Centro Cultural Universitario, CU, Insurgentes Sur 3000. CDMX. || Biblioteca México José Vasconcelos. Eje 1 Nte. S/N. Buenavista. CDMX.  
|| Galería Xilófago, Mérida 87, Roma Norte. CDMX. || Pulquería Insurgentes, Insurgentes Sur 226, Roma Norte. CDMX.

MOVIMIENTO



MOVIMIENTO



## ÍNDICE

- 
- 6 CUERPO LÍQUIDO Y TRANSITORIO,**  
por Yolanda M. Guadarrama
- 10 CUERPOS EXPANDIDOS, FLOTANTES O VEGETALES,**  
por Karina Sosa
- 12 DOS PIEZAS LÍQUIDAS QUE MOLDEAN EL TIEMPO,** por Diego Carrera
- 14 PENSAR BAJO EL AGUA,** por Vivian Abenshushan
- 16 ANOTACIONES SOBRE VIDEODANZA,** por Nayeli Benhumea Salto
- 22 BE WATER, MY FRIEND,** por Adrian Filpio
- 24 NOTAS SOBRE “VOICES”,** por Brenda I. Steinecke Soto
- 26 ANOTACIONES SOBRE EL CUERPO LÍQUIDO,** por Anna Macdonald
- 30 CONTRIBUCIÓN DEL SCREENDANCE AL MUNDO,** por Douglas Rosenberg
- 36 IMAGINARIOS DE GÉNERO POR PAUL PRECIADO Y JUDITH BUTLER,** por Luis Tirado Morales
- 40 SEMBLANZAS BIOGRÁFICAS DE COLABORADORES, CURADORAS Y JURADOS**
- 46 PROGRAMA DEL FESTIVAL**
- 50 GENDER IMAGINARIES OF PAUL PRECIADO AND JUDITH BUTLER,** por Luis Tirado Morales
- 59 CRÉDITOS DE IMÁGENES**

## EDITORIAL

*«Una vida líquida es una vida precaria y vivida en condiciones de incertidumbre constante.»*

Zygmunt Bauman

Este año **MOV EN MOV**, festival mexicano, está dedicado al **CUERPO LÍQUIDO**, a la disolución del cuerpo por varios motivos posibles, entre los que se pueden mencionar: *incertidumbre perpetua, identidades fragmentadas, valores frágiles, movimiento continuo, velocidad, vulnerabilidad, género volátil*. Algunas de las obras elegidas para el festival están de alguna manera relacionadas con estos temas, ya sea porque el creador coincide con las preocupaciones de las curadoras, o porque las curadoras ven en su creación una relación con la ligereza y propiedad cambiante del líquido.

Hablando de los cuerpos líquidos, Zygmunt Bauman escribe: *“... se desplazan con facilidad. ‘Fluyen’, ‘se derraman’, ‘se desbordan’, ‘salpican’, ‘se vierten’, ‘se filtran’, ‘gotean’, ‘inundan’, ‘rocían’, ‘chorrean’, ‘manan’, ‘exudan’; a diferencia de los sólidos, no es posible detenerlos fácilmente —sortean algunos obstáculos, disuelven otros o se filtran a través de ellos, empapándolos”*.

Movimiento en Movimiento se concentra en la exhibición de videodanza, tanto tradicional, de coreografías para la cámara, como de obras experimentales que expresan el cuerpo de diferentes maneras, obras inclasificables que también están en los límites de emparentarse con el video arte o el cine experimental.

En este décimo aniversario volvemos con la consigna: **CREANDO ADICCIONES Y DEPENDENCIAS A LA DANZA PARA LA PANTALLA**.

La programación elegida por las cuatro curadoras (Lucitzel Pedrozo, Rocío Becerril Porras, Nayeli Benhumea y Yolanda M. Guadarrama), ha sido dividida en 4 temas:

**Y LA NAVE VA:** La nave, nuestro planeta, se dirige a la incertidumbre. **GÉNERO:** límites de la identidad corporal definida-indefinida, **CUERPO LÍQUIDO:** disolución del cuerpo. **PERCIBIR, ADVERTIR, EXPERIMENTAR:** El desperdicio y la ganancia durante el juego, el riesgo y la vida son valores intangibles que se reflejan en la experimentación que este programa propone.

Cada programa culminará con un panel de comentarios por veedores de cine o dramaturgos o guionistas o especialistas en el tema del programa, así participan: Jacaranda Correa, Carmina Narro, Tania Morales, Emiliano Escoto, Alejandra Arrieta, Lucitzel Pedrozo, Rocío Becerril, Nayeli Benhumea y Yolanda M. Guadarrama.

Como programa invitado ofrecemos la miniserie de cuatro capítulos **arTV: LA CREACIÓN DE POLA WEISS**, realizada por Alejandra Arrieta.

Nuestra programación estará disponible en la Filмотeca de la UNAM, en la Biblioteca México José Vasconcelos, en Galería Xilófago y en la Pulquería Insurgentes.

De manera virtual, en la plataforma de festivales independientes **FILMOCRACY**, los espectadores internacionales podrán ver las obras y las entrevistas realizadas a los creadores de cada una de ellas. (<https://festival.filmocracy.com/movenmov>)

Vota por la mejor obra en la plataforma **FILMÓCRACY: AUDIENCE AWARD/PREMIO POR LA AUDIENCIA.**

Puedes ver la inauguración virtual, con participación de Silvina Szperling, Rodrigo Rocha Campos, Yael Weiss, Adrián Filpio y Yolanda M. Guadarrana, dirigida a un público internacional anglo parlante que se presentará en FILMOCRACY el jueves 22 de septiembre a las 17 horas, zona horaria de la Ciudad de México.

El festival también ofrece dos laboratorios y un seminario que pretenden reforzar la práctica y la reflexión en la creación de obras de danza para la pantalla y de experimentación en la multi disciplina cine-danza-cuerpo-curaduría-arte.

Se dan cuatro premios este año:

**Premio Internacional de danza para la pantalla Movimiento en Movimiento 2022.**

**Premio Nacional de danza para la pantalla Movimiento en Movimiento 2022.**

**Premio MOV EN MOV-REDIV 2022.**

**AUDIENCE AWARD/PREMIO AUDIENCIA Movimiento en Movimiento-Filmocracy 2022.**

Los premiados obtienen un certificado y los primeros lugares de los dos primeros premios obtienen un estímulo económico.

Los textos dentro de esta revista tienen el objetivo de compartir la especulación sobre el CUERPO LÍQUIDO, interpretado desde varias facetas, la literaria, la de crítica de la cine danza, o simplemente la exposición la evolución del screendance hasta los tiempos actuales. Tenemos un texto escrito por un/una adolescente que decidió cambiar de género, es interesante leer cómo ha construido su nueva identidad y se ha convertido en un/una pasajero/a del transgénero.

Pedimos disculpa porque el excesivo trabajo nos ha impedido traducir los textos completos al español, pero los colocamos en inglés para aquellos lectores curiosos. Y si nos es posible, publicaremos esta revista traducida enteramente al español y al inglés en un futuro cercano.

No tenemos más que agradecimiento a todos los involucrados en el festival, todos los cómplices, personas que colaboran y nos apoyan.

Invitamos al universo entero a disfrutar de la programación que hemos programado para esta edición, se trata de imágenes que pretenden quedarse en el imaginario de los espectadores que, en medio de este caos urbano, logren llegar a las funciones programadas, o logren vernos en **FILMOCRACY.**

Por lo pronto puedes ver las entrevistas a todos los creadores de obras seleccionadas en esta liga: <https://movenmovenglish.wordpress.com/interviews-to-mov-en-mov-10-directors/>

A disfrutar, pues.

**Movimiento en Movimiento**

**FILMOCRACY**

**SEDES DEL FESTIVAL:**

**Centro Cultural Universitario, CU, Insurgentes Sur 3000. CDMX.**

**Biblioteca Vasconcelos. Eje 1 Nte. S/N, Buenavista. CDMX.**

**Galería Xilófago, Mérida 87, Roma Norte. CDMX.**

**Pulquería Insurgentes, Insurgentes Sur 226, Roma Norte. CDMX.**

«Con nuestro culto a la satisfacción inmediata, muchos de nosotros hemos perdido la capacidad de esperar.»

Zygmunt Bauman

«'Sociedad del riesgo' es la designación con la que Ulrich Beck caracterizó a las sociedades contemporáneas. En ellas, señala Zygmunt Bauman, la vida que llevan los sujetos es una vida donde las ideas de controlabilidad, certidumbre, seguridad y previsibilidad han colapsado irreversiblemente. Incluso, el avance hacia estadios de cálculos más precarios, provisorios e ineficaces hace que Michel Hokoreff hable de 'sociedades de incertidumbre'. Es que el tipo de sociedad que se ha configurado en esta fase de la modernidad avanzada, que algunos califican como modernidad tardía, reflexiva, y Bauman como modernidad líquida, es una en la que la incertidumbre se ha difuminado en todas sus capas.»

Flavio Borghi

El agua es siempre bienvenida, placentera, nada como sumergirse en ella, cerrar los ojos e imaginar estar dentro de un lago, en el mar, en la bolsa de agua materna, en la bañera de tu casa, e incluso en un charco. Somos agua. ¿Sabemos de qué clase de elementos o partículas está compuesta? Desde la escuela nos han enseñado que se trata de dos moléculas de hidrógeno y una de oxígeno, pero no hay que creer a ciegas en las definiciones científicas una vez que nos encontramos inmersos en el mundo cotidiano, pues el agua que nos encontramos en casi todo el ámbito del planeta nunca se presenta amparado por una simpleza o pureza semejante, ni hay manera de comprobarlo: su promiscuidad es inigualable. El agua se halla siempre mezclada, es el ejemplo de la multiplicidad y de lo heterogéneo, ya sea que contenga tierra, minerales, azúcares, plasma, impurezas; sus colores van de diversos azules a rojos, pasando por cualquier tonalidad de ocre. ¿Qué eso no es agua?, correcto, se trata del agua más añadiduras. Además, este líquido toma las más diversas formas, es cambiante, imposible de asirlo o contenerlo, siempre se nos escapa, creemos que lo hemos dominado, pero nunca lo hacemos del todo. Así es la vida y así son los cuerpos en un mundo en el que todo puede parecerse al agua, todo es efímero, hasta nuestro propio cuerpo.

¿Y qué sucede cuando el agua nos aborda, inunda y nos sumerge en ella? Se nos ha enseñado también que el cuerpo humano

contiene 70% de agua; por lo tanto, me atrevo a sugerir que este mismo líquido terminará desbordándose hasta causar nuestra desaparición y la eclosión de nuestras ilusiones y los espejismos de la existencia.

Voy a intentar especular sobre el cuerpo líquido de una manera libre, no rígida, como si fuera "humana" y las ideas y las cosas se trasladarán de un espacio a otro como, en apariencia, lo hace cualquier nebulosa en la bóveda celeste. Me atrevo a asegurar que la idea del cuerpo propia de esta época es similar a una catedral sin cimientos que va hacia el precipicio; leo a Zygmunt Bauman y sospechosamente noto que le resulta muy fácil explicar qué ha pasado con esta sociedad en la que todo se encuentra fragmentado ¿tendrá razón?, no tenemos creencias en nada fijo o definitivo. Vivir bajo el cobijo de esta idea nos transporta a una ligereza muy atractiva, no somos la precisa consecuencia de ninguna teoría, entidad mística, de ningún lazo filial o fraternal, ni

## CUERPO LÍQUIDO

Yolanda M.



pozo sin fin y quedamos atrapados en un aislamiento en el que nos hallamos sumidos en la soledad, confusos, nuestro cuerpo desgastado, diseminado ante la red virtual: la nada.

Yo, en lo personal, preferiré retornar a alguna isla que aún se mantenga “firme”; y ello no será abordando una nave mítica como el arca de Noé durante el diluvio bíblico, sino a través de acciones más humildes que me procuren el espejismo de salvación ante la fatal inundación. Prefiero regresar a creer en algo, a tomar mi cuerpo femenino, mujer total, sin duda: mujer que desempeña un papel que me complace y deseo llevar a cabo.

Sería deseable que la incertidumbre acabara, lograr abordar una nave identitaria que permita a cada uno enarbolar un ideal, defender raíces, una casa, y reconstruirse a partir de una elección personal; sin embargo, a la vista de tantas opciones, ¿es eso posible para quienes han nacido y crecido sometidos al acecho del cambio constante? Probablemente una persona que viva la mayor parte de su vida viajando se somete a un vértigo que ninguna vida nómada pueda igualar. Y entonces, la adicción a ese vértigo y al carácter efímero triunfa. Sálvese aquel que todavía es capaz de reposar en una creencia firme, cualquiera que esta sea. Y ojalá que los nuevos puertos morales edificados en el presente y sus abigarradas opciones no se conviertan en nuevos fascismos o renovadas bandas de delincuencia organizada, sea estética, social o ética.

Escucho la voz de **Georges Bataille** tratando de encontrar un modo de vivir y morir:

**«Hay en cada hombre un animal encerrado en una prisión, como un forzado, y hay una puerta: si la entreabrimos, el animal se precipita fuera, como el forzado, encontrando su camino; entonces, y, provisionalmente, muere el hombre; la bestia se conduce como bestia, sin ningún cuidado de provocar la admiración poética del muerto.»**

**«Sin prohibiciones no hay erotismo.»**

**«La extrema seducción colinda, probablemente, con el horror.»**

## Y EVANESCENTE

*Guadarrama*

siquiera somos la representación de un “yo” consistente, puesto que su homogeneidad también está en duda desde hace más de un siglo. ¿Cómo puede ahora fundar su identidad un niño? A los niños y jóvenes se les invita a descreer de los dogmas genéricos y es entonces cuando deben enfrentarse a la certeza de que cuentan con una infinita gama de posibilidades para edificar su vida, su identidad, su presente y futuro. ¿Cómo elegir lo particular en el espectro de lo infinito? Es imposible, quedamos en la nada, nos desintegramos. Así, los cuerpos también flotan y se enferman de humedad, de indefinición; existen tantas dietas alimenticias que se nos proponen como “verdad”; somos testigos de incontables prácticas corporales que “debemos” aprender; inacabables maneras de vestirse; además, toda esta miríada de versiones de lo correcto la encontramos en el mundo virtual fácilmente, en google, en buscadores; en redes sociales abundan infinidad de consejos sobre qué comer, cómo pensar, qué vestir, qué opinar... y es entonces cuando caemos a un

«El placer sólo se inicia una vez que el gusano se ha metido en la fruta, para convertirse en una delicia, la felicidad debe estar contaminada con veneno.»

«La verdad sólo tiene un rostro: el de la contradicción violenta.»

Celebro a Bataille, difícil de seguir en el conjunto heterogéneo de su obra, pero tremendamente inspirador; su ímpetu y su aproximación a lo corporal me resulta, por lo demás, envidiable.

De manera que, al parecer, la identidad que se genera en las redes sociales es sumamente efímera, pues somos similares a cardúmenes que, de pronto, persiguen a ciegas la noticia viral: un estudiante asesino; una cocinera de gatos; un avión que navega en un río; el descubrimiento de un nuevo virus o de un nuevo planeta; el acoso del jefe a una joven trabajadora; la nueva marca de ropa ecológica... Cada día pareciera ofrecernos algo nuevo, pero que no modifica en nada nuestras vidas, acaso las inmoviliza o prepara para ser explotadas; izamos y celebramos la bandera de cada noticia que se nos ofrece durante un día que se marcha irrelevante como si representaran sólo un suspiro; y de este modo continuamos sin sufrir ninguna alteración positiva, carentes de una identidad real que nos marque o determine. Un panorama semejante nos lleva a un agotamiento, a una soledad, infelicidad e incertidumbre mayores que se reflejan en nuestro cuerpo; nos convertimos en personas que comemos sin dar real importancia a alimentarnos bien, apenas y nos movemos de nuestras sillas, y no ejercitamos nuestro cuerpo, de manera que este queda alejado de cualquier tipo de movimiento saludable; el cuerpo casi deja de existir en nuestro imaginario, se desparrama en las coladeras como cualquier otra noticia en el torrente de comunicación al que estamos permanentemente conectados, como si dicho torrente procediera de un biberón de leche materna.

¡Quisiera creer en dios!  
¡Necesito que alguien me imponga reglas!  
¡Deseo que mi novio

sienta celos por mí! ¡Los astrónomos tienen que asegurarnos que la tierra no va a desaparecer! Estos serán algunos de los gritos desesperados de las generaciones futuras. Y entonces: ¿qué lugar tendrá el “inútil” gasto que provoca la dicha y el placer? ¿Qué valor tendrán, por ejemplo, las comidas opíparas que renuncian a pensar en las calorías y el gluten al intercambiarlas por el beneficio de una pasión y un gusto personal? ¿Podremos ser sinceros y expresar un pensamiento políticamente incorrecto algún día?

Zygmunt Bauman escribe: “Practicar el arte de la vida, hacer de la propia vida una ‘obra de arte’ equivale en nuestro mundo moderno líquido a permanecer en un estado de transformación permanente, a redefinirse perpetuamente transformándose (o al menos intentándolo) en alguien distinto del que se ha sido hasta ahora.”

**Mi cuerpo, líquido, frágil, en disolución permanente, efímero desea expresarse, desea abrirse camino hacia alguna bomba de escape. Y el arte permite encontrar los conductos necesarios para abrir puertas, ventanas y orificios de fuga. Aquí una aspirina, un camino, una posibilidad: la expresión artística.**

En la décima edición del **Festival Internacional de Danza para la Pantalla Movimiento en Movimiento**, dedicada al **CUERPO LÍQUIDO**, hay obras que, a través de la curaduría, o por su tema original, están ligadas a la reflexión del carácter líquido del cuerpo, menciono 4 ejemplos:



La obra *Mundo Líquido*, del mexicano **Adrián Filpio**, se concentra en el aspecto comercial y frívolo dentro del mundo de la enseñanza de ballet a niñas, cuando ciertos profesores sólo están pensando en cobrar dinero a los padres sin conservar ni transmitir realmente la relevancia del arte de danzar.

En la obra *La Claque* (“La porrista” traducida al español) de la canadiense **Claire Renaud**, se exhibe el esfuerzo incansable de varias mujeres que intentan mostrarse tomando posturas de cuerpos que cumplen con los requisitos de los modelos de belleza que se difunden como universales, cuando sus cuerpos están muy alejados de parecer modelos de belleza impuestos por el mercado predominante.

*A Very Something or Other*, de la norteamericana **Anya Liftig**, es una obra experimental donde la coreografía es lograda sólo a partir del rostro de una mujer, concentrándose en la boca que no deja de moverse como si fuera un caballo que mastica cubos de azúcar; entonces descubrimos alrededor de sus labios algunas alergias y escoriaciones; en la gestualidad de su rostro todo parece sin sentido, hasta que de su boca empiezan a salir pequeños objetos, productos químicos, detergentes miniatura, y luego insectos. Esta pieza representa la fragilidad del cuerpo ante los productos industrializados de limpieza cotidiana; parece que no ocurre nada, pero el desgaste lo sufre también el espectador durante los 15 minutos que le toma mirar el rostro de esta mujer que intenta entretenernos vía su gestualidad y lo que logra es una breve reflexión de aquello que consumimos y de la manera en que nos organizamos como sociedad adquiriendo artículos en los supermercados que terminan acelerando nuestra decadencia en los terrenos de la salud: el bien que nos proponen estos productos causa un daño más profundo.

La obra *Identibye*, del iraní **Sajjad ShahHatami**, cuyo tema es el transgénero, muestra el drama de un esposo y padre que desea ser lo que no es por nacimiento y somete su cuerpo a una cirugía para así representar lo femenino a pesar de hacer sufrir a sus seres queridos.

Termino esta flexible y espontánea disertación con una frase del economista y pensador **Anthony Giddens**: “**El yo se convierte en un proyecto reflexivo y, gradualmente, el cuerpo también. Los individuos no pueden conformarse con la identidad que les es entregada... En gran parte, una persona tiene que descubrir, construir y mantener activamente su identidad. Igual que ocurre con el yo, el cuerpo ya no se acepta como “destino”, como ocurre con el equipaje físico que acompaña a la identidad.**”

- 
- 
-

# CUERPOS EXPANDIDOS,

Harina

**Pienso en las muchas posibilidades del cuerpo. Pienso en mi cuerpo mutando una vez más. Hace algunas semanas que murió mi abuela paterna y recuerdo su cuerpo en los últimos días: más espigado, mucho más ligero y al mismo tiempo un cuerpo que conoce la cercanía con un siglo...**

Todos los cuerpos mutan y se transforman, se adaptan.

¿Cómo afrontamos los deshielos, las catástrofes nucleares, el hambre, el canibalismo y la miseria? **Mutando.**

**Todos los cuerpos son líquidos. Cada cuerpo se desprende de sí mismo y se regenera hasta disolverse o desintegrarse en el espacio.**

Los cuerpos podrían remontarnos a memorables entradas de enciclopedias, diccionarios o anotaciones en diarios, cuadernos, servilletas o en la web.

Todo cuerpo es la idea de un mundo. Cada cuerpo contiene dentro de sí sus obsesiones. Los delirios de los antepasados se notan en las piernas de una paseante desaforada o en las manos mortecinas de un comerciante veneciano.

**Los cuerpos tienen que ver con el delirio,** esa es una regla que debe leerse en algún libro de un sabio iniciado.

¿Podemos hablar también de cuerpos cuando nos referimos a plantas o árboles? Pienso que no. Los árboles, las plantas y los animales, poseen sofisticados mecanismos que escapan a las explicaciones que les damos para proseguir

con el experimento demente de poseerlos, o intentar poseerlos.

Los ajolotes, por ejemplo, se transforman, mutan. Sus cuerpos, son también superficies. Cada cuerpo, todos los cuerpos, son superficies. Cada cuerpo contiene, dentro de sí, infinitas posibilidades de mutaciones.

Escribe Salvador Elizondo, a propósito de los ajolotes:

**“Habría que saber, por ejemplo: los huevos de ajolote son huevos de ajolote o huevos de larva de salamandra y si la manipulación de la actividad de la pituitaria de la salamandra propiciaría su retorno a la especie del ajolote”...**

**“Sueño mientras los contemplo en una sistemática descriptiva de los caracteres biológicos y pienso en el hecho de que el ajolote representa una etapa que no estaría considerada por ninguno de los parangones. Ni siquiera en lo que se refiere a su forma. Inscritos en una clasificación que solamente tuviera en cuenta el mito de dónde los individuos proceden y qué evocan o el qué suscitan e invocan, son cosas para meditar. Otro experimento interesante consiste en verter unas cuantas gotas de tintura muy concentrada de cannabis sativa en el universo acuático de los**

# FLOTANTES O VEGETALES

Sosa

**ajolotes. Los reflejos oculares se vuelven más sensibles aunque la quietud natural de estos animales se torna, bajo los efectos de este misterioso estimulante, más quieta todavía”.**



**El cuerpo es el centro de nuestras obsesiones, se expande y contrae.** A veces los cuerpos padecen a los otros. Ortorexia, bulimia, anorexia, obesidad, obsesión... todo trastorno se esconde entre nuestros huesos. La enfermedad germina en cada pestaño.

Todo cuerpo adquiere la forma de sus miedos, de sus anhelos. Lo sé ahora que comienzo a notar mechones blancos entre mis cabellos, o mientras veo nuevas líneas entorno a mis ojos. Ahora que he decidido, una vez más, modificar mi cuerpo, observo que un cuerpo es un

recipiente. No hay que pensarlo demasiado.

¿Pero qué habita (más allá de los órganos, organismos, fluidos, huesos...) a un cuerpo? ¿Dónde se sitúa el alma? ¿Cuál es la relación entre alma y cuerpo?

**Todas las preguntas son posibles. Los cuerpos mutan, aumentan, disminuyen y finalmente son polvo, cenizas.**

En 1543, Andrea Vesalio, publicó *De humani corporis fabrica*, que sigue siendo una de las más asombrosas empresas de la anatomía. En uno de los libros, se muestran ilustraciones del cerebro humano: es como observar un pastel de mantequilla en el que se hacen distintos cortes, y se muestra algo que de tan simple se hunde en lo más profundo: el pensamiento humano.

El cuerpo deposita nuestros pensamientos al exterior. Como narcisos entristecidos, o embriagados de nuestra belleza, nos proyectamos como hojas de monstera o como yerba aplastada en una orilla.

Así, **un cuerpo es también el deseo de ser vegetal.**



El efecto o defecto de la propia profesión, en mi caso la edición y el análisis cinematográfico, obliga a sesgar el punto de análisis. Por tanto, el presente texto refiere, casi exclusivamente, al lenguaje audiovisual de las obras y no a su desarrollo coreográfico, entendiendo a la videodanza o *screendance* como una obra en sí misma, pero también plausible de ser decodificada como un producto más del ámbito cinematográfico.

Pensando en una *literalidad* del *cuerpo líquido*, se me presentan dos obras con ciertas similitudes temáticas y estéticas: la presentación en blanco y negro, o más acertadamente en escala de grises, el agua como marco general de la obra, su trabajo de edición en particular y el año de producción.

Las obras a revisar son *Abismo* de Pablo Diconca, Canadá/Uruguay 2016<sup>1</sup> y *Aquarius* de Timo Zhalnin, Rusia 2016,<sup>2</sup> ambas varias veces premiadas en festivales.

Ambas piezas tienen un relato de pareja, mientras que en *Abismo* existe una lucha en torno a un amor/desamor más bien carnal o animal, en *Aquarius* vemos un impedimento por alcanzar el objeto del deseo, que también se podría interpretar como un animal, ninfa marina o pez mitológico. El agua es escenografía, en *Abismo* es el elemento que hunde a la pareja, mientras que en *Aquarius* parecería ser el contenedor de lo inaccesible.

*Abismo* comienza con casi una abstracción de reflejos, agua y cuerpos, reminiscencia del cine impresionista francés, como un *Van Gogh al agua* sin color, para ir más atrás en el tiempo. Es justamente el director francés Jean Epstein quien mejor lleva estas ideas al cine en los años 20, buscando la expresión interior del personaje, más que la representación, tratando de “moldear” el tiempo en el montaje.

<sup>1</sup> [Ver obra Abismo aquí](#)

<sup>2</sup> [Ver obra Aquarius aquí](#)

## DOS PIEZAS LÍQUIDAS

Diego

Ya en presencia de los cuerpos, el director decide seguir mostrándolos de forma pictórica mediante un halo de desenfoque y resplandor que ocupa la base y los lados del cuadro. Como final de un análisis técnico de la imagen esta se elabora mediante una escala de grises media, que poca y sutilmente llega a los blancos o negros absolutos, manteniendo un nivel de detalles muy amplio.

La comunicación, por supuesto debió partir de partes previamente coreografiadas, pero resignificadas por los movimientos bruscos y lentos de la propia edición del material, o lo que Epstein llamaría *modelar el tiempo*: “transformar una discontinuidad en una continuidad: posibilitar la síntesis de elementos discontinuos e inmóviles en un conjunto continuo y móvil”. (EPSTEIN, 2015 pág.19). Finalmente, una mención a la mezcla de audio que da potencia tanto por sonidos grabados de voces y agua,



La pieza utiliza transiciones entre planos acompañados por los cambios de música y movimientos de cámara que dan una dinámica suave, que acompaña al movimiento. La cámara también es parte de la coreografía (*steadicam*). Epstein diría que la fotogenia está, y el tiempo moldeado a la idea del director también, aunque más sutil. El final ya plantea al agua y al sol como construcción de la imagen y una historia que vuelve a comenzar con una imagen que llamó *pescador pescado*, o más bien convertido.

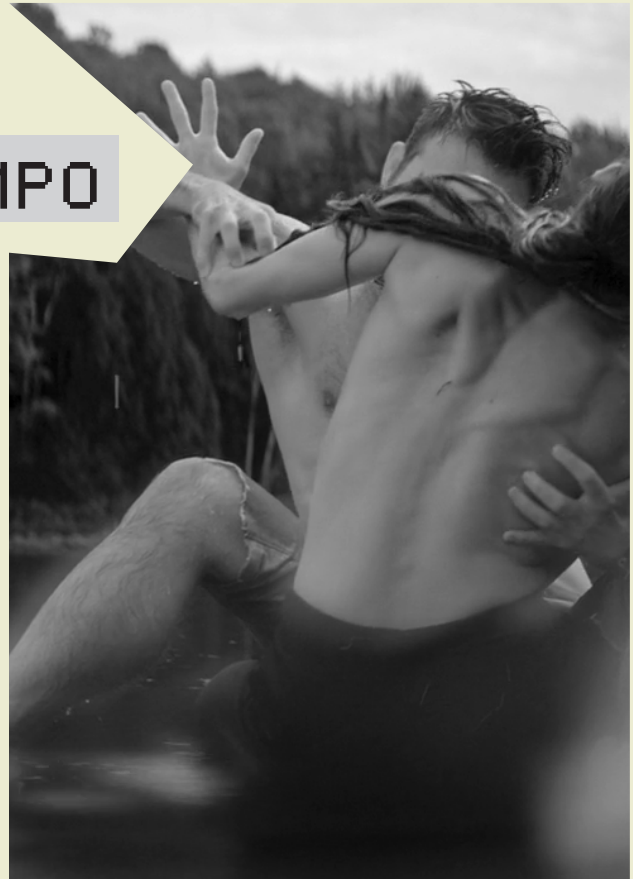
*Aquarius* y *Abismo*, dos piezas líquidas que moldean el tiempo.

## QUE MOLDEAN EL TIEMPO

*Carrera*

como efectos y música que recomiendo escuchar también con audífonos. Un punto muy alto es la valentía y entrega de los performers en estas condiciones.

El mayor desafío de un realizador es, sin duda, la luz en exteriores: *Aquarius* utiliza este problema de esos días que se cuenta con nubes y sol a la vez y que tantos rodajes han suspendido en su beneficio, técnicamente se rodó en cambiantes situaciones de luz, por esto el realizador decide conformar una pieza en color en dos partes. La primera rodada en clave baja (lo que da un nivel de luz bajo, colores apagados y sutiles) donde el azul predomina, quizás la parte melancólica de ella frágil, y él que resultará en una especie de pescador pescado. Esto lleva a que, a diferencia del anterior, se puede entender la pieza más como una historia donde habita una continuidad coreográfica previa puesta en la edición por momentos en *raccord*.



### Bibliografía:

- Casetti, F., & Chio, F. D. (2013). *Cómo analizar un film*. Grupo Planeta Madrid.
- Epstein, J., & Ires, P. (2015). *La inteligencia de una máquina: Una filosofía del cine*. Cactus, Buenos Aires.

**Podría vivir bajo el agua. Como un calamar de las profundidades o una mujer de la Atlántida, entregada a una intimidad sustancial con las corrientes submarinas, moviéndome entre ondulaciones lentas y elásticas, como si las articulaciones de mi cuerpo, mis huesos duros y mis tendones, estuvieran inyectados de una pasta más blanda, menos vertebrada, visceral toda, casi gelatinosa, especie de medusa que se desplaza sin demasiado esfuerzo. Vivir bajo el agua es una ensoñación de mi infancia que persiste en mi vida adulta (una suspensión de la solidez terrestre y sus trabajos), mientras mis rodillas rechinan y mis cervicales se rectifican: ¿desearía pasar el tiempo de vida sin el peso de mi propio cuerpo, es decir, sin el peso excesivo del vivir? ¿O es este llamado del agua una vuelta al comienzo de todo, un reconocimiento de la materialidad húmeda que también hay en mí? Un cuerpo líquido. Pulmones acuosos y flemas. Sudor, saliva, linfa. “Un saco de cuero lleno de agua y vísceras y huesos flotando en ella”, eso es el cuerpo para la danza Butoh.**

Algo remoto se prolonga en los ensueños del agua, la materia primera. Venimos del agua, somos agua, moriremos arrojados al río como los derviches sumergidores del Ganges o en la barca siempre lista de Caronte. El resto es información anatómica, fisiológica y médica: se sabe que hasta el cerebro se compone en un setenta por ciento de agua. Darwin sostenía que la vida surgió en pequeñas charcas tibias de poca profundidad. Algunos científicos contemporáneos han propuesto que una serie de protocélulas podría haber surgido en los respiraderos hidrotermales submarinos, en aguas de mar calientes y alcalinas. En cualquier caso, el agua es el tejido conectivo del mundo. Una forma de continuidad entre lo viviente y lo no-viviente.

En su libro *Metamorfosis*, el filósofo italiano, Emanuele Coccia, afirma la unidad de todos los vivientes pasados, presentes y futuros, y la unidad de los vivientes con la materia del mundo. “Nuestra vida, lo que imaginamos como lo que hay de más íntimo e incommunicable en

nosotros, no viene de nosotros, no tiene nada de exclusivo ni de personal: nos fue transmitida por otro, animó otros cuerpo, otras parcelas de materia distinta a la que nos alberga.” Desde hace millones de años, la vida es lo que se transmite de cuerpo en cuerpo. Somos, insiste, una misma vida que, desde luego, se desplaza y se transforma. Cada especie es la metamorfosis de todas las especies que la precedieron. Y esta forma siempre cambiante aplica también a las sustancias telúricas, minerales, hídricas del mundo que, en su mixtura, hacen posible la vida. Visto así, pienso con Coccia, nuestros cuerpos son también una prolongación, una metamorfosis, incluso una expresión extrema de los cuerpos de agua del planeta.

Si hay algo que me interesa (es decir, que me seduce y con-mueve) de la danza contemporánea y otras artes del cuerpo, es su relación patente con el mundo material: un modo de pensar desde la experiencia sensible. Ser un cuerpo expuesto a sí mismo y a los otros cuerpos con los que comparte la existencia. Como señala Jean-Luc Nancy, la historia de la filosofía occidental, al menos desde Platón y el surgimiento del cristianismo, no concibe algo que no sea el “cuerpo significativo”, es decir, el cuerpo sometido al orden del sentido. La filosofía hizo del cuerpo un “objeto de conocimiento”, alejándose del cuerpo. Porque no basta con pensarlo, hay que experimentarlo. Y eso hace la danza, pensar con todo el cuerpo, como los pulpos de aguas profundas que llevan la mente distribuida en la piel, con más de quinientos millones de neuronas en los tentáculos. El pulpo piensa con lo que toca.

Mientras observo un video sobre el movimiento hipnótico de un pulpo *Cirroteuthis*, desplegado como una enorme tela viscosa bajo el mar, presiento que la relación de la danza con la materialidad del agua, en tanto elemento que

# BAJO EL AGUA

Vivian Abenshushan

anima todo lo que hay, es una relación de intimidad sustancial, algo más que una corriente de metáforas o imágenes posibles, algo más que un extraordinario repertorio de coreografías líquidas. No me interesa hablar aquí de las múltiples formas en que las mareas altas o la furia de las tempestades se han convertido en un tema para la danza, sino del modo en que el cuerpo de las y los bailarines, el cuerpo líquido, es uno con el mundo. Performar es sobre todo la experiencia de incorporar otros cuerpos, agitarse con el agua enturbiada de esta época confusa y problemática. Desde la danza, en su apertura porosa y perceptiva, es posible devenir charca, larva o gusano. Ser forma cambiante, duración, movimiento perpetuo, metamorfosis, materia que se retuerce, se concentra en la solidez rocosa, se moldea como la tierra cuando entra en contacto con el agua, se hace otra. Entonces el gesto de bailar no es más una relación de un sujeto sobre un objeto, sino una relación recíproca, una gravitación de masas en atracción mutua, una forma de *hacer con*. O, mejor aún, es una prolongación, una continuidad vital. Un cuerpo líquido, un cuerpo de sangre y flujos, performa la significatividad material de los procesos de la Tierra.

Bailar es el *aquí y ahora* de unos cuerpos que saben que provienen de una historia inocultable y milenaria de otros cuerpos, humanos y no humanos, vivientes y no vivientes, acaso estelares, como escribe Coccia, las partículas de materia cósmica y sus gotitas de agua. Todo lo cual hace estallar en mil pedazos la idea misma de identidad o la centralidad de lo humano. Devenir agua, tendiendo estas líneas de múltiples parentescos, hace migrar a un yo dislocado. ¿Serán estos saberes del cuerpo los que nos conduzcan hacia un conocimiento que no haga ya de la Tierra un objeto ni de lo humano algo opuesto a la naturaleza? ¿Será este un camino posible para fisurar la relación instrumental que hemos sostenido abusivamente con la materia del mundo y los otros seres? Pensar en movimiento no es una forma de llevar lo ligero de la danza hacia la gravedad de la filosofía. Quizá sea una nueva figura para pensar nuestro *estar en el mundo*.



## Inicio

Este texto se construye de aforismos y textos realizados entre 2011 y 2022. Retomando, lo ya escrito, reconstruyo hoy desde un otro lenguaje, en el que las palabras intentan ser el ritmo de una imagen corporal grabada para la pantalla y a su vez una mirada a la existencia de éste cuerpo en su ámbito de *naturaleza*. Es la *coreografía de la mirada* la que transita entre este texto, *coreografía de la palabra* que abre un campo a la mente para ver posibles transiciones entre el video, el cuerpo, y el camino de la vida.

## Asombro, 29 de mayo de 2011

Lo público y lo privado son dos aspectos del cuerpo que se relacionan entre sí, van de adentro hacia a afuera y viceversa, hay exposición del cuerpo, “el cuerpo se presenta en géneros” y éstos son separados. En términos de videodanza y para la práctica que me acontece, la cámara es lo público, el cuerpo lo privado. La *naturaleza* es lo que abre, el cuerpo lo que muere, aunque para tales afirmaciones he de apuntar como Butler, que el cuerpo ya ha sido asignado desde su nacimiento a una categoría según su sexo, tanto así, el cuerpo es público a los ojos de afuera.

La cámara posibilita la cercanía a otros espacios no tangibles, virtuales del cuerpo y su intimidad que nos son completamente impenetrables. Un cuerpo se muestra a través del lente más cercano de una cámara simulando posiciones performáticas, más se dedica a copiar una estructura de poder que se instala como corriente dócil para hacer de ese cuerpo, uno más parecido al resto. La cámara ha quedado oculta como observadora de acciones para dar paso a la demostración de una vanidad uniforme que se desvanece a la búsqueda de *cuerpo-cámara*; es decir, esos *performances del género* se llevan a cabo en potencia de una imagen videográfica, trayendo a los cuerpos fragmentados, deformes en su forma como en su movilidad, cuerpos abyectos, impensables, cuerpos que se transforman y adquieren mutaciones por las propias restricciones que las categorías aseguran.

# UN CUERPO EXPUESTO:

Nayeli

En un primer acercamiento, las posibles relaciones no se dan de manera directa o física, sino *alterada y diferida*. El cuerpo tiende a su transformación, mutación, suave y brusca separación de lo tangible para devenir pixel, retardo, corte directo al brazo, ojo, pie, giro, reversa, cambio de la gravedad; la física siendo una burla por las alteraciones que el video posee sobre el cuerpo. Un espíritu de la pantalla se apodera del discurso y lo poético del movimiento se hace literatura. Concepto, significado, formas que adquieren una posición política y postulante acerca de quién se es y lo que se quiere y *puede* ser, mostrándose ante la lente: mostrando/*m/e*.

**La posición de observador frente a la cámara es el mismo ojo del cuerpo que está frente a ella ¿quién? Es la pregunta. La incertidumbre de mostrar lo íntimo propio en tanto yo soy quien está detrás “eligiendo/*m/e*”, pero, ¿quién soy? ¿La cámara o el cuerpo? Aquello que se da en el video, queda para siempre congelado.**



## ANOTACIONES SOBRE VIDEODANZA

*Benhumea*

Es la danza lo que del alma brota y con el cuerpo lo que crea símbolos, direcciones, fragmentos. Se abre un otro espacio que es el viaje del cuerpo y sus ritos místicos que abren otras dimensiones, tal como las alteraciones mágicas concebían a las *ménades* en sus rituales nocturnos.

Si el video tiene la posibilidad de mirar al cuerpo, modificarlo, transformarlo, tal ves cuestionarlo, transgredirlo, la danza, desde éste lugar, tiende a un lugar sometido. A través de la cámara se vuelve observada por un ojo que la ve.

¿Qué formas estéticas, posicionamientos simbólicos y políticos podemos ver a través del cuerpo-cámara? ¿Cómo veo el cuerpo a través de una cámara de video? ¿Cómo se modifica este cuerpo mediante la imagen de la cámara? ¿Podemos hablar de la “imagen del cuerpo” o del “cuerpo digital” sustrayendo al cuerpo?

El cuerpo-cámara es una integridad, una colectividad, un todo. Es la integración del

cuerpo vivo en movimiento, que respira y se transforma en multiplicidad de formas –animales principalmente, seres, espíritus, energías.

El cuerpo-cámara es uno solo, no pueden ser dos pero de dos se compone. Relaciones insospechadas, es una especie de intimidad entre el cuerpo (*yo*) y el aparato que es también parte de mí, como un implante con el que debo interactuar, una especie de nuevo aprendizaje de movimiento y relaciones tecnológicas.

El cuerpo se construye como *idea* que determina el propio ser y estar de la existencia misma. Si el cuerpo se construye como un modelo específico, digamos, condicionado y controlado, no se le permite profundizar en el despertar amoroso como una potencia que es inherente al propio existir-cuerpo, se le está negando su propio ser. Desde esta lógica, también éste (el cuerpo), puede reconstruirse y transformar su condición de despertar (pesar) como un estado de amor latente, de este modo, el cuerpo es.

¿Cuál es la existencia misma? ¿Reconstruir un cuerpo? ¿Reconstruir cómo? ¿Qué condiciones y controles están sobre el cuerpo? ¿Transformar hacia qué lugar?

El cuerpo condicionado y controlado, moldea una estructura decrepita y a su pesar, doloroso y enfermizo, mismo que ajeno y distante. No estamos en el cuerpo.

Cuerpo - inmanencia - diferencia  
Tiene su propia conciencia (una conciencia que no conocemos en su totalidad).

Es el cuerpo fragmentado el que alude al cuerpo de la Coyolxauhqui, descuartizada, *desmembrada* y tirada por una ladera. Cortes, ruptura de movimiento, detalles, elementos, lugares no vistos, subjetividades mostradas al frente del ojo que mira. El cuerpo fragmentado. Dejar ir, cortar las partes del cuerpo, del recuerdo, integrar un otro cuerpo. El desmembrar es una inter/relación entre todas las partes, creando capas para poder visualizar por separado cada uno de los componentes de un cuerpo. Saberse cuerpo, maneras de vestir, modos de interactuar, aquello que Butler llama *performatividad*, lo que de manera reiterada y obligatoria los cuerpos están sujetos a recrear según su género. Olvidar, desterrar. Inventarse cuerpos. Verlos en pantalla.

**El cuerpo tan preciso o impreciso como el tiempo que compone el sentido de la existencia del video; crear sobre el tiempo que propone el video por su existencia, es del todo un acercamiento filosófico que de pronto deviene en símil de la fragmentación.**

Esta vez ya puedo ser *repetida y multiplicada*. Esta proyección multiplicada de imágenes corporales que se difieren en el tiempo cada vez que se genera un movimiento, da la sensación de que el movimiento puede durar infinitamente. El cuerpo en su repetición, se disminuye pero no desaparece, la sensación que percibimos es que se acaba esa imagen y ese movimiento desaparece.

¿Cómo vive el cuerpo? Eternamente como concepto, momentáneamente a nivel materia.

La *pixelación* del cuerpo, una modalidad de *fragmentación*. Esta fragmentación está dada en el tiempo pero también en el espacio de la pantalla; sucede por lo implícito del medio.

*El cuerpo es una encarnación, una reinención, una reencarnación, una multiplicación.* El cuerpo como imagen, como un grafito diferente al cuerpo tangible. La multiplicidad de una infinidad de espacios y temporalidades para el movimiento.

**¿Qué es lo que existe?,  
29 de enero de 2018**

Una cámara, un cuerpo; yo, mi cámara. Hacerla, estar, pensarla, dejar que llegue, habitarla, cuestionarla, indagarla, buscarla. Todos los aspectos de la danza y el video están puestos en un lienzo de trabajo, el cual pensemos, es un espacio donde moverse –estar– y *ser* es una acción de libertad que a su vez está poseída por la vigilancia de un ojo externo que mira. La cámara se sobrepone al cuerpo, el cuerpo quiere ser captado, visto, seduce a la cámara. La cámara mira, vigila, está ahí para capturar, ¿qué es entonces la libertad? ¿Para qué capturar el movimiento? ¿Para qué capturar el cuerpo?

En la acción es donde ocurre la videodanza, búsqueda entre cuerpo y cámara.

El tiempo es una percepción. Sobre el tiempo ejerzo sus posibles alteraciones, la manipulación del tiempo a partir de sus cualidades: velocidad, aceleración-desaceleración, reversa, así como el ritmo como la construcción de intervalos, discursos y *coreografía de la cámara*.

El tiempo, es el *retardo* entre una imagen y otra, el fragmento temporal del cuerpo que sucede en el tiempo pero también en el espacio del encuadre de la imagen.

## ¿QUÉ HACES CON EL TIEMPO?

– Me gusta manipular el tiempo.

De espacio, tiempo, movimiento, construcción simbólica del cuerpo, de mí cuerpo, de mí, construcción social, cultural, política. Grabar cuerpos moviéndose que sirvan para generar una videodanza, también es un trabajo constante, una investigación sobre cómo conviven los cuerpos, la cámara, ¿qué miradas son posibles a través del lente de la cámara? Miradas que seleccionan qué ver. *Coreografía de la cámara* que permite una coreografía de la mirada. Las pausas, las reversa, el juego rítmico entre las imágenes editadas de cierta manera, comienzan a escribir un discurso intencional.

**Se puede ver con mayor lejanía o cercanía un cuerpo, los detalles del cuerpo comprendidos desde un punto de fuga, o desde retículas imaginarias en el espacio cámara, fragmentos corporales aparecen para ser vistos y re/vistos, obsesivamente mostramos el cuerpo, ponemos el cuerpo y lo aprehendemos. Este cuerpo fragmentado, incomprendido, se enfrenta a una discusión constante sobre sí mismo.**

### **Anexo, 15 de septiembre 2012**

Creación de significado, forma y concepto. Su significado es una discusión que me precede en todos mis trabajos, primero, porque no es un medio únicamente que relaciona la danza y el video desde su obvia acción: filmar una danza desde distintos puntos de vista. Creo que esta discusión ya la pasamos desde hace muchos años, sin embargo yo insisto en seguir cuestionando si esta es la definición que hemos dado a un lenguaje que no estamos pudiendo explorar, o nos sirve intuitivamente para seguir buscando sus posibilidades. Posibilidades que son muchas porque en esta experimentación estamos planteando preguntas sobre la forma en que podemos estructurar el cuerpo y el movimiento desde el lenguaje audiovisual, por ejemplo en el montaje ¿qué tipos de montaje estará aportando la videodanza al video

mismo pensando que su construcción de escenas, de cuadros por segundo, son más coreográficas que de construcción de significado necesariamente? Pensemos por ejemplo cuando montamos en nuestro programa, imágenes que se relacionan por el movimiento del cuerpo más que por lo que una imagen dice de la otra, lo que surge es un significado inesperado que se puede interpretar desde un lado sensorial, kinésico o incluso desde el placer.

### **Ejercicio para videodanza**

1. La cámara y el cuerpo son una extensión del otro. La cámara como extensión del cuerpo y el cuerpo como extensión de la cámara.
2. La cámara debe estar en movimiento, aunque el movimiento sea tan solo un respiro.
3. La cámara es un observador.
4. El cuerpo baila para la cámara y con la cámara. La cámara baila para el cuerpo.



5. El cuerpo posibilita la manipulación del video.
6. Hacer
7. El cuerpo en la videodanza es imagen antes que ser un cuerpo tangible.

***El cuerpo vacío –tejido orgánico–,  
13 de agosto de 2022***

Las cosas en las que creo, son metáforas que se han construido así a través del tiempo; las narraciones orales y los contextos históricos. No puedo creer en algo sin saber de dónde viene su ficción y tampoco puedo dejar de preguntarme por qué creo en ello.

Cada vez que una idea se instale en el cuerpo, destruirla e inventarse una monstruosidad que altere la continuidad de un ciclo definido.

El camino está ahí esperando para ir, para cruzarlo con la más espeluznante de las espinas; como la calabaza que solo al atravesar tu mano ya se te quedan en la piel micro espinas que duelen y queman.

Así sin prejuicios dejarse caer y experimentar.

Ayer soñé que bailaba en un espacio donde había remolinos de viento que me hacían flotar, y mientras subía del piso, me movía con una gravedad más suave pero densa. Sentía cuando ese viento se transformaba y me bajaba de nuevo a la tierra, me arrastraba como lagartija y saltaba, como mantis desaparecía.

Escribir es lo único que me queda y lo único que me cuesta manifestar. Tuve un impulso de ir hacia la tierra. Un mensaje: poner las manos en la tierra y escucharla. Sentí entonces su respiración. Movimiento de arriba a abajo, como olas, pulmones. Tuve miedo de venir a ella y mostrarme como soy: alejada, hostil, solitaria. Tuve resistencia a moverme de la ciudad y dejar de hacer las cosas que conocía. Solté mi cámara para dejar de mirarme y mirar la profundidad de la tierra negra, mirar otros seres minúsculos. Hormigas, cucarachas, arañas, lombrices, insectas que comen, descomponen, conviven. La tierra sólo da, sabe, está. Y yo me pregunto ¿para qué seguir bailando enfrente a la cámara, si Rosalía lo hace también en su Motomami y le sale bastante bien?

Un cuerpo se entrega en sacrificio a ver su pasado hecho dolor. Sólo ese cuerpo puede recuperar su movilidad con toda libertad, yendo al dolor mismo, escuchando a dónde los ligamentos quieren ir. La escucha no es auditiva, más comienzan las voces a elevarse y llevarse consigo la desesperación de no movimiento. Viene la respiración que persigue profundidad y entonces este cuerpo entiende que la fuerza le dará estabilidad al desequilibrio de su sistema motriz, balancea el nervioso, da suavidad a su sistema conectivo.



Muero, me fundo en la tierra,  
me descompongo, me comen  
insectas, la tierra me absorbe.  
Salen de mí hongos, bacterias,  
moscas y cucarachas se encargan de  
desaparecerme. Mas estoy en la tierra, con otra  
forma, mezclada, hecha microbio, y vuelvo a  
nacer en otra. Partículas que se vuelven a crear  
años después.

Un cuerpo es...



# BE WATER,

Adrian Filpio

**Como suele ocurrir en la danza, en la vida nos movemos a través de coreografías que nos son dadas, impuestas en la mayoría de los casos. Aprendemos el ritmo, ejecutamos con precisión temerosa, a veces temeraria, a veces ambas, cada uno de los pasos, guiados por una música que oímos una y otra y otra vez, obedeciendo siempre un mismo *tempo*, desplazándonos únicamente por el mapa inalterable de *La coreografía*.**

Pero la danza no es sólo movimiento. No es una coreografía aprendida. La danza no puede reducirse al mero acto de mostrarse, de menear el fortalecido culo, de exponer el trabajado cuerpo y dar arriesgadas y sugestivas piruetas en un determinado espacio. La danza no es un vulgar video musical con movimientos de moda que parecen más un pobre cortejo para copular, que un baile. La danza no es únicamente agotarse en sacudidas, en mera seducción, en un consumo de energías considerable, sí, pero inútil. Y la vida, la vida tampoco es sólo el conjunto de todo lo anterior.

La vida, la danza, es también ausencia de movimiento, contención, silencio. No un puro acto de exhibicionismo infantil, no un generador frívolo de deseo sexual, no un mero espectáculo de habilidades estéticas. De brillo. De moda. La danza también es descomposición del tiempo presente para llevarnos al movimiento primitivo; la danza es entrar en el ridículo, exponerse a un nivel que va más allá de la carne. Más que la contorsión y la maroma, lo que conmueve de la danza es la fuerza que escapa del ojo de quien baila, de una figura, de la respiración, es la ruptura de la coreografía dada, desaprender los pasos, escapar de los límites del *tempo*. El baile

llega a la expresión poética cuando el cuerpo alcanza una vulnerabilidad, una relajación, un vínculo de historia y creación en cada uno de los movimientos; entonces, ahí, en la acrobática experimentación de Merce Cunningham, en el desesperado butō de Kazuo Ōno, en la magia de Étienne Decroux, en la dulzura onírica de Isadora Duncan, podemos encontrar la pura expresión de la danza, de la vida.

Quien vive, quien baila, puede adquirir las propiedades del agua, esa idea líquida que Bruce Lee tomaría, entre otras, de las ideas del filósofo Jiddu Krishnamurti. El agua puede ser una tetera si se vierte en una tetera, pero también una ola violenta e infinita como las de Hokusai; puede convertirse en un río, en un mar, en una lluvia fina o en una tormenta. Sin embargo, en los tiempos que corren, la sociedad ha digerido esa idea del agua de otra manera. El pensador Zygmunt Bauman nos habla de una *Modernidad líquida*, caracterizada por su capacidad para adaptarse, para cambiar todo el tiempo, para ser una sociedad escurridiza. Los rasgos de la sociedad actual expuestos por Bauman tienen sus ventajas y desventajas, desgraciadamente sólo hemos sido capaces de quedarnos con las desventajas de ser líquido: actualmente vivimos en una sociedad incolora, inodora, insabora,

MY FRIEND

Arroyo del Puente

vaporosa. Vivimos en un mundo líquido que fluye fatigado, que se pudre y que se muere convertido en un apestoso charco.

Si el cortometraje *Mundo líquido* tuviera que hablar de algo, hablaría de la relación que existe entre la danza y la vida, entre lo que se piensa como danza pero no es danza, y lo que se

líquido

Mundo

piensa como vida y no llega a serlo.

Con el cine, la danza, el arte, la vida, se puede caer en la trampa de las explicaciones mientras se les tiene enfrente para ser vividos.



La 9ª edición de *Mov en Mov* se dedicó al tema IDENTIDAD CORPORAL, y en esa edición incluimos la obra VOICES, de la que se habla en las siguientes notas. La obra nos parece de gran aportación para indagar los límites de la identidad, de la representación que un cuerpo hace de sí mismo en relación a la historia personal de quien lo posee. Podemos ver un fragmento de esta obra en la Galería Virtual Permanente de *Mov en Mov*: [VER OBRA VOICES](#)

**TASTEN: Una acción que se realiza particularmente con las manos extendidas. Movimientos cuidadosos que sienten y buscan tocar.<sup>1</sup>**

Recuerdo que en el proceso de investigación en torno al concepto de ‘sentido de posesión del cuerpo’ (Body Ownership<sup>2</sup>) empecé a desarrollar una suerte de práctica que consistía en relajar el cuerpo llegando a un estado cercano al sueño, pero sin entrar en él, y ser partícipe del momento en el que dejaba de sentir la superficie sobre la que reposaba mi cuerpo como un límite del mismo. La superficie podía ser la cama o una colchoneta u otro cuerpo humano. Sin lugar a dudas, la temperatura juega un papel determinante para llegar a la sensación de que los límites desaparecen y el cuerpo se funde con esa otra materia. Pero hay un indicio en esta experiencia que va más allá de las condiciones técnicas que la hacen posible. Nuestra visión cartesiana tiende a describir el cuerpo como

algo que tiene un límite específico. Pero experimentar a plenitud el cuerpo (en el dolor, en el gozo, en la quietud y en el movimiento) nos muestra algo distinto.

**“Para mí, el cuerpo en sí no es tan importante. Lo que es muy importante para mí es que él tenga un límite”.**  
**Gwen Schulz**

Yochai Ataria, en su ensayo sobre *mindfulness* y trauma,<sup>3</sup> da cuenta de que la experiencia de la meditación y la experiencia traumática parecen ser esencialmente la misma ya que, si bien partiendo de premisas muy distintas, implican lo que él llama “el colapso de la estructura intencional”, un estado que hace que la diferencia entre ‘mío’ y ‘no-mío’ se desvanezca.

**Primero fueron las voces.**

Como parte de la in-vestigación para **OWN OWN BODY OWN**, Kirstin Burckhardt y yo llevamos a cabo una serie de conversaciones con personas que elegimos bajo dos premisas: tener, a partir de su experiencia de vida, una relación marcada por ‘el sentido de propiedad del cuerpo’ y tener un discurso elaborado sobre su propia imagen. Fueron en total nueve conversaciones que grabamos en audio porque su finalidad era nutrir nuestras perspectivas particulares sobre las preguntas que guiaron nuestro trabajo: ¿Soy un cuerpo? ¿Tengo un cuerpo? ¿Hago un cuerpo? En este proyecto abordamos el concepto de ‘sentido de propiedad del cuerpo’ a partir de su relación con la mirada como aquella instancia (interna y externa) que objetualiza el mundo. Nuestra intención era encontrar una **TRADUCCIÓN** plástica para la experiencia de sentir el cuerpo en su totalidad y sus partes como propios. Una experiencia fundamental para una definición estable del ‘yo’ y que en ocasiones entra en crisis, se descompone, se desmorona. Curiosamente, esta experiencia puede ser profundamente dolorosa o profundamente placentera.

**NOTAS**

**Brenda I.**

\* Este texto recoge algunas anécdotas e ideas que Kirstin Burckhardt (<http://k-burckhardt.de>) y yo, Brenda I. Steinecke Soto ([www.espacio-arte.org](http://www.espacio-arte.org); <https://brendaisabelsteineckesoto.weebly.com>) desarrollamos en torno al proyecto multiplataforma **OWN OWN BODY OWN** ([www.ownownbodyown.com](http://www.ownownbodyown.com)), el cual se materializó en una video-instalación y performance (2018), una exhibición acompañada de un programa con dos performances, una muestra de cine y un taller (2019) y una publicación (2020).

<sup>1</sup> Palabra del alemán que no tiene un equivalente en español. Se puede traducir como palpar, tocar y tantear.

<sup>2</sup> Término del inglés para el cual no encontramos una traducción al español adecuada. En la literatura académica al respecto se traduce como ‘sentido de posesión del cuerpo’. Nosotros usamos la reformulación: posesión sobre y/o pertenencia hacia el cuerpo.

<sup>3</sup> Ataria, Y. (2018). Mindfulness and trauma: Some striking similarities. *Anthropology of Consciousness*, 29(1), 44-56.

Luego fue la imagen. Al escuchar y transcribir las conversaciones, descubrimos que teníamos algo muy valioso que quisimos materializar en un trabajo de video. Escogimos los testimonios de Gwen Schulz, Lilith Border y Jorge Andrés Giraldo Antía y pusimos a conversar sus reflexiones, construyendo una narración polifónica que recorre espirales alrededor de los sentidos que se desprenden de la pregunta por la propiedad del cuerpo. Grabamos a nuestras interlocutoras, paradas, mirando a la cámara por un tiempo de entre 25 a 45 minutos en formato vertical, buscando conectar la mirada de los espectadores con la verticalidad de los cuerpos en el espacio. Lo que finalmente vemos a partir de este sencillo y contundente dispositivo es cómo los gestos mínimos develan mucho de lo que resulta intraducible del cuerpo: su potencia, su vulnerabilidad, el movimiento como algo esencial.

LGBTQI. Actualmente es funcionaria de la Secretaría de Cultura de Medellín. Cofundadora de Transcity, el primer colectivo que defiende los derechos de las personas trans\* en Medellín. Ha sido invitada a dar charlas, a hacer performances y a enseñar danzas folclóricas en numerosos eventos académicos y artísticos en Colombia, así como a nivel internacional en Toronto, Ciudad de México, Buenos Aires y Montevideo.

### **JORGE ANDRÉS GIRALDO ANTÍA**

*Video-Performance (KOL)*  
Realizador

**Cuerpos que devuelven una mirada polimorfa y**

**polivalente al espectador y que despiertan puntos de conexión**

**inesperados. De esta manera, buscamos diluir los límites entre la imagen (que veo en la pantalla) y mi cuerpo y ofrecer una experiencia visual y corpórea que invite a revisitar de forma personal las preguntas que allí se elaboran. El cuerpo se entiende a través del cuerpo. Lo demás son traducciones insuficientes. A veces necesarias.**

### **GWEN SCHULZ**

*Video-Performance (D)*

Formada como maestra, carpintera y acompañante de personas en proceso de sanación. Trabaja en el Hospital Universitario de Eppendorf desde 2011. Como asesora entre pares, trabaja en diálogo con los afectados, los familiares y los profesionales, basándose en su propia experiencia con la psicosis y la psiquiatría. Forma parte de la junta asesora de la asociación de psiquiatría de habla alemana (DDPP) y es ponente en conferencias especializadas.

### **LILITH BORDER**

*Video-Performance (KOL)*

Artista de performance, antropóloga y activista

audiovisual y ex suboficial de la Armada colombiana.

Activo en el conflicto armado de Colombia, donde sufrió un atentado casi mortal en 2006. Irónicamente, fue este “servicio de guerra” el que le permitió estudiar en la universidad: como compensación, el gobierno colombiano financió sus estudios de comunicación visual. “Nine Shots” es su primera obra en la que reflexiona sobre su papel como víctima y agresor en el conflicto armado desde la perspectiva de un cineasta.



## **SOBRE VOICES\***

**Steinecke Soto**

El artista David Shrigley tiene una obra de arte que consiste en una página de dibujos llamada *Bodies of water (in my flat)* (1996) —Cuerpos de agua (en mi apartamento). Estos dibujos engañosamente simples representan, como sugiere el título, cuerpos de agua con letreros junto a ellos como “Lago de no puedo recordar”, “Canal del miedo a que me roben” y más prosaicamente (casi) “Estanque sin lámparas”. ‘. Hay algo en la combinación de las formas geográficas de estos cuerpos de agua y la naturaleza inasible de la condición que contienen, que encuentro profundamente conmovedor. Estos arroyos, mares y charcos desdibujan las ideas de presencia y ausencia al hacer un espacio para cosas que ya se han ido y están desapareciendo. En su relación de presencia y ausencia, movimiento y quietud, me recuerdan al screendance.

Estoy interesada en la capacidad de la danza para crear lo que Law llama “preciosas piscinas de orden” (Law in Thrift, 1997: 131), lugares temporales de estasis que sostienen un momento el cuerpo transitorio y poco confiable para que lo veamos. En la danza cinematográfica, por ejemplo, el cuerpo líquido está contenido en una película, tanto en movimiento como inmóvil. Fraleigh escribe que al sostener las cosas para que las contemplemos, la danza “nos permite absorber las texturas, los significados y los movimientos de nuestra perecedera existencia corporal” (Fraleigh 1991: 11). Como he escrito antes, la screendance tiene una capacidad particular para llamar nuestra atención sobre el flujo de tiempo orientado hacia el fin en nuestros cuerpos que envejecen y observan, porque, nunca se acaba, y los bailarines nunca se fatigan ni olvidan los pasos.

En la obra de Concha Vidal, 2014, *Buceando en tu ausencia (Diving in your absence: [Ver obra aquí](#))*, la artista se mueve dentro de una pequeña estructura circular, del tamaño y la forma de un jacuzzi, llena de lo que parecen pequeñas bolas de poliestireno blanco. Ella da vueltas, sumergiéndose en miles de esferas móviles que



## ALGUNAS REFLEXIONES

*Anna Macdonald*

están secas pero se mueven como líquido. Es una obra sensual, fluida. A veces, la bailarina parece estar nadando, tamizando el agua seca en busca de cosas que se le escapan. A veces parece que solo está tratando de registrar la sensación de los materiales contra su piel, afirmando tal vez su presencia. En un momento, deja que las bolas fluyan directamente sobre ella, llenando su boca.

Bucear en tu ausencia se toma principalmente con un solo plano cenital. Ni las bolas de poliestireno ni la bailarina salen de la piscina, sino que se mueven continuamente por toda ella. El sonido que escuchamos no es el mar, pero es como el mar, el plástico contra el metal se asemeja al sonido del agua corriendo. La cinta corre hacia atrás a veces, lo que hace que el tiempo parezca fluir en diferentes direcciones en la obra.



**sensación conectada de duración en el espectador - lo que Sobchack se refiere colectivamente como el 'cuerpo de las películas' (Sobchack, 1992:XVIII).**

Cuerpo líquido, el título del festival Movimiento en Movimiento 2022, me resuena particularmente en cuanto a la relación de movimiento y quietud que evoca. Evoca imágenes de sangre circulando continuamente alrededor del cuerpo contenido, manteniendo la estasis y la salud. Un cuerpo líquido también podría permitirnos pensar en el cuerpo registrado como algo que se mueve y está quieto, una suspensión o estasis donde el tiempo fluye pero nada cambia, o tal vez todo sigue cambiando pero sin progresión. He visto en otra parte esta idea de estasis en el momento de morir, que Alphonso Lingis describe como 'el tiempo que no va a ninguna parte' (Lingis, 1994: 178-179) y, como Concha, en el tiempo de duelo donde, como muchos artistas y escritores han explorado, el tiempo avanza en el mundo y se detiene para los dolientes.

## SOBRE EL CUERPO LÍQUIDO

(4 de abril de 2022)

**Screendance es una forma de arte que a menudo utiliza dispositivos coreográficos de quietud y flujo (danza) para interrumpir la lógica narrativa de la película y los dispositivos fílmicos, como la cámara lenta y los cortes, de una manera que extiende y reconfigura la temporalidad del cuerpo en movimiento. Estas intervenciones interrelacionadas llaman la atención sobre el cuerpo y la película como materiales y la forma en que estos materiales operan en el tiempo. Como realizador e investigador de screendance, gran parte de mi práctica en los últimos diez años se ha centrado en la forma en que la screendance construye un sentido afectivo del movimiento y la quietud del tiempo. En este trabajo, uso el término afecto temporal (después de Fraleigh, 1987; Hansen, 2004; Reynolds, 2012) para referirme a un sentido afectivo de atemporalidad del cuerpo en movimiento en la pantalla y la**

Escritores como Mulvey y Doanne (2006, 2009) han explorado el significado de la quietud y la muerte en relación con el cine. Estos discursos son de gran utilidad si pensamos en la cine-danza como un medio que conserva sus orígenes analógicos ópticos, quedando anclado a un movimiento que se sustrae al fluir del tiempo. La importancia de la quietud/muerte en la danza cinematográfica quizás se vea acentuada por lo que Kappenberg se refiere a la "idealización continua de la movilidad en la forma de arte" (Kappenberg 2009:10). Aunque esta idealización quizás haya disminuido, a diez años de que Kappenberg escribió esto, podría decirse que todavía hay una celebración generalizada, en la danza para la pantalla, de cuerpos juveniles y magistrales haciendo cosas imposibles a cámara lenta, supervelocidades y cortes de saltos. Hay una gran alegría, por supuesto, en estos cuerpos que saltan, suspendidos en el tiempo, sin tener que volver a bajar, pero también, quizás, una resistencia y un miedo al paso del tiempo, a la mortalidad.

Algunas piezas de screendance parecen ofrecer menos énfasis en el asunto de detener el tiempo y escapar de la mortalidad. *Buceando en tu ausencia*, por ejemplo, parece funcionar en una permanencia en el tiempo de muchas maneras, como el uso de tomas únicas de duración, la atención a la piel sensible del artista y el uso visceral del sonido. Está más allá del alcance de este escrito abordar todos estos detalles aquí, en cambio, lo que exploro ahora es la forma en que funciona con el movimiento de cambio.

Cada vez que el movimiento de Concha desplaza la masa de pequeños objetos, inmediatamente se vuelven a formar a su alrededor y fluyen hacia el espacio que queda, eliminando todo rastro de sus acciones. El texto que acompaña a la obra sugiere que “el movimiento en el filme evoca ideas de objetos que se desforman cuando te acercas a tomarlos”. Esto me recuerda a los cuerpos de agua de Shrigley aferrándose a sus estados intangibles. El movimiento continuo de las bolas alrededor del cuerpo de Concha me parece hermoso y asfixiante. Ella se mueve y las cosas cambian pero la ausencia sigue presente, la ausencia perdura. Bucear en tu ausencia está conectado con otra obra de Concha llamada *The last dance* (2015) (*El último baile*: [Ver obra aquí](#)).

En este screendance, vemos a Concha bailando con una pareja que está hecha con ropa de hombre llena de material de embalaje. Concha  
s i g u e



bailando mientras su hombre maniquí se disuelve en pedacitos en sus brazos, cambiando de un estado a otro hasta que volvemos a encontrar estas huellas como un charco blanco en la otra película. Este énfasis tanto en la continuación como en el cambio, tanto dentro del movimiento de la obra como de una obra a la otra, es inusual dentro del Screendance, que tiende a favorecer obras discretas. *Buceando en tu ausencia* produce cambios y trae consigo el pasado, manteniendo el movimiento del tiempo para que lo contemplemos. No parece realizar un movimiento suspendido en el fluir del tiempo, una eternidad tanto en su momento como ahora, porque está explícitamente conectado con lo que ha sucedido antes y después de este momento. Para mí, ofrece un movimiento que se asienta en el tiempo, un antes y un ahora, y un futuro potencial, moviéndose juntos.

Me imagino que la muerte rara vez se registra como un cambio singular de presencia a ausencia para los que quedan. Concha ha perdido a alguien pero sigue rodeada de ellos, buceando y buscando, tal vez sin querer o sin poder aceptar su ausencia. La presencia de Concha, y la presencia de su pareja perdida, no cuentan con una conexión espacio-temporal en este trabajo. Él no está allí, y ella no está allí porque ambos ya se han ido y, sin embargo, permanecen afectivamente presentes. En este sentido, a través de su deformación y reformación, podría decirse que esta obra va más allá de los simples binarios de vitalidad (movimiento) y no vitalidad (quietud), reposicionando su característica transitoria menos como un movimiento de la presencia a la ausencia y más como un movimiento de un estado a otro. Sin embargo, lo que este trabajo nos ofrece es algo a lo que Bench podría referirse como resistencia afectiva (Bench, 2019). Esta es quizás una forma en que el cuerpo líquido en la danza para la pantalla puede permanecer tanto en movimiento como sostenido.

#### Cuerpos líquidos y cambio.

Por supuesto, el “cuerpo” de la danza para

la pantalla, como término, tiene poco sentido porque, por supuesto, no existe un cuerpo singular, natural e individualizado en la pantalla. Los cuerpos se construyen a partir de la cultura y, por lo tanto, la cuestión de los cuerpos en movimiento, los cuerpos que pueden ser fluidos y cambiar y reformarse como el agua, ha sido de una importancia apremiante en la última década. El uso recurrente de cuerpos idealizados dentro del screendance, mencionado anteriormente, a menudo funciona para reforzar los estereotipos raciales y de género y la danza para la pantalla, como todas las formas de arte, ahora está llamada a responder a cuestiones de igualdad y justicia social. Por mucho que aprecio el trabajo de Concha, me llama la atención el hecho de que una vez más estoy viendo a una mujer bailando en ropa interior. Es hermoso, Concha es hermosa, pero también me pregunto ¿cuáles serían las otras posibilidades aquí? ¿Cómo puede la danza para la pantalla fluir más allá de las formas de representación fijas y restrictivas? ¿Podemos invitar al cuerpo líquido en pantalla a provocar el cambio de un estado, lugar, condición a otro y abrazar aún más la naturaleza múltiple de nuestros cuerpos cambiantes en el tiempo?



El Simposio Internacional de Screendance 2022 es una reunión que también forma parte de la historia de tales reuniones que han sido iniciadas por muchos de ustedes en esta sala y por muchos otros que no están presentes. Pretende ser un espacio aspiracional que incluya las ideas y los deseos de todos para una distribución equitativa del diálogo y la escucha, la contribución y la recepción y el trabajo colectivo en nombre del campo del Screendance en general. Aquellos de ustedes que leen estas palabras o me escuchan decirlas, han señalado que la danza en pantalla es importante y que la comunidad global del Screendance es una voz colectiva significativa. El trabajo de este campo se distribuye, literalmente, entre una familia global de practicantes que también han asumido la tarea de organizar, curar, hospedar, anotar, enseñar, recaudar fondos, planificar y escribir el arte de la danza en pantalla, la mayoría trabajando de manera amorosa. La primera iteración de este simposio se llevó a cabo aquí en la Universidad de Wisconsin-Madison en el año 2000. Post-Covid nos reunimos, tal vez, con una comprensión más definida de cuán importantes son esos momentos. Muchos de nosotros hemos hecho este tipo de peregrinaciones a eventos y festivales similares. Aquí señalaré algunos eventos que realizan un cierto tipo de intencionalidad para el Screendance; una condición aspiracional de crítica que apunta, no solo a deleitar sensorialmente, a través de la exhibición pública de danza en pantalla, sino que enmarca y contextualiza dicho trabajo dentro de conversaciones altamente definidas y rigurosas que elevan nuestra comprensión de la intersección de la danza y los medios *en el mundo*.

El poeta mexicano Octavio Paz señaló “Lo que distingue al arte moderno del arte de otras épocas es la crítica”.

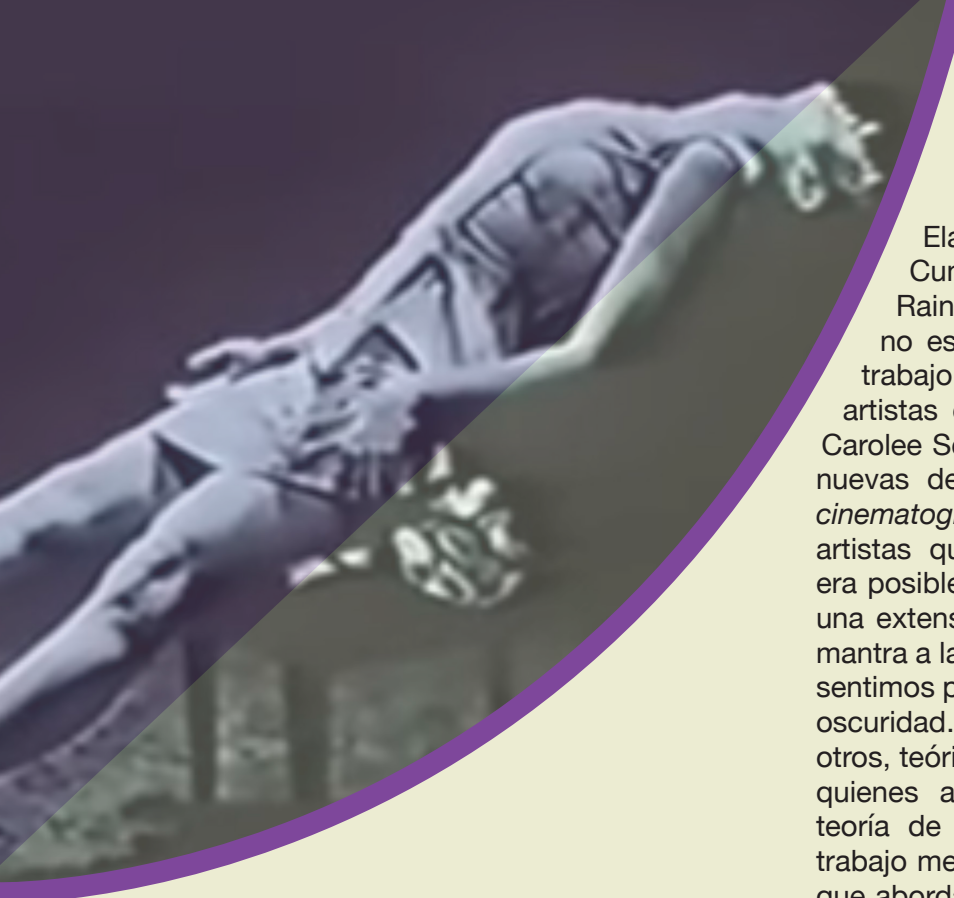
Si bien hizo esta observación en la década de 1960, ha sido profético para aquellos de nosotros que deseamos ver el Screendance

como una forma de abordar la condición actual; la condición de este momento histórico y de hacer afirmaciones significativas, pertinentes y articuladas sobre los cuerpos reales de personas reales cuyo compromiso con el discurso real y auténtico a través de su proceso creativo motiva un sentido palpable de urgencia; un tipo de condición crítica profundamente meditada, intencional y que es parte de un discurso más grande que sí mismo, una *gestalt* (totalidad) si se quiere, conformada por una multiplicidad de objetos, películas, literatura y más.

Creo que la danza en pantalla está profundamente arraigada en las prácticas artísticas feministas y en una mirada histórica anterior que comenzó con las primeras grabaciones de mujeres bailando, a menudo interpretadas por hombres. Artistas y fotógrafos como Claude

## CONTRIBUCIÓN DEL

*Douglas Rosenberg*



Elaine Summers, Doris Chase, Blondell Cummings, Meredith Monk, Yvonne Rainer y tantas otras y otros, literalmente no estaría escribiendo estas palabras. El trabajo de pantalla performativo liminal de artistas como Joan Jonas, Hannah Wilke y Carolee Schneeman creó formas radicalmente nuevas de pensar sobre el cuerpo y su yo cinematográfico. Fue en el trabajo de tales artistas que comencé a comprender lo que era posible cuando pensamos en el arte como una extensión de todo el ser y aplicamos ese mantra a las representaciones de las cosas que sentimos profundamente, en las pantallas, en la oscuridad. Fueron estos artistas y, por supuesto, otros, teóricos y escritores como Laura Mulvey, quienes articularon la mirada masculina, la teoría de la actuación de Peggy Phelan, el trabajo mediático performativo de Adrian Piper que aborda la raza y la identidad y otros. Ellos

nos hicieron mirar, y en ese mirar, nos hicieron confrontar nuestra propia personalidad, subvirtiendo nuestros prejuicios, nos hicieron culpables y responsables no solo de la imagen, sino de la imagen en relación con la historia y el arte en general. Tal trabajo nos hizo elegir si queríamos ser parte de lo que realmente era una especie de revolución o si queríamos quedarnos en los cómodos confines del declive del formalismo y las estructuras de poder del género.

**Screendance tiene la posibilidad de ser la práctica más significativa en este momento de la historia. Me han conmovido sobremanera obras que amplían tanto los límites del movimiento como las posibilidades cinematográficas de la imagen, obras como *La Chambre* ([Ver obra aquí](#)), el clásico *Cine-Dance* francés de Joëlle Bouvier y Régis Obadia, con su guiño al surrealismo y la actualidad que impregna la superficie granulada en blanco y negro, una película realmente rodada como *película* que pude experimentar y me transportó a través de la tensión en la respiración de los bailarines y el chasquido de sus vestidos. He quedado marcado con la idea de Roland Barthes de *Punctum* y *Studium*, atento al**

## SCREENDANCE AL MUNDO

10 de abril de 2022 Palabras de bienvenida al  
Simposio Internacional de Screendance  
Universidad de Wisconsin-Madison

Cahun, Germaine Krull y Lottie Jacobi, que trabajaron en Europa a principios del siglo XX, reclamaron continuamente esa mirada a inicios del siglo XX y, por supuesto, más tarde Maya Deren articuló un nuevo modelo para mirar a través de su cine y escribiendo sobre la *forma*. Screendance podría considerarse como uno de los movimientos más completos del siglo XXI. En el centro de este movimiento está el trabajo de varias mujeres. Mi propia práctica a través de múltiples disciplinas se ha creado en el espacio concebido por las artistas feministas que fueron, sin duda, mis guías, maestras y mentoras. He tenido la suerte de conocer a algunas de ellas, pero de otras he aprendido a través de su trabajo, de sus escritos, de aquello *efímero* que nos dejaron, y que, con el tiempo, se ha vuelto *preciado* y realmente *sagrado*. Si no fuera por Maya Deren y Amy Greenfield,

medio de la imagen, pero atravesado por aquello que me particulariza y me arrebató el corazón. Me conmueven igualmente otras películas y pequeños momentos dentro de filmes como la escena de *Virgin Spring* de Bergman de 1960, en la que el personaje de Max Von Sydow ([Ver obra aquí](#)), en un ataque de dolor y rabia, y solo con sus manos y cuerpo, lucha contra un alto y delgado árbol hasta hacerlo caer al suelo. Filmada en una toma larga de medio alcance en un paisaje sombrío, la humanidad de esta danza entre la persona y el árbol termina con la caída de ambos al suelo. Recuerdo la primera vez que vi la película *Outside In* de Victoria Mark, que celebraba la diversidad y la discapacidad al crear un espacio en el que el juego erótico, la sensualidad y los paisajes imaginarios conspiraban para que yo, el espectador, me sintiera eufórico. El beso que fue pasando entre los personajes resonó profundamente en la era del VIH/SIDA. También recuerdo una película en super 8 de Josh Blum en la que vemos a Sally Gross extendiendo las ideas del Judson Group, improvisando y bailando en las calles del lower east side de Nueva York mientras hablaba en yiddish, revisando de nuevo las historias de su propia familia en el espacio del barrio donde creció, donde su padre vendía frutas y verduras.

Sentí el mismo tipo de euforia al ver la película más reciente llamada *Jontae*, de Siam Obregon y Kyana Lyne, e interpretada por Jontae McCrory. Se proyectó en InShadow en Lisboa en 2021, donde fui miembro del jurado que le otorgó el premio mayor del festival. *Jontae*, la película, es una evocación personal de exactamente este momento, la rabia, la ira, el tono emocional son todos de una pieza que hace que uno esté atento desde el comienzo. Las voces de los codirectores Siam Obregón y Kyana Lyne son evidentes en todo momento; esta es una película de autor, como si esos autores fueran activistas feministas por la justicia social y además de cineastas sensibles. El filme permite que su actor, Jontae McCrory, llene la pantalla con la rabia de su propia narrativa interna y su poder puro, una presencia que es profundamente

conmovedora. Pensando curatorialmente, es como una película realizada dentro de este momento histórico, se relaciona con *Transport*, 1970, de Amy Greenfield, realizada en medio de los horrores de la guerra de Vietnam. Una elegía a la brutalidad y sinsentido de ese momento. Interpretado como si las vidas de sus bailarines estuvieran de algún modo en la balanza. Pienso en la cruda claridad de la película de Douglas Wright, llamada *Elegy*, 1992, que en principio se dedica a los hombres que murieron de VIH/SIDA, un trabajo abrasador que aborda la homofobia y la histeria que rodea a los cuerpos *queer* que tanto se habían apoderado de la cultura de ese momento. También pienso en la película de Bill T. Jones llamada *Sin título*, en la que reanima a su compañero Arnie Zane, ya muerto de VIH/SIDA en 1988, y le habla directamente, bailando para la cámara y para Arnie al mismo tiempo. Muchas de estas películas parecen técnicamente distantes, sus cualidades superficiales son más suaves y crudas de lo que estamos acostumbrados en este momento. Sin embargo, nos persiguen y hablan, una vez más, de la posibilidad de la danza en pantalla para encarnar el trauma y la autenticidad, y para ser un espacio de aspiración, para ser socialmente conscientes y hacernos ver y sentir. Muchos de estos trabajos me han atravesado el corazón, ya que Barthes lo ha descrito como el *punctum* o el poder de las imágenes para hablarme directamente a Mí, el espectador. NOSOTROS, la audiencia colectiva, sabemos en estos momentos, que el *screendance* puede ofrecernos el privilegio de ser testigos, de estar presentes de una manera que nos permita ser aspiracionales e imaginar que estas creaciones y este trabajo realmente pueden marcar *la diferencia*.

El modelo de curaduría feminista es la curaduría como elaboración de manifiestos. Todas las obras de arte son manifiestos o creo que deberían serlo. Las adjudicaciones de los jurados, los premios, y demás, sin criterio, análisis crítico o declaración pública, no contribuyen a una mayor comprensión de la *gestalt* o conjunto de un grupo de obras de *Screendance*. Como remedio, sugiero modelar la curaduría feminista

como en el mundo del arte más amplio a medida que ingresamos a lo que describiré como un modelo posterior al festival. La historiadora del arte Angela Dimitrakaki ha “propuesto un modelo de trabajo curatorial en el que el gesto curatorial se preocupa por las historias por venir en lugar de simplemente explorar las que ya existen”... que no “pertenezcan simplemente a un pasado feminista; pero “también podría desplegarse en el contexto del pensamiento estratégico sobre el presente y el futuro del feminismo en las artes”. La historiadora del arte, curadora y escritora Amelia Jones se refiere a “usar la curaduría para hacer propuestas políticas e históricas sobre los legados feministas”.

Si bien ambos propósitos hablan específicamente sobre estrategias que apoyan el feminismo, se pueden implementar estrategias similares al servicio del Screendance. La curaduría feminista desde la década de 1970 en adelante describe una especie de modelo activista que empuja el discurso hacia un marco analítico riguroso y también dirige a los artistas a aplicar tales estrategias en la creación de obras que importan tanto históricamente como en el presente. En otras palabras, el premio por hacer un trabajo que atraiga la atención crítica y sería no es un premio, sino un cambio real en el ámbito del Screendance, en la audiencia que ve las obras y en el archive que se genera. Este modelo requiere que el trabajo de curaduría regrese al texto, que se arriesgue y le diga al espectador por qué debería preocuparse (“care” como la raíz de curar) por las obras y cómo ese ocuparse de las obras (quizás en lugar de gustar o disfrutar) conduce a la iluminación y a una comprensión más profunda de las intenciones de los artistas y, en última instancia, ofrece un camino de entrada a conversaciones más amplias planteadas por las obras en sí mismas. Es una especie de ecología sinérgica en la que curadores/artistas/instituciones trabajan en colaboración hacia un campo que es verdaderamente inclusivo y consciente del campo de la danza para la pantalla, su sostenibilidad y sus historias.

Realmente es un modelo que no es diferente a los festivales de cine como Cinema 16 en Nueva York o equivalentes en los años 60 y 70 en ciudades de todo el mundo. Al pedir más a los curadores, festivales, creadores y audiencias, todos nos beneficiamos; los ideales que consideramos valiosos toman forma al igual que los temas que buscamos introducir en el entorno de nuestro trabajo. Creo que es importante recordar que en la vanguardia histórica, Screendance ofreció una especie de resistencia al statu quo tanto de la danza como del cine. En un campo como el Screendance o Cine danza, en el que no existe un centro real, especialmente en lo que respecta al tipo de poder centralizado que podemos reconocer en otros campos, la manera en que diseminamos el screendance y su ser efímero será tema central en gran parte de la



## conversación que imagino que tendremos esta semana en el simposio.

¿Cómo se acumula el poder en campos ya marginales y qué hacemos con ese poder, por mínimo que sea, y cómo aprovechamos nuestros recursos? Planteo esas preguntas de forma un tanto retórica, pero tuve la oportunidad de entablar una serie de conversaciones relacionadas con miembros del Consejo Editorial de International Screendance Journal durante los últimos años, que se centraron en cómo podríamos repensar la distribución del poder y los recursos a través de la revista en sí misma. La descolonización surgió varias veces, tanto en general como específicamente; ¿Qué hay que hacer y qué podemos hacer en las instituciones de videodanza para que nuestros espacios y prácticas sean más justos? ¿Y cuáles son los gestos reales de descolonización que podríamos lograr?

He estado pensando en lo que significa ser un aliado en las artes y más allá y cómo hacerlo generosamente y con el corazón abierto. Abogar por aquellos distintos de uno mismo significa inherentemente que una oportunidad de visibilidad puede conferir al hecho de que los defendemos a ellos, en lugar de a nosotros mismos. Esto parece ser un fundamento y un hecho muy real de generosidad. He ido notando cada vez más, que los espacios en los que participo regularmente, conferencias, editoriales, simposios, exposiciones públicas y otros espacios donde se comparte conocimiento o capital creativo, tienen una dinámica nueva y diferente. Simplemente diré, muchos de estos espacios se han vuelto tan sensibles a los cambios sociales y normas culturales (muchos no lo han hecho) que se inclinan hacia la inclusión, la polivocalidad y la diversidad. Ellos se han convertido en espacios aspiracionales en los que se puede sentir el péndulo de un proceso de reparación y rectitud, donde las discusiones sobre el privilegio y la otredad son traídos desde los márgenes hacia el centro. Recientemente tuve la oportunidad de asistir a Regards Hybrides ([Visitar página](#)),

un Foro Internacional centrado en la danza cinematográfica, y comisariada por Priscilla Guy y Emilie Morin en Tangente Danse de Montreal. Regards Hybrides estuvo cargado de una energía particularmente contemporánea y reflexiva.

### REGARDS HYBRIDES

La artista de danza contemporánea Kim-Sanh Châu describe los principios organizadores de Guy como “definitivamente comprometidos en una curaduría feminista, que por extensión involucra a BIPOC y artistas queer”, lo cual, señala, “no es habitual en el mundo del screendance”. Sin embargo, tal gesto quizás esté señalando un cambio significativo en el paisaje de este ámbito.

Desde que asistí a Regards Hybrides, he estado pensando en un cambio generacional en el campo del Screendance y en la posibilidad de una especie de “alianza” en apoyo de una sociedad inclusive entre la comunidad de la danza cinematográfica. El sello curatorial de Regards Hybrid fue decididamente feminista, de color y queer. Aunque como aliado empático, no soy ninguno de los anteriores, y me preguntaba, ¿puedo hablar? ¿Puedo hablar aquí? Si lo hago, ¿en qué espacio me impongo? y ¿qué valor tiene mi voz en esta discusión? En su mayor parte, traté de escuchar y sentir lo que significaba no estar en el *centro*, sino más bien en los márgenes, un visitante en un espacio que intentaba empoderar a otros intencionalmente y ser consciente de la gran cantidad de espacio que ocupó en lo general. Claramente, estamos en un momento en el que muchos de nosotros necesitamos hacer espacio para que otros puedan estar *dentro*. Esto significa no solo

### REGARDS HYBRIDES

ser un aliado, sino abogar fuertemente por espacios que son inclusivos y con capacidad de empoderar, reconociendo conscientemente las cuestiones de género y sexualidad, de identidades marginadas y los desafíos de la comunidad LGBTQ+. En uno de los seminarios, la teórica de cine Alanna Thain se preguntaba en voz alta “¿por qué no reconcebimos las historias del cine como la historia del Screendance?”, propuesta con la que estoy totalmente de acuerdo; de hecho, ¿por qué no?

En nuestra conversación posterior, Thain sugirió una serie de ideas que validaron algunas de mis



observaciones y me desafiaron a ir más allá de mis propias ataduras o límites al pensar sobre la diferencia y la comunidad. Habló sobre la idea de “redistribuir la vulnerabilidad” en torno a temas tan espinosos como la raza y el género (en Screendance y en otros campos), de manera que percibí una suerte de encarnación comunitaria de la ansiedad en torno a tales conversaciones. Sugirió que dentro de las “conversaciones intergeneracionales” podríamos encontrar alianzas generacionales y nuevos tipos de prácticas profesionales que pueden conducir a un modelo de “compromiso activo”.

En los casi dos años que han pasado desde *Regards Hybrides*, su importancia resuena en mí incluso más profundamente. A medida que nuestras pantallas se llenan de aplicaciones creativas de transmisión de medios, en gran parte haciendo uso de técnicas muy familiares basadas en las artes (que el profesor Thain llama “determinismo de plataforma”), es tentador enmarcar estas expresiones como Screendance; como creadores y pensadores, tenemos un conjunto de herramientas muy completo con el que abordar de manera crítica imágenes mediatizadas de todo tipo, desde la creación hasta la distribución y el análisis. La forma en que implementamos estas herramientas es lo que otorga a la comunidad del Screendance una especie de ciudadanía global y artística y, al mismo tiempo, las responsabilidades que esta conlleva en el paisaje cambiante de las culturas en las que vivimos. Y en el centro de tal ciudadanía, sugeriría, hay una especie de servicio al arte del Screendance. Así es realmente como se ha construido este arte, a partir de pequeñas comunidades de artistas y pensadores; integrada en ese servicio siempre está la cuestión de cómo el trabajo personal habla de la ambición más allá de mi propia práctica. Mencioné antes una idea que sugería que toda obra de arte es un manifiesto. Creo que eso se puede aplicar a la mayoría de las actividades que hacemos. ¿Cómo queremos que aterrice esta obra, a quién le habla y por qué? Y, ¿cómo puede este trabajo cambiar el campo del Screendance, cambiar el mundo y hacer una contribución más allá de lo que me corresponde a mí personalmente?

Fin



# IMAGINARIOS DE GÉNERO POR

¿Se pueden incorporar la performatividad de género de Paul Preciado en “Testo Junkie” a través de una

**Luis Tirado**

Luis ha sido publicado en Mov en Mov revista 2022 porque la Asociación por las Infancias Transgénero (<https://infanciastrans.org/>) nos hizo favor de enviar su texto para poder leer parte de las reflexiones por uno de los infantes a los que ha estado apoyando y acompañando en el transcurso de sus cambios esenciales.

Este texto contiene las siguientes secciones: Introducción, Imaginario de Género de Butler, Imaginario de Género de Preciado, Diálogo entre imaginarios, Diferencia y diferenciación de la Estructura de Género, Relevancia de la Alteración de la Asignación de Poderes, Limitaciones a la Fusión de Imaginarios, Conclusión, Bibliografía.

Mov en Mov revista 2022 traduce las primeras cuatro secciones, y publica el texto completo en inglés, en el idioma en el que originalmente se escribió.

## INTRODUCCIÓN

Judith Butler (Estados Unidos) y Paul Preciado (España) representan dos de las voces más significativas dentro de la corriente de la Teoría Queer. Ambos han publicado trabajos influyentes sobre la construcción y naturaleza del género; Butler desde la Teoría Queer empezaba a ser reconocida como rama legítima de la filosofía a finales de los ochenta,<sup>1</sup> y Preciado como la nueva voz contemporánea del siglo XXI. En 1990, Butler publica “Gender Trouble”, un libro que proponía lo que denominó “Performatividad de género”: una teoría que intentaba explicar las experiencias de género y la hegemonía heteronormativa. Sus ideas fueron rápidamente adoptadas como algunas de las principales narrativas de la Teoría

1 Maria Pramaggiore, “Queer Theory,” Oxford Bibliographies, August 6, 2019, <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0185.xml>.

Queer. Dieciocho años después, Preciado publica su libro “Testo Junkie” como un nuevo enfoque para atisbar las ficciones de género a través del modelo “Biodrag”. Desde entonces, es común que los estudiosos de la Teoría Queer coloquen ambas teorías como opuestas entre sí.

Como persona que pertenece a las disidencias de género, siempre me ha maravillado la forma en que somos capaces de racionalizar y colectivizar experiencias. Sin embargo, encontraría particularmente interesante la falta de continuidad que parecían tener las dos voces más destacadas de la Teoría Queer contemporánea. En consecuencia, comencé a desarrollar aún más mi conocimiento sobre ambos imaginarios y, después de algunas reflexiones, tuve la sensación de que ambas teorías podrían fusionarse en una sola.

**En este artículo, a través de un primer acercamiento comparativo a ambos imaginarios, seguido de su incorporación y resolución de tensión entre ellos, así como la discusión de las limitaciones de este artículo, propongo la ampliación de lo que Butler llama la “etapa performativa” como un camino para incorporar la performatividad de género y el biodrag en un mismo imaginario.**

Es importante señalar que, después de “Gender Trouble”, Butler ha retomado sus ideas en publicaciones posteriores, sin embargo, debido a que la teoría inicial de la performatividad de género sigue siendo la narrativa que prevalece en las discusiones sobre sus aportes filosóficos, y la que se pone en evidencia. En confrontación directa con las ideas de Preciado, este artículo no mencionará su obra posterior.

# PAUL PRECIADO Y JUDITH BUTLER

de Judith Butler en "Gender Trouble" y el "Biodrag"  
expansión de la "etapa performativa" de género?

**Morales**

## IMAGINARIO DE GÉNERO DE BUTLER

En "Gender Trouble", Judith Butler redefine y analiza el género como la repetición de actos performativos que tienen lugar en el espacio público para ser leídos por otros a través de la forma de significantes sociales siguiendo las expectativas heteronormativas de comportamiento de los cuerpos sexuales. Opciones de vestimenta, formas de hablar, estilos de caminar: todos ellos construyen un yo de género que se clasifica dentro de la dicotomía de *femenino* y *masculino*. En el imaginario de Butler, el género tiene una "estructura imitativa"<sup>2</sup> que se aprende y se repite una y otra vez de manera casi teatral, donde el escenario performativo es cualquier entorno social y donde los actores son simultáneamente espectadores de la ficción de género de otros. Por lo tanto, para Butler, el género existe en las acciones externas mundanas que son, más que nada, espejos de comportamientos previamente aceptados dentro del régimen heteronormativo (una sociedad que vigila e impone la heterosexualidad y las identidades *cisgénero*).<sup>3</sup>

La base del imaginario de género en la sociedad de Butler se encuentra en la ontología filosófica. En opinión de Butler, el régimen defiende el concepto de género a través de la premisa metafísica del *verdadero yo*<sup>4</sup>; uno definido por nuestro sexo, y donde el género corresponde a la expresión incidental de nuestra esencia interna. Como dice Butler, "Se suponía que el género era una manifestación natural del sexo o una constante cultural que ninguna agencia humana podía tener esperanza de

poner en revisión".<sup>5</sup> De esta manera, la violencia y la vigilancia contra las "divergencias de género", así como la jerarquía sexual aún presente, pueden enmascararse como esfuerzos del régimen para procurar que las personas vivan leales a su propio "verdadero yo".

En este imaginario, la forma de producir y reforzar el género es a través de la acción de la repetición. Al reaccionar diariamente los significantes que nos asignan de acuerdo con nuestra esencia, las personas no solo se imponen inconscientemente un *yo de género*, sino que construyen colectivamente los códigos de género y la coherencia que luego imitarán;<sup>6</sup> de esta manera *jugamos* los dos papeles necesarios para que el género siga existiendo: el sujeto y las circunstancias que presionan al sujeto para que represente el género.

5 Butler, Gender Trouble, xix-xx.

6 Butler, Gender Trouble, 32-33.

2 Judith Butler, Gender Trouble (London: Taylor and Francis, 2002), 175.

3 Butler, Gender Trouble, 179.

4 Butler, Gender Trouble, 27.



## IMAGINARIO DE GÉNERO DE PRECIADO

En cambio, Paul Preciado en “Testo Junkie” plantea que el género es, en realidad, una expresión somática de los principios del régimen farmacopornográfico sobre nuestros cuerpos.<sup>7</sup> Él lo llama “biodrag”. El régimen farmacopornográfico es, en esencia, un sistema económico (capitalista) y político que surgió en el Occidente posterior a la Segunda Guerra Mundial basado en los ingresos que puede generar el control sobre el potencial de sentir y producir placer. Este control sobre los cuerpos se logra a través del uso tanto de sustancias farmacológicas (hormonas, cirugías, drogas) como de aspectos pornográficos —palabra utilizada por Preciado como el sentido más amplio del productor de placer— (medios, televisión, anuncios, imágenes) que en conjunto representan los significantes (visuales, conductuales y virtuales) responsables de crear el sentido de género. De esta forma, el género es la expresión de todos estos factores farmacológicos y pornográficos que actúan sobre nosotros. Además, los roles que juegan los sujetos en este régimen son jerárquicos: las personas se dividen en “productores” y “consumidores” a través de la diferenciación de su género (y todos los significantes que esto implica dentro del imaginario de la sociedad). Preciado se refiere a una “tecnovida desnuda”<sup>8</sup> donde mujeres y disidentes sexo-género son despojadas(dos) del reconocimiento de sus derechos humanos para convertirlas(los) en productoras(es) no reguladas(os) de placer para esas mismas personas (generalmente hombres heterosexuales, cisgénero) que escriben las leyes que manejan sus cuerpos y estados de identidad.

En este imaginario, la forma de producir y reforzar el género es la reproducción de los rasgos masculinos y femeninos producidos por las moléculas farmacológicas y las intervenciones corporales a través de los medios masivos de lo pornográfico.<sup>9</sup> Sin género expresado de esta manera, es imposible participar en el sistema económico y político (dado que la asignación

de roles de consumidor-productor depende de la identificación de género) sin ser condenado a una tecnovida desnuda. Esto, a su vez, crea un reflejo condicionado para evitar cualquier levantamiento contra los estándares de género.

Por lo tanto, la base del imaginario de género de Preciado se asienta en su imperativo para que funcione el régimen Farmacopornográfico; como dice él mismo, “El programa farmacoporno de la segunda mitad del siglo XX es este: controlar la sexualidad de esos cuerpos codificados como mujeres y provocar la eyaculación de esos cuerpos codificados como hombres”.<sup>10</sup> Y sin embargo, debido a la constante distribución de cuerpos molecularmente modificados a través de medios pornográficos, la concepción de lo que son las mujeres y los hombres es ya una ficción producida por la expresión farmacológica (y pornográfica) en nuestros cuerpos. En otras palabras, el género es necesario para que la identificación sexual sea leída y utilizada en el sistema económico y político del régimen.

## DIÁLOGO ENTRE IMAGINARIOS

**Dado que el objetivo de este ensayo es integrar ambos imaginarios de género, primero es necesario probar que el género tiene en realidad la misma connotación y propósito para ambos autores. Lo hace aún más esencial el hecho de que ambos autores nieguen la definición clínica convencionalmente aceptada de la identidad de género: sentimiento interno**

7 Paul Preciado, Testo Junkie, (New York: Feminist Press, 2013), 118.

8 Preciado, Testo Junkie, 49.

9 Preciado, Testo Junkie, 76-77.

10 Preciado, Testo Junkie, 52.

**preexistente del sentido del yo.<sup>11</sup> En contraste, tanto Preciado como Butler ven el género (y la identidad de género) como una acción, un concepto que solo existe a través de la representación de significantes sociales, o de la personificación de la narrativa farmacopornográfica. Por tanto, debido a que el género es una acción que, cuando se ejecuta bajo los lineamientos normativos de la sociedad, es aplaudida y premiada no sólo por los individuos, sino por los pilares del propio régimen (legalidad, medicina, academia), el género debe cumplir una función que beneficie el sistema.**

Para Butler, el género sirve como una herramienta para apoyar y continuar con la jerarquía sexual que históricamente ha negado los derechos a las mujeres. Como ella dice, “(...) el género no es a la cultura lo que el sexo es a la naturaleza; el género es también el medio discursivo/cultural por el cual la “naturaleza sexuada” o “un sexo natural” es producida y establecida como “prediscursiva”, anterior a la cultura, una superficie políticamente

esta manera, el privilegio masculino se sustenta en la premisa de que, en sustancia, los hombres son más aptos para desempeñar roles de toma de decisiones, acompañados de más factores estresantes, porque su naturaleza de género los ha predispuesto a enfrentar estos factores de manera más efectiva.

Para Preciado, como se mencionó anteriormente, el género es también una herramienta para la prevalencia del régimen farmacopornográfico, dado que la autoidentificación dentro de la ficción de género es lo que luego permite a las personas liberar su potencial de placer, ya sea para dar o para sentir (beneficiando finalmente al régimen). Sin embargo, existe una clara jerarquía entre los consumidores (machos normativos) donde, aun cuando ellos también deben participar en el consumo tanto del pornográfico como del farmacológico (Viagra, esteroides), gozan de mayor poder político y económico sobre quienes son vistos como productos (mujeres y minorías) que, para seguir siendo productos explotados, son puestos en desventaja y considerados como una subcategoría de humanos.<sup>13</sup> Sin embargo, esta división entre hombre y mujer, debido a la naturaleza construida del cuerpo pornográfico, necesita del género para que el sexo se considere real: “La ficción de la biofeminidad, tal como se “produce” hoy en Occidente, no existe sin toda una gama de medios y tecnologías biomoleculares (...)”.

**A través de este lente de percepción, es posible afirmar que en los imaginarios de Butler y Preciado, el género es en realidad la repetición de acciones en (o desde) cuerpos que sirven como herramienta para preservar la jerarquía sexual del privilegio-masculino. Por lo tanto, debido a que tanto el significado conceptual como el propósito del género se sustentan en las mismas bases, es plausible intentar integrar ambas teorías en una sola. Sin embargo, existen algunas diferencias entre ambos imaginarios que deben ser tomadas en cuenta.**

neutral sobre la cual actúa la cultura”.<sup>12</sup>

C u a n d o las mujeres tienen rasgos intrínsecamente femeninos —es decir, delicadeza o fragilidad—, trabajar de tiempo completo o involucrarse en política puede considerarse demasiado duro para la naturaleza femenina de la mujer. De

11 “Gender identity and gender expression,” Ontario Human Rights Commission, April 2014,

<http://www.ohrc.on.ca/en/policy-preventing-discrimination-because-gender-identity-and-gender-expression/3-gender-identity-and-gender-expression>.

12 Butler, Gender Trouble, 11.

13 Preciado, Testo Junkie, 50.

# SEMBLANZAS BIOGRÁFICAS DE

## ESCRIBEN EN ESTA REVISTA

### YOLANDA M. GUADARRAMA (MÉXICO)

Directora del festival Movimiento en Movimiento en México, ingeniera, bailarina, coreógrafa, creadora audiovisual, coeditora de Revista y Editorial MOHO. Se dedica a la realización, exhibición, formación y fomento de danza en pantalla. Cofundadora del festival Motion, Berlín. Curadora del festival RIFF, Noruega. Participó en el Simposio THIS IS WHERE WE DANCE NOW, Ohio U, 2021. Mentora en Dance Camera West, 2021. Sus obras han sido exhibidas en varios festivales internacionales y algunas de ellas han sido premiadas. Miembro de REDIV  
[www.yolandamguadarrama.com](http://www.yolandamguadarrama.com)



### KARINA SOSA (OAXACA, MÉXICO)

Narradora y editora mexicana. Fundadora del proyecto Zopilote Rey. Autora de la novela Caballo Fantasma, que obtuvo el Premio Primera Novela 2021. Ha colaborado en varias revistas, entre ellas: Comején, Avispero, Des/linde, ERRR Magazine, Mula Blanca. Fue bibliotecaria en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca IAGO.

<https://www.instagram.com/todojuntoyencursivas/>

<https://www.instagram.com/caballosfantasmas/>

### DIEGO CARRERA (URUGUAY)

Jurado en los Premios MOV en MOV 2022. Diego Carrera es Profesor Adjunto de la Facultad de Artes en la Universidad de la República de Uruguay en cine y video, investigador en temas de danza y tecnología. Actualmente responsable del proyecto TransmediaUy para la producción en documental y medios. Director del Festival Internacional de Videodanza del Uruguay hasta 2017 y autor de artículos sobre análisis cinematográfico y videodanza. Actual miembro de REDIV.



# COLABORADORES, CURADORAS Y JURADOS

## VIVIAN ABENSHUSHAN (MÉXICO)

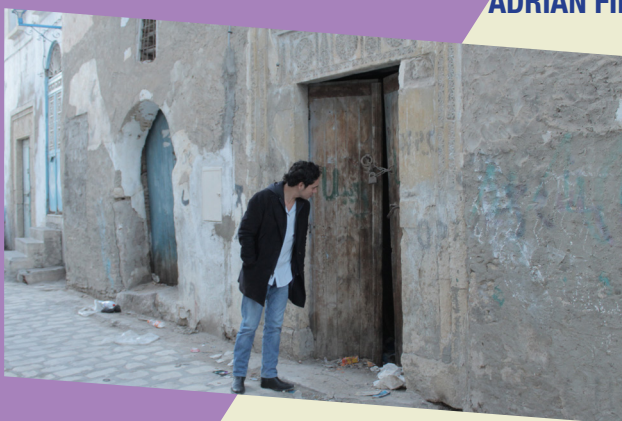


Vivian (1972) es escritora interdisciplinar. Su práctica, tanto individual como colectiva, explora estrategias que confrontan los procesos del capitalismo contemporáneo y sus estructuras de producción cultural, así como las relaciones entre arte y micropolítica, procesos colaborativos, redes feministas y prácticas experimentales en la escritura. Ha publicado los libros: El clan de los insomnes, Una habitación desordenada y Escritos para desocupados (<http://escritosdesocupados.com>). Es fundadora de Bla: Espacio de Experimentación Escrita y de la cooperativa Tumbona Ediciones. Su obra más reciente es el libro-múltiple Permanente Obra Negra (Sexto Piso, 2019): <https://www.permanenteobranegra.cc>

## NAYELI BENHUMEA (MÉXICO)

Curadora de MOV en MOV. Artista interdisciplinaria del cuerpo, la escritura, el cuerpo-cámara y el cuerpo-pantalla. Licenciada en Diseño de la Comunicación Gráfica (UAM), Especialidad en Creación Dancística (CICO). Varias de sus creaciones se han presentado en festivales internacionales. Especialista en la escritura sobre videodanza. Coautora del libro Videodanza. De la escena a la pantalla. En 2021 su video Contemplación de la catástrofe ganó uno de los premios del festival R.E.D. International Film Festival/ dance-art-cinema de Noruega en la categoría Short Films: art-dance-cinema. Es escritora y editora independiente, su editorial DANZAPERRA editó autogestivamente su libro Desierto, Fragmentos para desaparecer en 2021.

<https://nayelibenhumea.wordpress.com>



## ADRIÁN FILPIO ARROYO DEL PUENTE (GUADALAJARA, MÉXICO)

Adrian (1987) es escritor y realizador cine-matográfico, estudió Filosofía y Ciencias Sociales en el ITESO. En el año 2012 realizó un largometraje independiente llamado "Yo te saludo, Adrian Filpio". Ha colaborado en las revistas de crítica literaria MULA BLANCA (Ciudad de México) y ELBEISMAN (Chicago). Ha impartido clases de Historia de cine, literatura y lengua castellana en Túnez, Portugal, Turquía y Francia, en el sistema de educación francesa en el extranjero AEFE. Actualmente reside entre Normandía y Guadalajara. Su obra Mundo Líquido es parte de la selección oficial de Mov en Mov #10.

<https://revistafalange.wixsite.com/falange/filmes>

### BRENDA I. STEINECKE SOTO (COLOMBIA)

Coreógrafa, especialista en movimiento, y gestora cultural con una MA en Estudios de Filosofía e Hispanidad. Fundadora y directora de la Fundación Espacio Arte, una organización sin fines de lucro que se dedica a proyectos artístico-sociales en Medellín. El trabajo de Steinecke Soto oscila entre un concepto ampliado de la coreografía y las artes visuales, reformulando constantemente la relación entre artista-humano-producto y público.

<https://brendaisabelsteineckesoto.weebly.com/>



### ANNA MACDONALD (REINO UNIDO)

Jurado en los Premios MOV en MOV 2022. Anna es una artista/académica de danza cuyo trabajo se mueve entre la imagen en movimiento, el arte en vivo y la práctica escénica contemporánea. Su trabajo se centra en la relación entre el cuerpo, el tiempo y el afecto, y utiliza el cine para exponer la resonancia de movimientos simples, como moverse de 'aquí para allá', 'sostener' o 'reducir la velocidad'. Su trabajo se exhibe regularmente a nivel internacional tanto en festivales como en galerías y ha generado hallazgos interdisciplinarios en los campos de la salud, la ciencia y el derecho, dentro de proyectos a gran escala financiados por AHRC, Arts Council England y Wellcome Trust. Actualmente es líder del curso de MA Performance: Society en UAL:Central St Martins, Londres.

<http://www.annamacdonaldart.co.uk>

<https://vimeo.com/annamacdonald>



## DOUGLAS ROSENBERG (ESTADOS UNIDOS)

Douglas Rosenberg es Profesor y Decano del Departamento de Arte en la Universidad de Wisconsin-Madison. Es artista, teórico, y autor de los libros *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image* y *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, así como editor fundador de *The International Journal of Screendance*. Su obra en video, instalación y performance ha sido exhibida internacionalmente por más de 30 años y ha ganado el apoyo de numerosas instituciones incluyendo el NEA, The Rockefeller Foundation, The Soros Foundation, the MAP Fund in New York, y el James D. Phelan Art Award in Video. Recientes proyecciones de sus trabajos incluyen la Limerick City Gallery of Art, Scotland, Lincoln Center, New York, y el Festival Ciné-Corps de Paris en 2018. Su videodanza más reciente es *Circling* con Sally Gross.

<https://www.douglas-rosenberg.com/>

<https://vimeo.com/750927995/18d104ce66>



## LUIS TIRADO MORALES (MÉXICO)

Luis es una persona transmasculina. Activista por los derechos de las infancias y juventudes trans y no binarias. Es cofundador de la Asociación para las Infancias Transgénero, A.C.

<https://infanciastrans.org/>

## COLABORADORAS DE MOV EN MOV

### LUCINA ITZEL PEDROZO LARA (MÉXICO)

Curadora del festival Mov en Mov.

Videoasta que explora desde el lenguaje audiovisual las posibilidades plásticas del movimiento corporal en diferentes soportes como: el dibujo, la animación, la videoinstalación y la escultura. Fue becaria del Programa Jóvenes Creadores del FONCA (2018-2019). Es curadora del Festival Internacional de Danza para la Pantalla Movimiento en Movimiento y librería amateur en Rinocetonte. Actualmente realiza una investigación doctoral sobre videoarte en Latinoamérica.

[www.lucitzel.com](http://www.lucitzel.com)



### ROCÍO BECERRIL PORRAS (MÉXICO)

Curadora del festival MOV en MOV. Originaria de la Ciudad de México, realiza su maestría en arte en la Universidad de Quebec en Montreal. Artista interdisciplinaria y pionera de la videodanza y el cine-danza en México. Dirige más de treinta obras escénicas y de videodanza. Miembro del Sistema Nacional de Creadores en 2010. Funda y dirige la compañía R+R Arte y Movimiento en colaboración con el artista visual Rodrigo Flores. Obtiene una mención honorífica con su videodanza Todos la Mirábamos en el XI Fest. De Videodanza París, Francia (2003). Su más reciente obra titulada TREN:entre la tierra como en el cuerpo reúne danza escénica y videodanza y se construye en una comunidad de práctica interdisciplinaria.

<http://rociobecerril.blogspot.com>



### **MARÍA FERNANDA VALLEJOS (ROSARIO, ARGENTINA)**

Jurado en los Premios MOV en MOV 2022 y MOV EN MOV-REDIV 2022. Gestora Cultural, Curadora y Docente de Videodanza. Lic. en Bellas Artes UNR. Desde 1993 investiga la interacción cuerpo-tecnología. Sus obras han sido subvencionadas y premiadas nacional e internacionalmente. Trabaja en Asc. COBAI Rosario (Festival Internacional EL CRUCE y el Festival Internacional de Videodanza CUERPO MEDIADO), desde dónde conforma la REDIV Red Iberoamericana de videodanza y el Circuito Argentino de Videodanza CAV.

IG: @fer.vallejos.videodanza / @cobairosario

Facebook: María Fernanda Vallejos/Cobai Rosario



### **DALIA RAMÍREZ PÉREZ (MÉXICO)**

Encargada de Producción y Mercadotecnia de Mov en Mov. Además de su dedicación a la danza, videodanza y fotografía, forma parte del COLECTIVO MOVIMIENTO que presentó el performance CORPORALIDAD INN AND OFF, el cual trata sobre identidad dentro y fuera de medios electrónicos y redes sociales, el 29 de octubre. Y obtuvo Mención Honorífica en Movimiento en Movimiento en 2018.

<https://www.instagram.com/s.o.y.dalia/>



# PROGRAMA . . . . .

Festival Internacional de Danza para la Pantalla  
Movimiento en Movimiento #10

## "CUERPO LÍQUIDO"

Del 20 de septiembre  
al 1 de octubre

MOVIMIENTO



MOVIMIENTO

Este año **MOV EN MOV** está dedicado al **CUERPO LÍQUIDO**, a la disolución del cuerpo por varios motivos posibles, entre los que se pueden mencionar: incertidumbre perpetua, identidades fragmentadas, valores frágiles, movimiento continuo, velocidad, vulnerabilidad, género volátil. Las obras elegidas para el festival están de alguna manera relacionadas con estos temas.

**Movimiento en Movimiento** se concentra en la exhibición de videodanza y de obras experimentales que expresan el cuerpo de diferentes maneras, obras inclasificables que están en los límites del video arte y del cine experimental.

En este décimo aniversario volvemos con la consigna: **CREANDO ADICCIONES Y DEPENDENCIAS A LA DANZA PARA LA PANTALLA.**

**Mov en Mov revista 2022** estará disponible en línea, con textos de: Douglas Rosenberg, Anna Macdonald, Diego Carrera, Vivian Abenshushan, Nayeli Benhumea, Karina Sosa, Adrian Filpio, Brenda I. Steinecke Soto, Yolanda M. Guadarrama, Luis Tirado Morales. Búscala en [movimientoenmovimiento.wordpress.com](http://movimientoenmovimiento.wordpress.com)

Como programa invitado ofrecemos la miniserie de cuatro capítulos arTV: **LA CREACIÓN DE POLA WEISS.**

Nuestra programación estará disponible en la Sala Carlos Monsiváis. CU. UNAM; en la Biblioteca Vasconcelos; en Galería Xilófago; en la Pulquería Insurgentes; y de manera virtual en FILMOCRACY (<https://festival.filmocracy.com/movenmov>).

FILMOCRACY+

El festival también ofrece dos laboratorios y un seminario que pretenden reforzar la práctica y la reflexión en la creación de obras de danza para la pantalla y de experimentación en la multidisciplina cine-danza-cuerpo-curaduría-arte.

## ACTIVIDADES

### Laboratorio 1: EXPEDICIÓN COREOCINEMATOGRAFICA

Se pretende abordar la Videodanza desde su variante Documental, partiendo de la subjetividad. En este experimento, exploraremos la mirada introspectiva cotidiana, desde una perspectiva subjetiva, que podrá plantearse después en un panorama de construcción colectiva. Un recorrido que documenta lo íntimo hacia un tejido público y probablemente encuentre un espejo de vivencia común subjetiva en los espectadores, o incluso, un espejo de vivencia tan distante que se puede reflexionar en las diferencias encontradas.

Imparte: Soraya Vargas ONLINE desde Colombia. 12 a 16 de septiembre.

### Laboratorio 2: CUERPO LÍQUIDO

Partiendo de movimientos cotidianos y dirigiéndonos al papel que el individuo juega en su sociedad, este laboratorio servirá para realizar obras audiovisuales que, desde la introspección, nos den respuestas corporales de la fragilidad y vulnerabilidad del cuerpo, de su constante cambio, así como de su definición múltiple y fragmentada.

Imparten: Yolanda M. Guadarrama y Dalia Ramírez Pérez. Mixto: ONLINE y PRESENCIAL en la CDMX. ONLINE para habitantes de otras ciudades. Del 26 al 30 de septiembre. || Día 1 en la Biblioteca Vasconcelos (ENTRADA LIBRE) y ONLINE. || Inscripción requerida para días 2 y 3 online. Días 4 y 5 en Galería Xilófago y ONLINE.

### Seminario: CINEDANZTROPISMO

Análisis de la pérdida y ganancia, incertidumbre, evolución y transformación en la práctica y curaduría de la videodanza, desde prácticas de documentación de hallazgos de imagen hasta prácticas de apropiación humanistas, revisando diversas variantes y tendencias en el lenguaje audiovisual y coreográfico, estimulando la reflexión de la entropía y del caos multidireccional en las prácticas y producciones actuales en cine-video-danza.

Imparten 10 Seminaristas: Yolanda M. Guadarrama (Mx), Soraya Vargas (Colombia), Alfredo Salomón (Mx), Anna Macdonald (UK), Sarah Ferreira (Brasil), Dra. Carolina Martínez (España), Carmen Porras (España), Antonio Arango (Mx), María Rogel (España), Rocío Becerril Porras (Mx). || PRESENCIAL y ONLINE. Del 20 al 24 de septiembre. || Martes en la Biblioteca Vasconcelos (ENTRADA LIBRE). || Inscripción requerida para: Miércoles en Galería Xilófago. Jueves, Viernes y Sábado en Sala Carlos Monsiváis. CU. UNAM. Y ONLINE.

Más información: [movimientoenmovimiento.wordpress.com](http://movimientoenmovimiento.wordpress.com)

\*Este programa está sujeto a cambio sin previo aviso.



SEDES: Centro Cultural Universitario, CU, Insurgentes Sur 3000. CDMX.

|| Biblioteca Vasconcelos. Eje 1 Nte. S/N, Buenavista. CDMX. || Galería Xilófago, Mérida 87, Roma Norte. CDMX.

|| Pulquería Insurgentes, Insurgentes Sur 226, Roma Norte. CDMX.





## PROGRAMA 1: Y LA NAVE VA

**Viernes 23 de septiembre. 18:30 hrs. Sala Carlos Monsiváis. CU. UNAM.**

La nave, nuestro planeta, se dirige a la incertidumbre donde no sabemos si la humanidad podrá continuar, si los sistemas establecidos continuarán. Las obras coleccionadas en este programa nos ayudan a reflexionar en posibles futuros, posibles nuevas normalidades, reflexiones casi obligadas en el periodo actual de "Postpandemia". || Entrevistas pregrabadas de 2 min a cada autor. || Panelistas para comentar las obras: JACARANDA CORREA, ROCÍO BECERRIL PORRAS Y YOLANDA M. GUADARRAMA.

TAQUILLA 40 PESOS

- **Our Planet Destiny.** Chen Li. China. 10'
- **Ojo Infinito.** Daniel Magaña. México. 9'
- **Threading Issues.** Margherita Morello. Italia. 9'37"
- **L'Ombre Du Doute.** Feike Santbergen, Sanne Kortooms. Holanda. 3'13"
- **When the Night Falls.** Kimmo Leed. Finlandia. 10'
- **Walks With Me.** Kati Kallio. Finlandia. 10'47"
- **Huge Mountain.** LiHeng Zhou. China. 13'

## PROGRAMA 2: GÉNERO

**Sábado 24 de septiembre. 18:30 hrs. Sala Carlos Monsiváis. CU. UNAM.**

En los límites de la identidad corporal definida-indefinida, este programa refleja las inquietudes que varios creadores tienen sobre la representación de lo femenino, masculino y el transgénero; así como algunas dudas entre el sueño, lo real y los modelos de belleza más comunes. || Entrevistas pregrabadas de 2 min a cada autor. || Panelistas para comentar las obras: TANIA MORALES Y NAYELI BENHUMEA.

TAQUILLA 40 PESOS

- 
- **La Mer.** Manolo Campoamor. España. 3'11"
  - **Oonirico.** Diana Morales Sánchez. México. 5'52"
  - **La Claqué / Cheer.** Claire Renaud. Canadá. 9'16"
  - **Monumental.** Stephanie Sherman, Melissa Castro, Aitana Galaviz. México. 6'44"
  - **(UN)STRUNG.** Harshita Guha. India. 7'56"
  - **Once I passed.** Martin Gerigk. Alemania. 10'40"
  - **Identibye.** Sajjad ShahHatami. Irán. 15'

## PROGRAMA 3: CUERPO LÍQUIDO

**Jueves 29 de septiembre. 18 hrs. Auditorio. Biblioteca Vasconcelos (en Buenavista).**

Este año MOV EN MOV está dedicado al CUERPO LÍQUIDO, las obras en este programa son representativas del tema: la disolución del cuerpo por varios motivos posibles, entre los que se pueden mencionar confusión, identidades fragmentadas, valores frágiles, movimiento continuo, velocidad, vulnerabilidad, género volátil. || Entrevistas pregrabadas de 2 min a cada autor. || Panelistas para comentar las obras: CARMINA NARRO Y YOLANDA M. GUADARRAMA.

ENTRADA LIBRE

- 
- **Estrobo 2.** Benito González. México. 3'
  - **Lonely Boat.** Qi Ma. China. 3'04"
  - **A Very Something or Other.** Anya Liftig. Estados Unidos. 16'04"
  - **Bajo la piel.** Carmen Porras. España. 15'
  - **Mundo Líquido.** Adrian Filpio Arroyo del Puente. México. 6'01"
  - **In the Vicinity of the Sun.** John Scott. Irlanda. 13'24"

## PROGRAMA 4: *PERCIBIR, ADVERTIR, EXPERIMENTAR*

Sábado 1 de octubre. 17 hrs. Pulquería Insurgentes.

El desperdicio y la ganancia durante el juego, el riesgo y la vida son valores intangibles que se reflejan en la experimentación que este programa propone. Entre estas obras encontramos una versión digitalmente intervenida de Fred Astaire; la expresión de un personaje fuera de los circuitos convencionales del arte; dibujos a ciegas; un documental de danza breve y singular; y una experimentación urbana sobre la ira. || Entrevistas pregrabadas de 2 min a cada autor. || Panelistas para comentar las obras: EMILIANO ESCOTO Y LUCITZEL PEDROZO.

ENTRADA LIBRE

- **Ani Dance 2 (collage30).** Luis Carlos Rodríguez. España. 5'
- **Henry's Room.** Arturo Bastón. México. 4'06"
- **Home Movies.** Rosie Trump. Estados Unidos. 6'50"
- **The blind writer.** Georges Sifianos. Grecia. 9'50"
- **Ruido.** Karen Susel Flores Gaona. México. 2'
- **Rooms.** Elysa Wendi, Jiekai Liao. Singapur. 14'43"
- **Puño.** Thomas Bos. Países Bajos. 13'

## CLAUSURA Y PREMIACIÓN

Sábado 1 de octubre. 18:30 hrs. Pulquería Insurgentes.

Premiación por curadoras: ROCÍO BECERRIL, YOLANDA M. GUADARRAMA, LUCITZEL PEDROZO Y NAYELI BENHUMEA. || Exhibición de primeros lugares: nacional e internacional.

## PROGRAMA INVITADO: *arTV: LA CREACIÓN DE POLA WEISS*

Miniserie de 4 capítulos TVUNAM/Arcadia

Domingo 25 de septiembre. 18:30 hrs. Sala Carlos Monsiváis. CU. UNAM.

Programa acerca de la artista pionera del video en México, la autodenominada 'teleasta', Pola Weiss. Se presentan sus obras acompañadas de una serie de entrevistas a expertos en su obra, quienes discuten y analizan su relevancia contemporánea: Humberto Terán, Alberto Roblest, Edna Torres Ramos, Fernando Llanos, Gabriela Aceves, Haydé Lachino, Lucitzel, Sol Henaro, Rosa Martha Fernández, Cuauhtémoc Medina, Gabriela Aceves, Mónica Mayer, Aline Hernández. || Guión y realización de Alejandra Arrieta, producción y edición de Sabino Alva Pulido. || Panelistas: ALEJANDRA ARRIETA Y LUCITZEL PEDROZO.

TAQUILLA 40 PESOS

**Capítulo 1: Pola Weiss, La flor cósmica. (1977)** Primer video de Pola. Análisis de la relación arte-televisión. Contextualización histórica de su obra.

**Capítulo 2: Pola Weiss, su papalotl (una mariposa).** Obras: "Papalotl" (1979), "Cuilapam de Guerrero" (1979) y "Xochimilco" (1979). Texto de Eugenia Macías.

**Capítulo 3: Pola Weiss, Ciudad-Mujer.** Análisis de los videos "Somos mujeres" (1978) y "Ciudad-Mujer-Ciudad" (1979). Influencia de la CDMX, reflexiones de identidad y género.

**Capítulo 4: Pola Weiss, Mi corazón.** Muestra y análisis de su obra cumbre "Mi ojo es mi corazón" (1986). Y proyecto documental a través de su tráiler, donde se narrará su biografía.



# GENDER IMAGINARIES OF PAUL

Can Judith Butler's Gender Performativity in "Testo Junkie" be incorporated through an

**Luis Tirado**

Luis has been published in *Mov en Mov revista 2022* because the Association For Transgender Children (<https://infanciastrans.org/>) sent us his text to share part of the reflections by one of the infants that they have been supporting and accompanying in the course of his essential changes.

This text contains the following sections: Introduction, Butler's Imaginary of Gender, Preciado's Imaginary of Gender, Dialogue between Imaginaries, Gender Structure Difference and Differentiation, Relevance of the Power Assignment Alteration, Limitations on the Merging of Imaginaries, Conclusion, Bibliography.

## INTRODUCTION

Judith Butler (United States) and Paul Preciado (Spain) represent two of the most significant voices inside the current of Queer Theory. Both have published influential work about the construction and nature of gender; Butler since Queer Theory was beginning to be recognized as a legitimate branch of philosophy on the late nineteen eighties,<sup>1</sup> and Preciado as the new, contemporary voice of the 21st century. In 1990, Butler publishes "Gender Trouble," a book that proposed what she named "Gender Performativity": a theory that attempted to explain gender experiences and the heteronormative hegemony. Her ideas were quickly adopted as some of the main narratives of Queer Theory. Eighteen years later, Preciado publishes his book "Testo Junkie" as a new approach to look at gender fictions through the model of "Biodrag". Since then, it is common for

scholars of Queer Theory to place both theories as opposed to each other.

As a person who belongs to the gender dissidences, I've always been marveled by the way we are able to rationalize and collectivize experiences. However, I would find particularly interesting the lack of continuity the two of the most prominent voices in contemporary Queer Theory seemed to have. In consequence, I began to further develop my knowledge on both imaginaries, and, after some reflection, I got the sense that both theories could actually be able to merge into one.

**In this paper, through an initial comparative approach to both imaginaries, followed by their incorporation and the resolution of tensions between them, as well as the discussion of the paper's limitations, I propose the expansion of what Butler calls the "performative stage" as a path to incorporate gender performativity and biodrag into one imaginary.**

It is important to address that, after "Gender Trouble," Butler has revisited her ideas in following publications, however, because the initial Gender Performativity theory is still the narrative that prevails in the discussions about her philosophical contributions, and the one that is put in direct confrontation to Preciado's ideas, this paper will not mention her later work.

## BUTLER'S IMAGINARY OF GENDER

In *Gender Trouble*, Judith Butler redefines and analyses gender as the repetition of performative acts that take place in the public space to be read by others through the form of social signifiers following the heteronormative

<sup>1</sup> Maria Pramaggiore, "Queer Theory," Oxford Bibliographies, August 6, 2019, <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0185.xml>.

# PRECIADO AND JUDITH BUTLER

in “Gender Trouble” and Paul Preciado’s Biodrag  
expansion of the “performative stage” of gender?

*Morales*

behavioral expectations of sexual bodies. Clothing choices, manners of speech, walking styles: all of them construct a gendered self that is categorized inside the dichotomy of feminine and masculine. In Butler’s imaginary, gender has an “imitative structure”<sup>2</sup> that is learnt and repeated over and over in an almost theatrical fashion, where the performative stage is any and every social setting, and where the actors are simultaneously spectators of other’s gendered fiction. Therefore, gender for Butler, exists in the mundane outside actions that are, more than anything, mirrors from previously accepted behaviors inside the heteronormative regime (a society that polices and imposes heterosexuality and cisgender identities).<sup>3</sup>

The basis of Butler’s gender imaginary in society lays in the philosophical ontology. In Butler’s view, the regime defends the concept of gender through the metaphysical premise of the true self;<sup>4</sup> one defined by our sex, and where gender corresponds to the incidental expression of our internal essence. As Butler says, “It [gender] was assumed either to be a natural manifestation of sex or a cultural constant that no human agency could hope to revise”.<sup>5</sup> In this way, the violence and policing against “gender divergencies”, as well as the still present sexual hierarchy, can be masked as efforts from the regime to procure that people live loyal to their own “true self.”

In this imaginary, the way to produce and reinforce gender is through the action of repetition. By daily re-acting the

signifiers assigned to us according to our essence, people are not just unconsciously imposing a gendered self on themselves, but collectively constructing the gender codes and coherence that they will later imitate;<sup>6</sup> in this way we play both parts needed for gender to continue existing: the subject and the circumstances that pressure the subject into enacting gender.

## PRECIADO’S IMAGINARY OF GENDER

In contrast, Paul Preciado in “Testo Junkie” poses that gender is, in reality, a somatic expression from the principles of the Pharmacopornographic regime on our bodies.<sup>7</sup> He names it biodrag. The Pharmacopornographic regime is, at its core, an economical (capitalist) and political system that surged in the Occident of the post-WW2 based on the revenues that the control over the potential of feeling

6 Butler, Gender Trouble, 32-33.

7 Paul Preciado, Testo Junkie, (New York: Feminist Press, 2013), 118.

2 Judith Butler, Gender Trouble (London: Taylor and Francis, 2002), 175.

3 Butler, Gender Trouble, 179.

4 Butler, Gender Trouble, 27.

5 Butler, Gender Trouble, xix-xx.



and producing pleasure can bring. This control over bodies is achieved through the use of both pharmacological substances (hormones, surgeries, drugs) and pornographical —word used by Preciado as the wider sense of pleasure producer— aspects (media, television, adds, images) that together represent the signifiers (visual, behavioral, and virtual) responsible of creating the sense of gender. In this way, gender is the expression of all these pharmacological and pornographical factors acting upon us. Moreover, the roles that subjects play in this regime are hierarchical: people are divided into “producers” and “consumers” through the differentiation of their gender (and all the signifiers that it carries inside society’s imaginary.) Preciado refers to a “naked technolife”<sup>8</sup> where women and sex-gender dissidents are stripped from the recognition of their human rights in order to make them unregulated producers of pleasure for those same people (usually heterosexual, cisgender men) who write the laws that manage their bodies and identity statuses.

**In this imaginary, the way to produce and reinforce gender is the reproduction of masculine and feminine traits produced by the pharmacological molecules and body interventions through the mass media of the pornographical.<sup>9</sup> Without gender expressed through this manner, it is impossible to participate in the economical and political system (given that the consumer-producer roles assignation is dependent on gender identification) without being sentenced to a naked technolife. This in turn, creates a conditioned reflex to avoid any uprising against the gendered standards.**

Therefore, the basis of Preciado’s gender imaginary sits on its imperativeness for the Pharmacopornographic regime to work; as Preciado says, “The pharmacoporno program of the second half of the twentieth century is this: control the sexuality of those bodies codified as women and cause the ejaculation of those

bodies codified as men”.<sup>10</sup> And yet, because of the constant distribution of molecularly modified bodies through pornographical mediums, the conception of what women and men are is already a fiction produced by the pharmacological (and pornographical) expression in our bodies. In other words, gender is necessary for sexual identification to be read and used in the economical and political system of the regime.

## DIALOG BETWEEN IMAGINARIES

Because the objective of this essay is to integrate both gender imaginaries, it is first necessary to prove that gender has in fact the same connotation and purpose for both authors. It makes it even more essential the fact that both authors negate the conventionally accepted clinical definition of gender identity as the internal feeling pre-existent in the sense of the self.<sup>11</sup> In contrast, both Preciado and Butler see gender (and gender identity) as an action, a concept that only exists through either the enactment of social

signifiers or the personification of the pharmacopornographic narrative. Therefore, because gender is an action that, when executed under the normative guidelines of society, is applauded and rewarded not only by individuals, but by the pillars of the regime

<sup>10</sup> Preciado, *Testo Junkie*, 52.

<sup>11</sup> “Gender identity and gender expression,” Ontario Human Rights Commission, April 2014, <http://www.ohrc.on.ca/en/policy-preventing-discrimination-because-gender-identity-and-gender-expression/3-gender-identity-and-gender-expression>.

<sup>8</sup> Preciado, *Testo Junkie*, 49.

<sup>9</sup> Preciado, *Testo Junkie*, 76-77.

itself (legality, medicine, academy), gender must serve a function that benefits the system.

For Butler, gender serves as a tool to support and continue the sexual hierarchy that has historically denied rights to women. As she says, “(...) gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which “sexed nature” or “a natural sex” is produced and established as “prediscursive,” prior to culture, a politically neutral surface on which culture acts”.<sup>12</sup> When women are intrinsically given feminine traits —meaning delicacy or fragility— working a fulltime job or getting involved in politics may be considered too harsh for the feminine nature of women. In this way, the male-privilege is supported by the premise that in substance, males are more suited to be in decision-making roles, accompanied by more stressors, because their gendered nature has predisposed them to cope with them more effectively.

the pornographic as well as the pharmacological (Viagra, steroids), they enjoy more political and economical power over those who are seen as products (women and minorities) that, in order to continue being exploited products, are put in disadvantage and regarded as a sub-category of humans.<sup>13</sup> This division between male and female though, because of the constructed nature of the pornographic body, needs gender for sex to be regarded as real: “The fiction of biofemininity , as it is “produced” in the West today, doesn’t exist without a whole array of media and biomolecular technologies (...)”.<sup>14</sup>

Through this lens, then, it is possible to state that in the imaginaries of Butler and Preciado, gender is in reality the repetition of actions in (or from) bodies that serve as a tool to preserve the sexual hierarchy of the male-privilege. Therefore, because the conceptual meaning as well as the purpose of gender share the same basis, it is plausible to attempt an integration of both theories into one. However, there are some differences between both imaginaries that must be addressed.

## GENDER STRUCTURE DIFFERENCE AND DIFFERENTIATION

Even when the concept of gender is compatible with both theories, there are aspects in the way that the action “gender” is executed that differ from Butler’s to Preciado’s imaginaries and that create some tension between the theories. In this case, the biggest difference between them is the role people have in the construction of gender and the amount of control they yield in the processes.

Butler purposes in her book a quasi-theatrical gender construction. In this fashion, gender is performed on a social stage through behavioral modes. The actor then, even when unconscious of their performance has an implicit control over what is being presented to the spectators, and, in case of them becoming conscious they could

For

Preciado, a s mentioned before, gender is also a tool for the prevalence of the Pharmacopornographic regime, given that self-identification inside the fiction of gender is what then enables people to unleash their pleasure potential, whether to give or to feel (ultimately creating profit for the regime). However, there is a clear hierarchy between the consumers (normative males) where, even when they also must take part in the consumption of

12 Butler, Gender Trouble, 11.

13 Preciado, Testo Junkie, 50.

14 Preciado, Testo Junkie, 168.

alter their behavior to create new signifiers or to enact others that are not prescribed or approved for their sex.<sup>15</sup> If we pose an example of a wedding, it is common to see that feminine and masculine signifiers such as clothes, manners of speech, and segregation between peers with the same gender performance are more dramatically expressed than in everyday settings. This is an example of the decision of subjects to use behavioral signifiers to fit in a setting where they are conscious that they are being observed and evaluated.<sup>16</sup> In any case, the possibility of choice and power over gender signifiers is clear; there is a hierarchy of importance where first comes the person and then the behavior that constitutes that person's identity.

Preciado on the other hand, views the construction of gender more like an assembly line than like a theatrical performance. Because Preciado's imaginary has to do with an economical and political system where the end product is merchandise that can be sold and exploited; the whole Pharmacopornographic regime takes away the human factor of people and treats them as biotechnology (components). For the regime, people are equally important as hormones, adds, television, or drugs for the creation of the end product: pleasure potential. This is why the creation of the gendered body could be seen as an assembly line where the factory represents the whole socio-political and economic system enabling the production of the product. Here, the body is another component apart from the pharmacological and pornographical ones. It is clear, that this system takes away the power that Butler gave to people in her theatrical analogy. It is more challenging to change the representation of a gendered body, when molecules, technology,

15 Butler, *Gender Trouble*, 185-187.

16 Emily Fairchild, "Examining Wedding Rituals through a Multi-dimensional Gender Lens: The Analytic Importance of Attending to (In)consistency," *Sage Rituals*, August 5, 2013, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0891241613497750>.

and media themselves are too adding signifiers to the construction of someone's gender.

It is because of this disregard that Butler

appears to show for other components adding to the construction of gender, that in *Testo Junkie*, Preciado affirms when talking about the external pharmacological and pornographic influences in our bodies that "[...] the outlines of the problem become clearer. Pharmacopornographic gender is neither metaphor nor ideology; it can't be reduced to a performance [...]"<sup>17</sup> This would pose a problem in the attempt of merging both imaginaries, given that Preciado is explicitly differentiating his theory from Butler's. However, it is of my belief, that this negation can be contested through, as the research question suggests, an extension of the performative stage. By donating a performative quality to the complementary components of Preciado's assembly line, in other words creating a performative stage in a molecular and digital level, it could be possible to incorporate Preciado's imaginary into Butler's gender theatrics.

## INCORPORATION OF THEORIES

It is crucial then, to discuss what the nature of a molecular performativity is inside the biodrag. In the medical sector, testosterone is a creator of masculinity (or the fiction of one).<sup>18</sup> Testosterone is a hormone that causes certain reactions in the body such as body hair growth, muscle enlargement, a lower voice register, the

17 Preciado, *Testo Junkie*, 117.

18 Preciado, *Testo Junkie*, 166.

development of a penis<sup>19</sup> —or in the case of female bodies, growth of the clitoris. All of these effects are deemed as masculine in society, this are signifiers that together create a male-gendered body in the eyes of the performativity spectators. Contrastingly, the absence of testosterone leads to effects in the body caused by estrogen: less body hair, higher pitched voice, menstrual cycles, fat storages in hips, mammary glands development, etc.<sup>20</sup> Again, these are

all characteristics assigned to a feminine gender. However, testosterone has been shielded from mass distribution and consumption as a

pharmacopornographic molecule. Estrogen, on the other hand, is used almost unregulated in the form of contraceptives known as “The Pill”. Why is it then that some molecules are more surveilled than others, even when both can have equally negative (or positive) impacts in someone’s body?

**There is in fact, no way to prove that testosterone is intrinsically masculine,<sup>21</sup> neither the effects it has on the body. There is no objective measure of masculinity that could determine whether something fulfils the requirements or not to be considered masculine just because masculinity and femininity are social constructs used by society and regimes to maintain their order and distribution. The only factor that could give testosterone a masculine trait is that, until now, it has been private property of cisgender (people whose gender identity matches their assigned sex) males. The physical expressions of testosterone in bodies have been reserved only for males and corrected either by administration of testosterone blockers or chirurgical interventions**

**in female bodies that exhibit these traits. Therefore, when a body does exhibit the monopolized traits, it is socially read as masculine (and confirmed as such through the reproduction of that narrative inside the pharmacopornographic regime). Then, it is possible to compare the way that testosterone is read as masculinity, with Butler’s performative system.**

Testosterone, in Preciado’s proposal, when made into cis-male property through time, has acquired the same metaphysical assignation of an essence as the regime’s gender fiction inside Butler’s imaginary. For society, testosterone has a masculine essence that is inherent to its substance; something that then would become the cause of why males are masculine by nature. Something similar happens with estrogen; the subjects that don’t produce testosterone as the predominant “sex-hormone” (female bodies) are predisposed to exhibit the effects of estrogen on their body. That absence of masculinity would then be considered feminine; and therefore, the restriction of testosterone in bodies, would give estrogen its feminine essence. This reaffirms that through the selected repetition of performance of molecules in gendered bodies, it is possible to create a fiction that gives molecules a masculine and feminine nature.

However, the construction of a molecular hierarchy is a more complex process that involves the pharmacopornographic management of bodies. The pharmacological system has made estrogen one of the most available hormones in the market through its commercialization as a contraceptive. Instead, testosterone is surveilled and restricted to everyone except cis-males that already produce it as a way to reaffirm their preexisting masculinity (and obtain profit from it). Parallely, males are the consumers of pleasure inside the pornographical system — enjoying all the political, social, and economical benefits that surge from it— while females and minorities that do not exhibit stereotypical masculine traits are the producers of said pleasure, only possible through the removal of their recognition as human beings. In this way

19 “Testosterone — What It Does And Doesn’t Do,” Harvard Health Publishing, Harvard Medical School, August 29, 2019, <https://www.health.harvard.edu/drugs-and-medications/testosterone--what-it-does-and-doesnt-do>.

20 Ananya Mandal, “Estrogen Functions,” News Medical Life Science, accessed on November 18, 2021, <https://www.news-medical.net/health/What-Does-Estrogen-Do.aspx>.

21 Preciado, Testo Junkie, 114.

a molecular hierarchy emerges by restricting the access to the molecule (testosterone) that contains the essence that can change the status from producer to consumer. Thus, it can be stated that the interactions of society and the regime with the molecules that Preciado describes in his books fit inside both the action of performativity and the purpose of the performance of Butler's imaginary (the apology to the sexual hierarchy of the male-privilege).

**Now, it is necessary to evaluate how the pornographical aspect of biodrag could be explained through a Butlerian performative perspective. Pornography, as the production of moving images to create sexual pleasure is, in all its form a performative production of fiction; yet this does not differ from any other technological representation of pleasure capitalism going from culture to spectacle. As Preciado says: "Pornography has the same characteristics as any other spectacle of the culture industry: performance, virtuosity, dramatization, spectacularization, technical reproducibility, digital transformation, and audiovisual distribution".<sup>22</sup> In this way, in digital representation, pleasure is a performance that has as first purpose create revenue by producing pleasure to the viewers of said representation by unleashing their pleasure potential. But if this is true, it could be asserted that, in fact, there is no intrinsic pleasure inside digital representation, instead it is possible for it to create pleasure through enacting and performing pleasure fiction. This method can be comparable to the creation of gender through the performance of its signifiers in Butler's gender performativity.**

Moreover, it is also possible to see the representation of the sexual and molecular hierarchy in the digital pleasure production. In a study made in 2018, the 50 most popular videos of a porn site were analyzed; the results showed that 18.3% of female bodies reached the representation of an orgasm, compared to a

78.0% of male bodies.<sup>23</sup> This is a clear example of the producer-consumer hierarchies of the gendered bodies in the pharmacopornographic regime. This construction of narratives, then show a second purpose apart from the immediate revenue of causing pleasure to consumers: digital performativity of pleasure (and the lack of it) in gendered bodies is too a tool to perpetuate the sexual hierarchy that sustains the pharmacopornographic economical and political system. Therefore, it is possible to conclude that the pornographic system of Preciado's imaginary, unleashes pleasure potential through a performative stage of the digital and, the hierarchies it creates through the represented narratives, add to the sexual hierarchy in the society of Butler's imaginary.

However, there is still a tension that would have to alter Butler's assignation of power in order for it to be resolved. As argued before, Preciado's biodrag takes away in some degree the agency over the self-representation of one's gendered body. Therefore, by giving a performative quality to molecules and digital narratives, it is impossible for people to maintain the whole control over their performances. A possible solution to this tension is to shift the power assignation from the people to a shared power with all the other factors of Preciado's assembly line. With this slight alteration to Butler's action potential, subjects would remain with some agency to decide what their bodies and behaviors perform.

## **RELEVANCE OF THE POWER ASSIGNMENT ALTERATION**

Even if part of Butler's proposal were to be altered for both imaginaries merge, it would be important to evaluate what purpose did the affirmation of the power of change discussed in her book fulfilled for her entire theory. In the conclusion of *Gender Trouble*, Butler speaks of the alternatives to combat the policing of the heteronormativization of gender performativity. She poses that using the agency that people

<sup>22</sup> Preciado, *Testo Junkie*, 266.

<sup>23</sup> Léa Séguin, "Consuming Ecstasy: Representations of Male and Female Orgasm in Mainstream Pornography," *Taylor and Francis*, June 20, 2017, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00224499.2017.1332152?af=R>.

have over their conscious performance for re-signifying expressions outside the sexual difference is the best way to do so: “[...] then it is only within the practices of repetitive signifying that a subversion of identity becomes possible”.<sup>24</sup> Therefore, Butler’s premise of the power of the individual serves to allow the usage of performativity outside the prescribed accepted performances for gendered bodies in order to break the heteronormative system and diversify the narratives of the gender experience. However, to do this it is not necessary to have complete agency over all the performative components (behavioral, pornographical, and pharmacological) of gender given that in his exposition (one that, as discussed before, reduces agency over self-representation), Preciado proposes the same plan of action: to use hormones and pleasure potential on ourselves indistinctively and radically as a form of gender anarchy.<sup>25</sup>

In summary, both proposals, although with a different degree of agency, finalize with the same strategy to counteract the regime’s control: the usage of performativity outside the hegemony so that all signifiers lose their correlation with its alleged essence and, gradually, with gender itself. In this way, the tensions can be resolved by stating that even when altering Butler’s proposal of assignation of power, its final purpose is not distorted and is consistent with Preciado’s solution as well. However, even with this conclusion, it is necessary to state that merging both imaginaries is only possible when certain factors are fulfilled.

### **LIMITATIONS ON THE MERGING OF IMAGINARIES**

There are two clear limitations in the attempt of merging both imaginaries: the geographical and temporal contexts. While Butler’s general proposal of behavioral performativity is something that can be present in all organized societies, Preciado’s imaginary of the Pharmacopornographic has a restricted temporality (post-WWII) as well as a geographical one; even when there is a clear

sexual hierarchy and gender performativity in West Asia, it is impossible to replicate biodrag and the pharmacopornographic system in a region where gender norms are controlled by religion.<sup>26</sup>

Therefore, the incorporation of both imaginaries can only subsist when the temporal and geographical context of Preciado’s biodrag imaginary are met.

### **CONCLUSION**

In conclusion, it is in fact possible that, through the expansion of the performative stage to a digital and molecular level, both imaginaries are incorporated under the idea of gender being the repetition and continuous enactment of behavioral, physical, and digital

<sup>24</sup> Butler, *Gender Trouble*, 189.

<sup>25</sup> Preciado, *Testo Junkie*, 230.

<sup>26</sup> Claudia Derichs and Andrea Fleschenberg, *Religious Fundamentalism and their Gender Impacts in Asia* (Friedrich-Ebert-Stiftung: Berlin, 2010), <https://library.fes.de/pdf-files/iez/07061.pdf>.

signifiers that perpetuate a sexual hierarchy that sustains the heteronormative regime.

Yet, there are, as discussed before, limitations to this assertion: the possibility for both imaginaries to be incorporated will depend on the imperativeness of the assertion to be placed inside the temporal and geographical context of Preciado's biodrag imaginary.

It'd be interesting, however, to question whether the theories and solutions proposed by both authors, even inside the temporal and geographical context in the case of the Biodrag, are biased by their own privileged (both white, wealthy, educated people) experience with gender. Could a person belonging to the "producer" sector inside the pharmacopornographic system living in a state of precariousness and violence really utilize performative signifiers to rebel against the regime without facing grave, even lethal, consequences? Can this incorporation of theories really represent the experiences of a whole population, or does philosophy fall short on approaching the lives and living subjects upon who it reflects on and writes about? These are questions that could not be discussed on the paper because of the word restriction. Nevertheless, it would be exciting to address them in following investigations on the subject.

## BIBLIOGRAPHY

- Butler, Judith. *Gender Trouble*. London: Taylor and Francis, 2002.
- Derichs, Claudia, and Andrea Fleschenberg. *Religious Fundamentalism and their Gender Impacts in Asia*. Friedrich-Ebert- Stiftung: Berlin, 2010. <https://library.fes.de/pdf-files/iez/07061.pdf>.
- Fairchild, Emily. "Examining Wedding Rituals through a Multidimensional Gender Lens: The Analytic Importance of Attending to (In)consistency." *Sage Rituals*. August 5, 2013. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0891241613497750>.
- "Gender identity and gender expression." Ontario Human Rights Commission. April 2014. [http://www.ohrc.on.ca/en/policy-preventing-discrimination-because-gender-identity-and-](http://www.ohrc.on.ca/en/policy-preventing-discrimination-because-gender-identity-and-gender-expression/3-gender-identity-and-gender-expression)

[gender-expression/3-gender-identity-and-gender-expression](http://www.ohrc.on.ca/en/policy-preventing-discrimination-because-gender-identity-and-gender-expression/3-gender-identity-and-gender-expression).

- Mandal, Ananya. "Estrogen Functions." *News Medical Life Science*. Accessed on November 18, 2021. <https://www.news-medical.net/health/What-Does-Estrogen-Do.aspx>.
- Pramaggiore, Maria. "Queer Theory." *Oxford Bibliographies*. August 6, 2019. <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0185.xml>.
- Preciado, Paul. *Testo Junkie*. New York: Feminist Press, 2013.
- Séguin, Léa. "Consuming Ecstasy: Representations of Male and Female Orgasm in Mainstream Pornography." *Taylor and Francis*. June 20, 2017. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00224499.2017.1332152?af=R>.
- "Testosterone — What It Does And Doesn't Do." *Harvard Health Publishing*. Harvard Medical School. August 29, 2019. <https://www.health.harvard.edu/drugs-and-medications/testosterone--what-it-does-and-doesnt-do>.



## CRÉDITOS DE IMÁGENES

- Obra: *Henry's Room*, de Arturo Bastón.** Página 3, 15 y portada
- Obra: *Apocalipsis corporal*, de Yolanda M. Guadarrama.** Páginas 6, 7
- Obra: *Our Planet Destiny*, de Chen Li-China.** Página 8
- Obra: *A Very Something or Other*, de Anya Liftig.** Página 9
- Obra: *Oonirico*, de Diana Morales.** Páginas 10, 11
- Obra: *Aquarius*, de Timo Zhalnin.** Página 12
- Obra: *Abismo*, de Pablo Diconca.** Página 13
- Obra de Nayeli Benhumea.** Páginas 16, 17
- Obra de Nayeli Benhumea.** Página 18
- Obra: *Cuerpo-Cámara. Hacia una poética de la desaparición del cuerpo*, de Nayeli Benhumea.** Páginas 19, 20
- Obra: *Mundo Líquido*, de Adrian Filpio.** Página 23
- Obra: *Voices*, de Brenda I. Steinecke Soto y Kirstin Burckhardt.** Página 25
- Obra: *El último baile*, de Concha Vidal.** Páginas 26, 27
- Obra: *Buceando en tu ausencia*, de Concha Vidal.** Páginas 28, 29
- Obra: *La Chambre*, de Joëlle Bouvier y Régis Obadia.** Páginas 30, 31
- Obra: *Jontae*, de Siam Obregon y Kyana Lyne.** Página 33
- Festival *Regards Hybrides*.** Página 34
- Obra: *Identibye*, de Sajjad ShahHatami.** Páginas 37, 38, 39, 51, 52, 53, 53, 57

ALL THE FESTIVAL ON DEMAND FOR 10USD

# International Screendance Festival

## MOVIMIENTO EN MOVIMIENTO # 10

### "LIQUID BODY"

From September 22nd to October 1st



# 2022

• See Mov en Mov selected films  
**ON DEMAND** on FILMOCRACY:  
<https://festival.filmocracy.com/movenmov>

• Virtual event:  
**MOV EN MOV OPENING TALK**  
with **YOLANDA M. GUADARRAMA,**  
**SILVINA SZPERLING, Yael WEISS**

and **ADRIAN FILPIO**, on the 22nd,  
at 17 hrs Mexico City time.

• Vote for the best films  
in the **AUDIENCE AWARD**

Screendance and Short  
Experimental films

Program 1: AND THE SHIP GOES

Program 2: GÉNDER

Program 3: LIQUID BODY

Programa 4: PERCEIVE

-NOTICE-EXPERIMENT



This year MOV EN MOV is dedicated to the theme LIQUID BODY, to the dissolution of the body, fragmented identities, vulnerability, volatile gender. The short films chosen for the festival are somehow related to these themes. More information:

[movenmovenglish.wordpress.com](https://movenmovenglish.wordpress.com)



@movenmov

@MovEnMov

FILMOCRACY